

Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes,
Ramo de Estudos Românicos e Clássicos
Literatura Portuguesa, Literaturas de Língua Portuguesa

“Estilete da minha arte”: Algumas reflexões sobre o feminino em Alice Ruiz e Ana Cristina Cesar

Bruna Priscilla Coutinho Amorim

M

2019



Bruna Priscilla Coutinho Amorim

**“Estilete da minha arte”: Algumas reflexões sobre o feminino
em Alice Ruiz e Ana Cristina Cesar**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, orientada pela Professora Doutora Joana Matos Frias e coorientada pela Doutora Marinela Freitas

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Novembro de 2019

“Estilete da minha arte”: Algumas reflexões sobre o feminino em Alice Ruiz e Ana Cristina Cesar

Bruna Priscilla Coutinho Amorim

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, orientada pela Professora Doutora Joana Matos Frias e coorientada pela Doutora Marinela Freitas

Membros do Júri

Professora Doutora Rosa Maria Martelo
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professor Doutor Emerson Inácio
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo

Professora Doutora Marinela Freitas
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Classificação obtida: 16 valores

Índice

Declaração de honra	7
Agradecimentos	8
Resumo	9
Abstract	10
Introdução	11
Capítulo 1. Ana Cristina Cesar e Alice Ruiz: Contexto, posicionamento, recepção	
1.1. Anos 70 e 80, os delas: As mulheres, a resistência à ditadura militar e a cultura marginal.....	17
1.2. Ana Cristina Cesar e Alice Ruiz: Contexto literário e recepção crítica	35
Capítulo 2. “A imaginação feminina no poder”: Diálogos com a tradição literária	
2.1. “A mulher mais discreta do mundo”: Ironia e subversão	51
2.2. “E agora Maria?”: Intertextualidade e paródia	64
Capítulo 3. Poesia confessional e estética da existência	
3.1. Fusão arte/vida: Cartas e diários íntimos em Ana Cristina Cesar	79
3.2. A arte como reflexo do cuidado de si em Alice Ruiz	98
Conclusão	108
Bibliografia e filmografia	111

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, 27 de setembro de 2019

Bruna Amorim

Agradecimentos

A Deus, por me guiar, me proteger e por ter me ajudado a ultrapassar todas as dificuldades encontradas ao longo do caminho.

À Doutora Marinela Freitas e à Professora Doutora Joana Matos Frias, pela paciência e por todo o auxílio e orientação ao longo deste percurso.

Ao Eduardo Ferreira, por todas as palavras de motivação e conforto nos momentos necessários e por acreditar no meu potencial. Sem o seu apoio este trabalho não teria sido concluído.

Aos meus pais, por terem possibilitado o meu percurso académico e por contribuírem para a minha evolução pessoal e académica.

À Leonor Figueiredo, pelas conversas sobre a vida que me conduziram à temática desta dissertação e por me ouvir quando mais precisei.

À Maria Eduarda, por toda a compreensão em dias de árduo trabalho e por todo o carinho e preocupação.

À missy, pela companhia diária nas longas noites de estudo.

Ao Zé Nuno, por ter percorrido, ao meu lado, este percurso académico e pelas palavras de incentivo que contribuíram para a conclusão desta etapa na minha vida.

À Inês Rodrigues, ao Diogo Xará, à Maria Nicolau, ao Tiago Valente, ao Miguel Santos e à Anaïs Proença, pela amizade e pelo carinho ao longo destes anos.

Resumo

A presente dissertação tece algumas reflexões sobre o feminino na produção poética de Alice Ruiz e Ana C. Ambas as autoras exploram os estereótipos intrinsecamente associados ao universo feminino, recorrendo à paródia, à subversão, à ironia e à intertextualidade como estratégias discursivas de desconstrução do discurso literário tradicional, além de explorarem o corpo e a sexualidade da mulher de forma livre e despudorada.

Estabelecendo um diálogo com a tradição literária, Ana C. e Alice Ruiz dessacralizam o espaço nobre da poesia a partir do uso irreverente de uma linguagem coloquial e informal e da exploração de temas do quotidiano, além de produzirem uma poesia híbrida, rompendo com as fronteiras entre os géneros textuais.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar, Alice Ruiz, Poesia Marginal, Intertextualidade, Feminismo.

Abstract

The present dissertation develops some reflections about the feminine on the poetic production of Alice Ruiz and Ana C. Both authors explore the stereotypes intrinsically associated with femininity, using parody, subversion, irony and intertextuality as discursive strategies to deconstruct the traditional literary discourse, besides exploring the body and sexuality of women in a free and blatant way.

Establishing a dialogue with literary tradition, Ana C. and Alice Ruiz desecrate the noble space of poetry through the irreverent use of a colloquial and informal language and the exploration of everyday themes, in addition to producing an hybrid poetry, breaking the boundaries between textual genres.

Keywords: Ana Cristina Cesar, Alice Ruiz, Marginal Poetry, Intertextuality, Feminism.

Introdução

Ana Cristina Cesar e Alice Ruiz nasceram em décadas diferentes e tiveram percursos de vida e trajetórias literárias distintos. No entanto, apesar de nunca se terem conhecido, é possível traçar uma relação entre o caminho literário de ambas, aproximando a criação poética das autoras no que toca ao questionamento, à desconstrução e à subversão do tradicional papel da mulher tanto na literatura como na sociedade. Inseridas num contexto político marcado pelo autoritarismo, pela repressão militar e pela supressão dos direitos e da liberdade, numa sociedade que privilegiava o masculino, valorizando o seu papel ativo e público e relegando a mulher para a esfera privada e doméstica, Ana C. e Alice Ruiz viram-se obrigadas a enveredar por caminhos marginais e alternativos, produzindo uma poesia num formato independente e contra os padrões de exigência do mercado editorial tradicional. Diante de um clima de vazio cultural provocado pela censura e pelos limites impostos à literatura, a marginalidade das autoras passava, de igual modo, por uma escrita marginal, ao desviarem-se dos padrões literários da época, distanciando-se da tradição literária produzida pelo centro, dominada pela literatura de vanguarda e pela influência classicista do rigor estético e da formalidade, visível em poetas como Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes. Assim, a escrita de Alice Ruiz e Ana C. rompia com o discurso convencional e académico a partir da utilização, no poema, de uma linguagem informal e quotidiana, do humor e de palavras de baixo calão. Além das autoras pertencerem a uma identidade minoritarizada, Ana C. e Alice Ruiz destacam-se por escreverem de forma diferente das escritoras do seu tempo, como é o caso da descrição feita por Ana C. da escrita de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, vista como delicada, suave, limpa e erudita (Cesar 1999: 225), próxima do senso comum sobre o poético e o feminino. Ou seja, Alice Ruiz e Ana C. abordavam temas do universo feminino sem pudor e até de forma ostensiva, ocupando “a margem da margem” (Britto 2012: 138).

Alice Ruiz Scherone nasceu a 22 de janeiro de 1946, em Curitiba. Desde muito cedo, a poeta mostrou interesse pela arte da escrita, escrevendo contos com nove anos e versos aos dezesseis. Autodidata, Ruiz trabalhou como escritora, compositora, tradutora e publicitária, tendo traduzido quatro obras de escritores japoneses, respectivamente os livros *Dez Haiku* (1981), *Céu de Outro Lugar* (1985), *Sendas da Sedução* (1987) e *Issa*

(1988). No ramo musical, Alice Ruiz compôs canções em parceria com cantores como Alzida Espíndola, Itamar Assumpção e Zeca Baleiro, além de ter lançado, em 2005, o seu primeiro CD, denominado *Paralelas*.

No início dos anos 70, motivada pela leitura das obras de Simone de Beauvoir e pelo despertar de uma consciência feminista, e diante da necessidade de uma prática que servisse de exemplo à filha mais velha, Áurea Leminski, Ruiz começou a escrever ensaios que abordavam o universo, os discursos e as construções do feminino. O seu primeiro artigo foi publicado em setembro de 1973, quando tinha apenas 27 anos. O texto aborda e questiona a tradição comportamental atribuída à mulher a partir de uma espécie de diálogo entre pessoas de diferentes gerações, expondo pequenos relatos como: “Na minha casa não tem essa de ‘Nova mulher’, lugar delas é na cozinha” (*apud* Murgel 2010: 276), ou “Aonde você pensa que vai com essa roupa? Eu não te criei para jogar na boca do povo. Recato e decência nunca fizeram mal a uma moça” (*ibidem*). Entre 1976 e 1981, Alice Ruiz foi colunista no jornal *Diário do Paraná*, escreveu para as revistas *Rose*, *Quem* e para a revista cultural *Raposa Magazine*, e atuou como editora chefe da revista *Horóscopo de Rose*.

Alice Ruiz possui uma extensa bibliografia, tendo publicado 22 livros. A sua primeira obra poética, *Navalhanaliga* (1980), reflete, de igual modo, as preocupações reveladas pela autora em seus artigos feministas, abrindo um espaço, na poesia, para a discussão das convenções sociais atribuídas à mulher e para a exploração do corpo feminino e da sua sexualidade de forma livre, descritos numa dicção coloquial. Nas publicações seguintes, a produção poética de Alice Ruiz passou a ser composta maioritariamente pelo formato breve, simples e sintético dos haikais, transformando-a num dos nomes mais representativos da produção e divulgação desta forma poética, no Brasil. Três anos após a primeira publicação, Ruiz lançou o livro *Paixão Xama Paixão*, tendo sido produzido em formato independente e artesanal. O vasto campo bibliográfico inclui ainda as obras *Pelos Pêlos* (1984), *Hai Tropikai* (1985), *Rimagens* (1985), *Nuvem Feliz* (1986) *Vice Versos* (1988), *Desorientais* (1996), *Hai Kais* (1998), *Poesia para Tocar no Rádio* (1999), *Yuuka* (2004), *Conversa de Passarinhos* (2008), *Salada de Frutas* (2008), *Três Linhas* (2009), *Boa Companhia: Haicai* (2009), *Nuvem Feliz* (2010), *Jardim de Haijin* (2010), *Proesias* (2010), *Dois Haikais* (2011), *Estações dos Bichos* (2011) e *Luminares* (2012). Alice Ruiz reuniu, em 2008, toda a sua poesia publicada durante a década de 80 num único volume, denominado *Dois em um*. A obra de Alice

Ruiz aproxima-se, de igual modo, da poesia concreta de Décio Pignatari e dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos.

Alguns anos após o nascimento de Alice Ruiz, nasceu Ana Cristina Cruz Cesar, a 2 de junho de 1952, em um seio familiar culto e de classe média. Filha do sociólogo e jornalista Waldo Aranha Lenz Cesar e da professora Maria Luiza Cruz, Ana C. formou-se em Letras pela PUC-Rio, em comunicação pela UFRJ e em teoria e prática de tradução literária pela Universidade de Essex, em Inglaterra, revelando uma vasta formação acadêmica. Manifestou precocemente um grande interesse pela literatura, ditando poemas para sua mãe aos quatro anos (Cesar 2013: 491). Assim como Alice Ruiz, Ana C. dedicou-se ao ofício da tradução, mais precisamente de obras em língua inglesa, atividade iniciada após a sua viagem para a Inglaterra, em 1969, regressando ao Brasil com livros de autoras como Emily Dickinson e Sylvia Plath, que influenciaram o seu percurso poético.

Em 1976, os seus poemas foram publicados pela primeira vez em formato editorial por Heloisa Buarque de Hollanda, na antologia *26 Poetas Hoje*, obra que reuniu escritores da geração mimeógrafo, que utilizavam o mimeógrafo como meio de produção e distribuição literária de modo a fugir à censura instaurada pela política vigente. A inclusão da poesia de Ana C. na antologia contribuiu para a integração da autora numa geração literária, recebendo o rótulo de poeta marginal ao enveredar por caminhos alternativos de produção, distribuição e comercialização das suas obras. Assim, os três primeiros livros da autora foram produzidos de forma independente e artesanal, nomeadamente os livros *Cenas de Abril* (1979), *Correspondência Completa* (1979) e *Luvas de Pelica* (1980). Apenas o seu último livro produzido em vida, *A Teus Pés* (1982), foi publicado através do mercado editorial, pela editora Brasiliense. Postumamente, foram lançadas as obras *Inéditos e Dispersos: Poesia/Prosa* (1985), organizada pelo amigo Armando Freitas Filho, a quem Ana C. confidenciou a sua poesia não publicada, *Antigos e Soltos: Poemas e Prosas da Pasta Rosa* (2008), organizada por Viviana Bosi, e o volume *Poética* (2013), organizado também por Armando Freitas Filho e que reúne todas as obras e poemas soltos da autora. O volume conta, ainda, com textos críticos dos autores Heloisa Buarque de Hollanda, Caio Fernando Abreu, Silviano Santiago, Clara Alvim, Joana Matos Frias, Reinaldo Moraes, Armando Freitas Filho e Marco Augusto Gonçalves, que descrevem a relação que possuíam com a poeta e debruçam-se sobre a sua vida e obra.

A poesia de Ana C. é uma poesia hiponemática, marcada pela coloquialidade e pela informalidade ao abordar temas do quotidiano feminino, expondo a intimidade, o corpo e a sexualidade da mulher de modo aberto, natural e livre, sem qualquer pudor. Igualando o conteúdo da sua produção poética a um formato intimista e aproximando-se da poesia confessional das autoras na qual teve contacto durante a sua estadia em Inglaterra, Ana C. recupera os géneros epistolares e diarísticos, vistos com géneros próprios do universo feminino e associados a um meio de escrita permitido à mulher por conta do seu carácter privado. Além de combinar cartas e diários íntimos em sua obra, a poética de Ana C. apresenta uma estrutura formal híbrida ao mesclar prosa e verso, traço característico do modernismo de 1922. Além da poesia, Ana C. também produziu textos críticos onde refletia sobre a participação feminina na literatura, a produção cultural e literária brasileira, a tradição literária e o lugar da mulher na sociedade. Estes ensaios foram reunidos e publicados em dois volumes, nomeadamente *Literatura não é Documento* (1980) e *Crítica e Tradução* (1999).

Ana C. teve uma morte precoce, suicidando-se em 1983, aos trinta e um anos. Sua trágica morte, semelhante à de alguns poetas confessionais, levou a que muitos críticos seguissem um modelo de leitura reducionista da sua obra, interpretando a poesia de Ana C. a partir de acontecimentos da sua vida, numa tentativa de relacionar o sujeito poético ao sujeito empírico, mas sem excluir leituras de outro viés. Do mesmo modo, como acontece com autores que tiveram mortes trágicas, o suicídio de Ana C. contribuiu para a mitificação da sua imagem e da sua obra, que se transformaram em tema de diversas dissertações, artigos e textos críticos.

Assim, esta dissertação incidirá sobre a produção poética de Ana Cristina Cesar e Alice Ruiz nas décadas de 70 e 80, procurando estabelecer uma leitura comparatista entre a obra das duas escritoras. Para tal, prestou-se particular atenção ao facto de tanto Ruiz quanto Cesar refletirem acerca da posição das mulheres na sociedade, muitas vezes denunciando nos seus escritos as construções estereotipadas do discurso masculino sobre o feminino e as relações de poder entre ambos, relegando frequentemente as mulheres para a esfera do privado e do doméstico. Ao utilizarem a linguagem poética como meio de subversão do discurso literário tradicional masculino sobre o feminino, estas duas poetisas brasileiras reivindicam um papel ativo na construção do próprio campo literário e contribuem para uma nova consciência feminina – ou mesmo feminista. Assim, deparamo-nos com uma postura de resistência por parte das autoras que, munidas com o estilete da sua arte (para usar uma expressão de James Joyce),

dilaceram o discurso tradicional e transformam, em seus poemas, a linguagem numa arma de confronto.

Neste sentido, o primeiro capítulo - intitulado “Ana Cristina Cesar e Alice Ruiz: Contexto, posicionamento, recepção” – introduzirá uma visão geral do contexto histórico-político-social em que as autoras encontravam-se inseridas – nomeadamente a ditadura militar e a emergência da contracultura –, fazendo ainda uma breve referência aos movimentos de resistência feminina à repressão militar e ao caminho traçado pela literatura produzida à margem do mercado editorial (em especial, o da geração mimeógrafo). Será ainda abordada, em traços mais específicos, a posição de Ana C. e Alice Ruiz diante da cultura marginal e do modo como estas autoras foram recepcionadas pela crítica da época.

O segundo capítulo – intitulado “A imaginação feminina no poder’: Diálogos com a tradição literária” – trabalhará os conceitos de ironia, subversão, intertextualidade e paródia como estratégias discursivas de desconstrução do discurso patriarcal masculino, a partir da apropriação e exposição dos estereótipos associados ao universo feminino, num primeiro momento, e de fragmentos de obras do cânone literário, num segundo momento.

O último capítulo – intitulado “Poesia confessional e estética da existência” – abordará de forma mais individual cada uma das autoras, embora sem perder de vista o objetivo comparatista. Assim, será analisada a produção diarística e epistolar de Ana C. e a forma como a poeta trabalha, de forma precisa, a ténue linha entre vida e obra, numa *performance* premeditada da imagem autobiográfica. No caso de Alice Ruiz, será destacada a importância da subjetividade da autora, expressa em sua arte como reflexo do cuidado de si, baseado na estética da existência de Michel Foucault.

Do corpus apresentado, esta dissertação incide sobre as obras *Cenas de Abril* (1979), *Correspondência Completa* (1979) e *A Teus Pés* (1982), além de outros poemas de Ana Cristina Cesar publicados postumamente, e sobre as obras *Navalhanaliga* (1980), *Paixão Xama Paixão* (1983), *Pelos Pêlos* (1984) e outros poemas publicados de Alice Ruiz. A partir das obras selecionadas é possível aproximar as duas poetisas, que se interligam e complementam no que diz respeito aos temas relacionados com o universo feminino e a maneira como se posicionam, através da literatura, relativamente ao contexto político, social e cultural da época.

A escolha destas autoras prendeu-se com a necessidade de colmatar uma falha ao nível do estudo das suas obras em Portugal. A obra de Alice Ruiz não está publicada em

nenhuma editora portuguesa, não havendo também um estudo aprofundado e cuidado sobre a sua poética, já que não existe qualquer dissertação que se debruce sobre a produção literária de Ruiz. A obra de Ana C. está publicada pela editora Quasi, numa antologia organizada por Joana Matos Frias, intitulada *Um Beijo que Tivesse um Blue* (2005), e a um considerável número de teses, artigos e textos críticos voltados para a sua vida e obra, como a dissertação de Cristina Isabel Oliveira Ramos, intitulada *Poderei dizer-vos que ela ousa?: Poesia e hibridismo na obra de Ana Cristina Cesar* (2017). No entanto, não existe ainda uma leitura comparatista da poesia de Ana C. e Alice Ruiz, nem uma análise do contributo de ambas para a redefinição do espaço das mulheres escritoras no campo literário brasileiro dos anos 70 e 80 do século XX.

Capítulo 1.

Ana Cristina Cesar e Alice Ruiz: Contexto, posicionamento, recepção

1.1. Anos 70 e 80, os delas: As mulheres, a resistência à ditadura militar e a cultura marginal

Que homens questionassem o poder é até aceitável, porque o código masculino pressupõe competição e rivalidade. Mas as mulheres? Isto é inaceitável. O lugar da mulher não é neste campo público e político, de competição e de briga. Ela historicamente é excluída e subordinada a uma arena pessoal e privada onde as diferenças são resolvidas numa relação de poder entre homem e mulher, dentro do lar.

Ana Colling

Ana Colling, em *A Resistência da Mulher à Ditadura Militar* (1997), comenta a posição subordinada das mulheres militantes no contexto da oposição ao regime e os constrangimentos a que estavam sujeitas ao tentar adentrar o espaço público e político, estando historicamente relegadas a uma arena pessoal e a um sistema social que privilegia o masculino. De uma forma geral, nas sociedades modernas, a história das mulheres cruza-se com os papéis desempenhados na esfera privada, na medida em que tradicionalmente são definidas pelos seus papéis de mães, esposas e donas de casa, tendo como base as relações de poder entre o masculino e o feminino, categorias moldadas a partir do contexto social em questão (normalmente patriarcal) que lhe dá significado. A escassez de mulheres na esfera pública conduz, muitas das vezes, à sua exclusão ou silenciamento na história oficial, geralmente dominada pelos homens. O contexto histórico-político-social brasileiro do início da segunda metade do século XX é também marcado por este sistema tradicional e patriarcal, que defende a manutenção dos papéis tradicionais femininos acima referidos e uma concepção do poder como prerrogativa do masculino.

Entre as décadas de 60 a 80 do século XX, o Brasil passou por uma ditadura militar, consequência da instabilidade política e económica que pairava sobre o país e

do receio de uma ameaça comunista¹. Assim, ao tomar o poder político em 1964, o governo ditatorial pretendia a modernização do país e o seu alinhamento ao capitalismo industrial. Este desenvolvimento económico foi acompanhado por uma forte repressão política e controlo dos aspectos culturais e sociais. A implementação da censura aos meios de comunicação e à cultura procurava garantir a estabilidade política e calar os opositores do regime.

Ao mesmo tempo, a modernização do país contribuiu para a expansão do mercado de trabalho e do sistema educacional, gerando, ainda que de forma excludente, novas oportunidades para as mulheres, promovendo certo conhecimento para a reflexão e discussão da situação social brasileira. Juntou-se a isso a efervescência cultural de 1968, com manifestações e protestos ao redor do mundo contra a opressão política sentida. Robert Ponge, no artigo “1968, dos movimentos sociais à cultura”, afirma que,

[o] ano de 1968 conheceu, mundialmente, uma efervescência político-social excepcional. Foi um autêntico abalo sísmico. Com o famoso Maio francês e sua histórica greve geral, com a notável Primavera de Praga que despontou como a esperança na possibilidade de um socialismo autêntico – eventos que se constituem nos dois movimentos de maior densidade política e social do ano, ambos prenhes de autênticas revoluções. Mas, também, com o estalo de uma miríade de importantes (por vezes, vultosas) mobilizações, nos quatro cantos do mundo. Sem sombra de dúvidas, 1968 foi um ano ímpar. Não por uma acumulação fortuita de coincidências, não por um puro acaso. Foi a expressão de que, naquele ano, “houve realmente um movimento internacional”. (Ponge 2009: 39)

Sob influência destes movimentos sociais e culturais que ocorriam no mundo ocidental, em 1968 as manifestações brasileiras contra o regime e a criação de grupos de oposição desencadearam o aumento da repressão militar com a criação do Ato Institucional 5 (marcado como o período mais duro dentre os Atos Institucionais) que suspendeu a liberdade civil, restringindo os direitos individuais através da censura, perseguindo e torturando aqueles que apresentavam ideias contrárias ao regime vigente, calando as vozes discordantes. Tal ato impulsionou a clandestinidade dos grupos de oposição, atuando à margem da organização e ação política.

Diante de um contexto político marcado pelo autoritarismo, pela repressão militar e pela supressão dos direitos e da liberdade da sociedade, a presença feminina na

¹ Durante o governo de João Goulart era visível o crescimento dos grupos de esquerda. A aliança entre o presidente e o partido comunista brasileiro, com o objetivo de prolongar a sua permanência no poder, era considerada uma ameaça pelos militares.

militância de oposição à ordem estabelecida traçou o seu processo emancipatório, rompendo com os lugares tradicionalmente atribuídos à mulher ao sair para o espaço público, reivindicando os seus direitos. Durante a ditadura, a norma era a não participação das mulheres na política, excepto para reafirmar os seus lugares de mães, esposas e donas de casa, como ocorreu nos movimentos femininos de apoio ao regime militar². Num primeiro momento, a luta das mulheres contra o governo teve um carácter coletivo, inserida nos movimentos estudantis e populares com um objetivo em comum, o fim do governo militar e a redemocratização. De acordo com Ingrid Nascimento, Maria de Fátima Santos e Zeidi Trindade no artigo “Mulheres brasileiras e militância política durante a ditadura militar”:

[a] participação feminina nas organizações de militância política e luta armada, no Brasil dos anos 1970, pode ser tomada como um indicador das “rupturas iniciais” que estavam ocorrendo no que era designado à época como próprio das mulheres, colocando em questão a tradicional hierarquia de gênero. (Nascimento, Santos e Trindade 2007: 360)

Assim, os movimentos clandestinos de combate à ditadura apareciam como um espaço aberto para a entrada das mulheres no domínio público. Podemos dizer que a própria repressão e o controlo social vindo da política ditatorial impulsionaram a ação de insurgência das mulheres, desconsiderando o lugar a si destinado socialmente, como afirma Sônia Alvarez quando diz que, “ironicamente, as regras autoritárias dos militares, que tinham por intenção despolitizar e restringir os direitos dos cidadãos e cidadãs, tiveram como consequência a mobilização das mulheres, geralmente marginais na política” (*apud* Soares 1994: 13). Neste contexto, deparamo-nos com um papel duplamente transgressor das mulheres: primeiro, por desafiarem a ordem política estabelecida na tentativa de derrubar o regime militar e, por outro, por contrariarem o papel dito feminino que a ditadura cultivava, desafiando o código de género da época, proporcionando uma maior articulação na arena pública.

Diante da modernização e do crescimento económico alcançados no Brasil, o chamado “milagre económico” apenas abrangia parte da população concentrada nas cidades, enquanto as classes mais baixas permaneciam na miséria, enfrentando a desigualdade e a exclusão. As mulheres tiveram um grande papel na luta por melhores

² Foram criadas organizações denominadas União Cívica Feminina e Campanha da Mulher pela Democracia, patrocinadas pelo Instituto Brasileiro de Ação Democrática e pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais, compostas por mulheres de políticos, militares e artistas.

condições económicas e sociais, a partir dos movimentos de periferia. De acordo com a historiadora Maria Izilda Santos de Matos, no artigo “Da invisibilidade ao gênero: percursos e possibilidades nas ciências sociais contemporâneas”,

[s]omaram-se a essa luta outros canais de participação da mulher, sobretudo na forma dos movimentos por melhores condições de vida que ocupara o espaço social e político a partir da segunda metade da década de 70. Nos âmbitos dos bairros, creches, escolas e, principalmente, nas igrejas, a presença feminina foi marcante, reivindicando condições de saúde, educação, saneamento básico, habitação, além da luta pela anistia. (Matos 2002: 240)

Deste modo surgiram os clubes de mães, as associações de bairros, a oposição sindical, o movimento contra o custo de vida. Em seus papéis de mãe e esposa, as mulheres de bairro atuaram nos protestos contra o governo militar, exigindo condições adequadas para cuidar da família e educar os filhos. No ensaio “Feminismo no Brasil: uma trajetória particular”, Cynthia Sarti afirma que “a simples participação, entretanto, a situa num espaço novo, público, expondo-a a uma nova experiência, que transcende o espaço doméstico” (Sarti 1988: 42).

Assim, o feminismo brasileiro dos anos 70 desenvolveu-se interligando as mulheres dos grupos de classe média (ativas nos movimentos estudantis contra o governo) e as mulheres dos movimentos populares. Ainda que influenciado pelos movimentos feministas que surgiram na Europa e nos Estados Unidos nos anos 60, com a luta pela igualdade de direitos, o caso brasileiro está muito ligado à resistência das mulheres ao regime militar, por conta da opressão, exílio, violência e tortura sofrida ao se insurgirem contra o governo. A abertura concedida à mulher nas organizações revolucionárias de luta pela redemocratização tornou-se um eficaz canal de reivindicação tanto dos problemas de ordem social comum como, posteriormente, dos problemas relacionados às questões propriamente femininas. No entanto, a sua participação, na primeira metade dos anos 70, ainda era minoritária, uma vez que as mulheres eram vistas como incapazes de tomar decisões políticas ou de exercer um cargo de chefia. Dentro dos movimentos de oposição à ordem vigente, onde a militância protagonizada pelas mulheres era realizada ao lado dos homens, a inferiorização do gênero feminino era recorrente, descredibilizando as militantes e relegando-as a um papel secundário, salientando a desigualdade entre os gêneros. Como lembra Ângela

Camana, na dissertação *A representação da mulher durante a ditadura militar brasileira: anúncios da revista Veja 1969-85*,

[d]entro do movimento estudantil e dos partidos, articulavam-se disputas internas, que sempre arrebentavam no elo mais fraco, as mulheres. Estas eram consideradas pelos militantes e universitários como pequenas burguesas, meninhas sustentadas pelos pais. Assim, o preconceito de gênero se perpetuava inclusive dentre os libertários, retratando um processo de exclusão que encontrava respaldo no seio da sociedade comandada pelos militares. (Camana 2012: 17)

A exclusão passava tanto pelo poder de decisão das mulheres como pelos problemas abordados. A prioridade pairava sobre a discussão dos problemas a nível social que abrangia as necessidades da população como um todo, como o alto custo de vida e a falta de liberdade e de direito, face à censura militar. As questões de ordem estritamente feminina (como o aborto, a sexualidade, a violência doméstica, a igualdade de direitos, o método contraceptivo, a equiparação laboral com o sexo masculino) e o debate sobre as relações de gênero eram considerados questões secundárias, tratadas apenas no âmbito privado. De acordo com Sarti, “alegando a prioridade de combater o autoritarismo e as desigualdades existentes na sociedade brasileira, algumas tendências relegavam a um plano secundário a problemática feminista (...) desqualificando a questão da mulher” (Sarti 1988: 43). Assim, as militantes brasileiras passaram a discutir os assuntos relacionados ao universo feminino em seus lares, organizando reuniões privadas e grupos informais de modo a refletir sobre a condição feminina e partilhar ideias sobre o assunto, contribuindo para a edificação e consolidação de certas reivindicações³. Estas mulheres debatiam sobre as questões femininas em seus universos privados, enquanto lutavam pelos direitos sociais no universo público, numa dupla militância. Deste modo, a luta feminista fazia-se igualmente contra a opressão militar e contra a opressão patriarcal, na busca pela liberdade dos cidadãos e da liberdade individual, enquanto mulher.

As questões feministas ganham espaço quando o processo de abertura política se consolida no país, no início da segunda metade dos anos 70. Assim, em 1975 o governo de Ernesto Geisel promoveu uma abertura que veio trazer mais liberdade ao movimento político, facilitando a consolidação da oposição. Neste mesmo ano, a ONU decretou o

³ Estas reuniões assemelham-se à criação dos “consciousness-raising groups”, uma prática popularizada pelas feministas norte-americanas nos anos 60, que tinha como intuito a discussão dos assuntos voltados para o universo feminino e a partilha das suas experiências.

Ano Internacional da Mulher, promovendo o debate público, apesar da repressão política ainda sentida, abrindo portas para a afirmação de grupos de discussão abertamente feministas. Passa, portanto, a haver um reconhecimento oficial pela ONU da questão da mulher como um problema social. A partir deste marco, começaram a surgir jornais feministas como o *Brasil Mulher* (1975), o *Nós Mulheres* (1976) e o *Mulherio* (1981). Estes jornais tornaram-se os principais porta-vozes do movimento feminista brasileiro. Em “Feminismo no Brasil: uma trajetória particular”, lia-se:

O Ano Internacional da Mulher, 1975, decretado pela ONU, é o marco inicial da atual mobilização de mulheres no país. Ainda era um momento de forte censura e repressão políticas, embora já houvesse passado o pior período depois do golpe de 1964, que começou em 1968 com o Ato Institucional n.º 5 (AI-5) abolindo por prazo indeterminado os limites constitucionais à ação governamental, fechando o Congresso e conferindo ao executivo autoridade para exercer uma série de poderes excepcionais. (*idem*: 41)

A discussão pública das questões de gênero, como a hierarquização no espaço doméstico, a liberdade sexual, os métodos contraceptivos, o aborto, a condição feminina no trabalho, a desigualdade e a relação de poder entre os gêneros possibilitou a ampliação das reivindicações e de uma maior conscientização destes assuntos, permitindo o crescimento da presença das mulheres nas esferas formais de poder. Em 1979, o movimento feminino se organizou a favor do retorno dos exilados e presos políticos. Criou-se, assim, o Movimento Feminino pela Anistia em defesa dos perseguidos pelo regime militar. A anistia permitiu o regresso das exiladas, no começo dos anos 80 para o Brasil. Estas mulheres traziam experiências de vida no exterior contrárias aos padrões sociais vividos sob a ditadura brasileira, contribuindo para fortalecer a tendência feminista dentro dos movimentos de mulheres. Em “O início do feminismo sob a ditadura no Brasil: o que ficou escondido”, Sarti afirma que

[a]s exiladas traziam em sua bagagem não apenas a elaboração (alguma, pelo menos) de sua experiência política anterior, como também a influência de um movimento feminista atuante, sobretudo na Europa. Além disso, a própria experiência de vida no exterior, com uma organização doméstica distinta dos tradicionais padrões patriarcais da sociedade brasileira, repercutiu decisivamente tanto em sua vida pessoal quanto em sua atuação política. O saldo do exílio, de umas, e a experiência de ter ficado no país nos anos 70, de outras, que construíram o feminismo local, fez deste encontro de aliadas um novo panorama. (Sarti 1998: 7-8)

No início dos anos 80, o movimento feminista já era um movimento social consolidado, permitindo que os seus ideais se difundissem numa sociedade brasileira em parte receptiva e modernizada. Deste modo, estas mulheres conseguiram penetrar nas estruturas de representação do poder através de reflexões, mobilizações e debates públicos de questões relacionadas com os direitos das mulheres, além da luta protagonizada ao longo dos anos 70. Dentro das conquistas feministas podemos assinalar a fundação das Delegacias de Defesa da Mulher e a constituição do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher. A Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, concebida no processo da redemocratização brasileira a partir do fim da ditadura militar em 1985, reconhece, perante a lei, a igualdade entre os géneros. O artigo 5.º da Constituição afirma que todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no país a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes: I – Homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, nos termos desta Constituição. No artigo intitulado “O feminismo no Brasil: uma (breve) retrospectiva”, Ana Alice Alcantara Costa e Cecília Maria Bacellar Sardenberg comentam sobre esta nova Constituição:

Um passo decisivo nesse sentido foi dado com a promulgação da Nova Constituição Federal. Através dela, as mulheres brasileiras deixaram de constar como cidadãs de segunda categoria como nas constituições anteriores, tornando-se agora legalmente reconhecidas como seres responsáveis e socialmente produtivos, tendo por respaldo uma legislação mais progressista, menos discriminatória, que leva em consideração a especificidade da condição feminina. (Costa/Sardenberg 2008: 45)

É necessário salientar que, apesar de todas as conquistas feministas em finais dos anos 70 e ao longo dos anos 80, esta cidadania emergente apresentava limites. A representação institucional permanecia maioritariamente masculina e a representação das mulheres na vida pública permanecia marginal. A sua presença nas instituições de poder era minoritarizada, como nos apresenta Elizabeth Souza-Lobo, no ensaio “O género da representação: movimento de mulheres e representação política no Brasil (1980-1990)”: “a participação decisiva das mulheres nos movimentos não se traduz – ou o faz de modo insuficiente – no nível da representação institucional” (Lobo, E.S. 1991: 12-13). O mesmo defende Edson Bellozo, quando afirma que

[a] expectativa que se tinha, no entanto, é que passado o período de transição à democracia a participação política das mulheres, a exemplo que foi dado pelo seu engajamento nos Movimentos Sociais, pudesse continuar crescente, fato que acaba não ocorrendo, pois a participação das mulheres na esfera política raríssimas vezes ultrapassa a casa dos 10 por cento do total de eleitos. (Bellozo: 4)

A presença das mulheres nos movimentos sociais não refletia a sua participação na política, consequência da desigualdade de gênero visível nas organizações políticas do Brasil. A nível social, a desigualdade sofrida pelas mulheres se acentuava. A classe a que pertenciam, a posição económica e a etnia contribuía para o reconhecimento dos seus direitos enquanto mulher. As mulheres das classes mais favorecidas eram as que maioritariamente se beneficiavam dos espaços e direitos conquistados. Grande parte das mulheres de classes mais baixas viviam à margem do processo de mudança social, desconhecendo os avanços sociais e de gênero alcançados.

Assim como na vida política e social, também na literatura as mulheres estiveram, durante muito tempo, limitadas a um universo privado, silenciadas, sendo o espaço da escrita literária um campo de domínio maioritariamente masculino. É importante destacar que, ainda que a participação feminina na literatura seja menor que a masculina, esta presença é bem mais significativa que a apontada pela crítica literária. Note-se que, como acontece com outras tradições literárias, o cânone da literatura brasileira é composto maioritariamente por escritores homens⁴. Segundo a ensaísta Luíza Lobo (1993), a partir de 1975, ano que impulsionou a discussão sobre a mulher por conta do Ano Internacional da Mulher e os movimentos feministas, a participação feminina na literatura e a visibilidade das mulheres no campo literário aumentou significativamente. A atuação da mulher brasileira no sistema literário acompanhou, assim, a modernização da sociedade. O universo de resistência pelo qual passava a literatura também contribuiu para uma maior participação da mulher no campo literário, tomando a palavra. No ensaio “Poesia feminina em tempo de repressão. As mulheres que se expressaram em verso nos anos 70 e 80”, Regina Zilberman aponta o aumento do número de mulheres na literatura brasileira:

Na década de 1950, cerca de dez escritoras viram seus livros de versos publicados e obtiveram repercussão nos meios literários. Esse número cresce para quinze nos anos 60 e

⁴ Vale ressaltar que, na atualidade, deparamo-nos com um extenso número de mulheres escritoras a despontar e com grande visibilidade no campo literário brasileiro.

chega a mais de vinte, durante a década de 1980, como revela um simples levantamento da quantidade de obras lançadas na segunda metade do século XX. (Zilberman 2004: 147)

No entanto, esta conquista requereu, assim como socialmente, uma luta por parte das mulheres escritoras. Estas buscavam se libertar dos papéis tradicionais, tanto no plano social quanto no literário. O amadurecimento crítico destas mulheres ao longo das lutas feministas consolidou numa nova consciência feminina, transpondo-a para o campo literário, visto como uma ferramenta de expressão e denúncia em meio a um contexto de repressão militar e patriarcal. Assim, a intenção destas jovens escritoras era, contrariando a representação tradicional da noção de mulher, traçar um caminho próprio, primeiramente enquanto mulheres na sociedade e simetricamente enquanto autoras literárias, com temáticas voltadas não só para o universo feminino e para as questões de gênero como também para a sexualidade e o questionamento dos valores estéticos. Nesta via, destaca-se o importante trabalho das autoras Marina Colassanti, Lygia Fagundes Telles e Olga Savary na formação de uma consciência feminina e de um posicionamento marcado por uma escrita de mulheres enquanto construção própria das mulheres. É necessário salientar que o discurso feminino não se encontrava isolado no campo literário brasileiro, mas estava inserido num discurso poético amplo, seguindo o mesmo rumo que a literatura à margem do campo tradicional literário e de produção, carregado por um tom de denúncia da repressão do governo militar. A poesia feminina traça, então, o mesmo caminho paralelo que a poesia marginal, estando intrinsecamente marcada pelo contexto político, social e cultural em questão.

Em contrapartida, a cultura tradicional vigente, associando-se ao capitalismo, encontrou no consumismo da classe média um excelente público “para as enciclopédias e congêneres em ‘fascículos semanais’ das editoras Bloch, Abril etc. (...). Vinga, portanto, a ideologia da competência, do padrão técnico e dos esquemas internacionalmente consagrados pela indústria cultural” (Hollanda 1980: 101). Assim, a cultura comercial, associada ao progresso pelo qual o país transitava, passou a expressar e a representar o grupo social que a consumia. O artista, face ao clima de vazio cultural que pairava sobre o país, via-se obrigado a produzir um conteúdo que fosse ao encontro das novas condições e exigências do mercado.

Tanto num caso como no outro, a censura imperava. Do mesmo modo que os militares, ao tomarem o governo, passaram a controlar a economia e a sociedade, assim acontecia com o controle da cultura através da censura. No que toca à literatura, a

censura foi regulamentada pelo Decreto de Lei n.º 1.077, publicado a 26 de janeiro de 1970, que definia como passíveis de serem punidos os livros que ofendiam a moral e os bons costumes, colocando em perigo a segurança nacional. Assim, os primeiros artigos do Decreto mencionam que:

Art. 1.º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação;

Art. 2.º Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior;

Art. 3.º Verificada a existência de matéria ofensiva à moral e aos bons costumes, o Ministro da Justiça proibirá a divulgação da publicação e determinará a busca e a apreensão de todos os seus exemplares;

Art. 5.º A distribuição, venda ou exposição de livros e periódicos que não hajam sido liberados ou que tenham sido proibidos, após a verificação prevista neste Decreto-lei, sujeita os infratores, independentemente da responsabilidade criminal:

I - A multa no valor igual ao do preço de venda da publicação com o mínimo de NCr\$ 10,00 (dez cruzeiros novos);

II - À perda de todos os exemplares da publicação, que serão incinerados a sua custa.
(Presidência da República, 1970: online)

A contestação da política vigente ocorre simultaneamente nos movimentos estudantis e na produção cultural conhecida como cultura da resistência. Assim, devido aos limites impostos, a literatura que ia contra os padrões da censura e oposta às exigências do mercado editorial capitalizado via as oportunidades de publicação e distribuição encerradas, levando os jovens autores a enveredarem por um caminho marginal, atuando em circuitos alternativos. Como afirma Heloisa Buarque de Hollanda, “numa situação em que todas as opções estão estreitamente ligadas às relações de produção definidas pelo sistema, as manifestações marginais aparecem como uma alternativa, ainda que um tanto restrita, à cultura oficial e à produção engajada vendida pelas grandes empresas” (Hollanda 1980: 107). Estes novos escritores, para escaparem das limitações comerciais do mercado editorial que os marginalizava, tiveram de encontrar uma alternativa para a publicação de suas obras, recorrendo a uma produção

artesanal e independente a partir do mimeógrafo e da distribuição e comercialização dos próprios livros, subvertendo as bases de produção ditas normais e estabelecendo um novo circuito para a literatura desta época e um novo público leitor.

Inseridas neste contexto marginal de produção e divulgação, as primeiras obras das autoras, nomeadamente *Paixão Xama Paixão* (1983), no caso de Ruiz, e *Cenas de Abril* (1979), *Correspondência Completa* (1979) e *Luvras de Pelica* (1980), no caso de Cesar, foram produzidas neste formato independente e alternativo, paralelamente ao grande sistema de edição. Esta literatura, denominada poesia marginal, encontrava-se à margem do mercado editorial, do circuito cultural tradicional e da política vigente do país (ainda que nitidamente politizada), distanciando-se dos padrões tradicionais de criação e veiculação. Heloisa Buarque de Hollanda, na obra *Impressões de Viagem. Cpc, vanguarda e desbunde 1960/70*, comenta sobre estes jovens escritores, a sua forma de produção e distribuição:

Começam, então, a proliferar os livrinhos que são passados de mão em mão, vendidos em portas de cinemas, museus e teatros. Mais do que os valores poéticos em voga, eles trazem a novidade de subversão dos padrões tradicionais de produção, edição e distribuição da literatura. Os autores vão às gráficas, acompanham a impressão dos livros e vendem pessoalmente o produto aos leitores. Pretendem assim uma aproximação ao público, recusando o costumeiro esquema impessoal das editoras ou as jogadas individualistas de promoção do escritor. (*idem*: 108)

Os primeiros sinais editoriais da poesia marginal foram os folhetos mimeografados *Travessa Bertalha*, de Charles Peixoto, e *Muito Prazer* de Chacal, ambos de 1971. A geração mimeógrafo (designada assim devido à utilização do mimeógrafo como meio de produção) distancia-se dos grandes temas universais e utópicos da modernidade, mostrando-se não programática e utilizando uma linguagem que traz a marca do quotidiano e da experiência de vida num contexto de repressão política, traçando uma relação entre literatura e vida, num tom irónico, coloquial e informal. O quotidiano passa a ser arte num total descompromisso com qualquer padrão estético-literário e com o sistema, afastando-se dos modelos reconhecidos pela literatura tradicional na tentativa de se expressar livremente. No prefácio da antologia *26 Poetas Hoje*, Heloisa Buarque de Hollanda aponta que “a subversão dos padrões literários atualmente dominantes é evidente: faz-se clara a recusa tanto da literatura classicizante

quanto das correntes experimentais da vanguarda que, ortodoxamente, se impuseram de forma controladora e repressiva no nosso panorama literário” (Hollanda 2007: 10-11). A marginalidade abre caminho a todo tipo de manifestação poética que vai de encontro ao enquadramento formal e tradicional da historiografia literária. Contudo, apesar da abertura concedida ao discurso feminino, as mulheres ainda tinham uma presença escassa no campo literário, ocupando, desse modo, “a margem da margem” (Britto 2012: 138). Temos como exemplo os nomes que compõem a chamada geração mimeógrafo: Francisco Alvim, Carlos Saldanha, António Carlos de Brito, Roberto Piva, Torquato Neto, José Carlos Capinan, Roberto Schwarz, Zulmira Ribeiro Tavares, Afonso Henriques Neto, Vera Pedrosa, Antonio Carlos Secchin, Flávio Aguiar, Ana Cristina Cesar, Geraldo Carneiro, João Carlos Pádua, Luiz Olavo Fontes, Eudoro Augusto, Waly Salomão, Ricardo G. Ramos, Leomar Fróes, Isabel Câmara, Chacal, Charles de Carvalho, Bernardo Vilhena, Leila Miccolis, Adauto de Souza Santos. Ou seja, cinco mulheres e vinte e um homens.

Inseridas neste contexto histórico-literário, as autoras Ana Cristina Cesar e Alice Ruiz construíram o próprio caminho poético. Alice Ruiz – ou Alice Who is (brincadeira com o seu apelido adotada pela autora em algumas assinaturas) – nasceu a 22 de janeiro de 1946 em Curitiba. Desde nova, mostrou interesse pela literatura, escrevendo contos com nove anos e versos aos dezesseis. Em 1968 conheceu o poeta Paulo Leminski, com quem se casou. Alice Ruiz, por esta altura, já produzia poemas curtos sem, no entanto, ter conhecimento do termo haikai. Em *Alice Ruiz, Série Paranaense n.º 3*, a autora confessa: “Fiz Hai Kai antes de conhecer Hai Kai. Meu primeiro poema, eu tenho certeza, era um hai kai. Joguei fora, não acreditei. Eu tinha nove anos.” (*apud* Marques 2013: 24). Em 1972 publicou pela primeira vez os seus poemas em jornais e revistas culturais. Autodidata, Alice Ruiz dedicou-se a vários ofícios, como escritora, compositora, tradutora e publicitária, tendo traduzido livros de autores japoneses e composto várias canções em parceria com os músicos Arnaldo Antunes, José Miguel Wisnik, Itamar Assumpção e Zeca Baleiro. Em 2005 lançou o primeiro CD, chamado *Paralelas*, juntamente com Alzira Espíndona, com participações especiais de Zélia Duncan e Arnaldo Antunes. Antes da publicação do primeiro livro, no início dos anos 70, a poeta escreveu textos de cariz feminista, publicados em jornais e revistas, onde abordava a manipulação dos discursos sobre as mulheres e da construção identitária feminina, influenciada pela leitura das obras de Simone de Beauvoir como *O Segundo Sexo* (1949) e *Memórias de Uma Moça Bem Comportada* (1958). Numa das primeiras

entrevistas de Alice Ruiz concedidas a Ana Carolina Murgel, a escritora contou que foi a própria filha que despertou a sua consciência para o engajamento feminista:

(...) Quem me despertou pra coisa da mulher foi minha filha, a Áurea porque... era o boom, só se falava nisso no começo dos anos 70 – (...) a mulher, a mulher, a mulher, tinha Rose Marie Muraro, Betty Friedan e tal, a produção da mulher... E eu já altos discursos e não sei o que. E nessa, cuidando das crianças, cuidando da casa e o Paulo trabalhando. Uma vida totalmente anti o discurso que eu levava, diferente do discurso. E a Áurea começou a brincar de casinha, é claro que ela me imitava e os afazeres dela eram domésticos. Eu fiquei olhando aquilo e pensei “mas que exemplo eu estou dando pra minha filha?” E aí fui atrás, comecei a escrever ensaios sobre a mulher e fui atrás de revistas, e duas aceitaram os meus ensaios e eu comecei a ganhar uma grana assim. (*apud* Murgel 2010: 135)

Ruiz encontrou na palavra um meio para as transformações sociais e culturais de sua época. Em seus artigos, a poeta não só criticava a vertente estritamente masculina da cultura, escrevendo aquilo que a incomodava sobre as relações de gênero e a condição da mulher na sociedade, como também apelava para a necessidade de imersão de novos estudos e obras sobre as mulheres e feitos por mulheres. O primeiro artigo publicado, datado de 1973, questiona o padrão de comportamento tradicional atribuído ao gênero feminino, nomeadamente o recato e a decência, a partir de uma espécie de diálogo entre diferentes gerações:

– Na minha casa não tem essa de “Nova mulher”, lugar delas é na cozinha. E não me venham de histórias: desde a pré-história tem sido assim. Queimei as pestanas pelo bem-estar da família e veja no que deu: a mulher reclama atenção dizendo que se sente como um fantasma dentro da própria casa, e os guris só querem saber dessa tal curtição. Essa geração já degenerou. Os netos, talvez...

– Aonde você pensa que vai com essa roupa? Eu não te criei para jogar na boca do povo. Recato e decência nunca fizeram mal a uma moça. Tome nota do dia de hoje e pode ir metendo a viola no saco que enquanto eu viver não vou mais permitir essas liberdades.

– Como é que você pode ser livre se não deixa sua mãe se libertar? Na outra encarnação se eu pudesse escolher queria ser homem. Eu queria nem que fosse por uma hora. Homem tem liberdade, só que também tem compromisso, não é? (...)

– palavra – “Uma nova linguagem nasce da necessidade de expressar uma nova maneira de ser”. A palavra...

- Vamos e venhamos, num diálogo de surdos, não se chega a uma linguagem comum. (...)
- é o termômetro das transformações. Qualquer mulher... (*idem*: 260-261)

O artigo continua, mas parece-me pertinente que a citação termine com a palavra “mulher” sucedendo a frase “é o termômetro das transformações”, transmitindo a mensagem central do excerto. Ao longo do diálogo, o texto passa gradualmente da repreensão desta “nova mulher” baseada em características tomadas como intrínsecas do universo feminino e lugares comuns atribuídos às mulheres para a necessidade de uma transformação social e cultural onde a palavra é o meio condutor e a mulher é o termómetro destas mudanças. Esta nova mulher necessita de uma nova linguagem, de modo a expressar esta nova maneira de ser. A intenção da poeta era estimular as mulheres do seu tempo a questionarem as construções sobre o feminino. Alice Ruiz, a partir de seus textos, também dialogava com amigos e colegas de sua geração, como aconteceu com Caetano Veloso. No texto “Carta aberta a Caetano” publicado em 1981, Alice põe em causa os critérios da visão masculina sobre as relações entre os géneros a partir da resposta ao cantor e compositor a respeito de uma entrevista em que este concedeu à revista *Nova* e em que terá aludido ao facto de as mulheres serem consideradas “inferiores aos homens” (*idem*: 155). A poeta rematou:

Caetaníssimo (...) A história foi feita pelos homens. E escrita por eles. Aliás, tudo foi escrito, analisado, estudado pelos homens. Inclusive as mulheres. Quer dizer, tudo que se fala e sabe sobre mulher foi dito pelos homens. Pelo menos, até uns poucos anos atrás. Faz muito pouco tempo que as mulheres escrevem. Talvez por isso nenhuma se debruçou tanto sobre a alma feminina quanto Machado de Assis, Flaubert, Balzac, Tolstói, entre centenas na literatura. Ou como você e Chico entre outros na nossa música. Somos Capitu, Gabriela, Carolina, Tigresa. Somos o que vocês disseram que somos. (*idem*: 251)

Em sua carta aberta Ruiz aponta, de maneira crítica, a hegemonia do modelo masculino na construção da história. O mesmo aplica-se ao estudo da representação do feminino na literatura, marcado por escritores que moldaram a imagem da mulher de acordo com a visão e a tradição do saber masculino, manipulando o discurso sobre as mesmas sem tomar como partido a visão de quem se fala. Ou seja, o feminino era conhecido a partir do imaginário masculino, representado através de discursos que o definiam e instituíam regras do que as mulheres deviam dizer ou fazer e como deviam

ser (ou não ser). Deste modo, Alice Ruiz usa como exemplo as personagens de Capitu (de Machado de Assis), Gabriela (de Jorge Amado) e Carolina (de Casimiro de Abreu), criadas por autores do cânone brasileiro, que são representadas como traidoras e imorais por transgredirem os valores tradicionais e não se adaptarem ao modelo de bom comportamento feminino. Portanto, seria necessário reconstruir a história das mulheres sob o ponto de vista do feminino e, ao mesmo tempo, “fundar uma nova óptica, especialmente sobre a própria mulher”, como diz Ruiz na carta acima citada (*ibidem*).⁵

Isto mesmo faz Ruiz frequentemente na sua poesia. A partir do recurso à ironia, a poeta critica os estereótipos atribuídos ao universo feminino, influenciada pelo momento histórico-cultural e pelo contexto conturbado e inovador em que a literatura e a sociedade brasileira se encontravam. O corpo feminino é retratado de forma natural e erótica, a partir da coloquialidade, sem qualquer pudor. Ruiz busca captar situações no momento em que estão sendo vividas, trazendo para a sua poética a arte do quotidiano, num tom informal, aproximando vida e obra. Glauco Mattoso refere que, “em termos poéticos, isso significa que o coloquial seria automaticamente marginal na medida em que reflete o *cotidiano* dos poetas dessa geração do *sufoco* e exprime a realidade em que viveram” (Mattoso 1982: 40). A irrupção do léxico coloquial formava uma tradição literária anticonvencional, oposta à linguagem rígida da instituição literária, mas representativa do quotidiano de quem escrevia. A poesia da autora vai, assim, ao encontro da tradição literária, investindo na intertextualidade com textos considerados canónicos (como o caso de “Ulisses” ou “E agora, José”, de Carlos Drummond de Andrade), abordando-os em tom paródico, como veremos no segundo capítulo. Aproximando-se da marginalidade, no que toca a composição, Alice Ruiz quebra com os paradigmas estruturais e formais dos géneros textuais, atribuindo musicalidade e visualidade à palavra, numa poética híbrida. A desierarquização do espaço nobre da poesia (Hollanda 2007:10) a partir da ruptura das barreiras preestabelecidas entre as formas textuais aproxima a autora de uma certa tradição de descontinuidade e descompromisso. Através do processo verbivocovisual, Ruiz joga com os significantes das palavras, transmitindo uma mensagem também por meio do recurso visual. Em sua poesia, a ausência de pontuação, o jogo fonético e semântico e a distribuição espacial do texto poético na página sugerem novas possibilidades de ritmos e interpretação, como

⁵ Para um aprofundamento da questão, ver “Sobre a ‘escrita feminina’” (1997), de Ana Luísa Amaral e Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, publicado na edição *Oficina do Ces* n.º 90, Centro de Estudos Sociais, Coimbra.

veremos no segundo capítulo. Sobre este tipo de procedimentos, Octavio Paz alega que “as vírgulas e os pontos sobram; o poema é um fluxo e refluxo rítmico de palavras” (Paz 1982: 87).

Alguns anos após o nascimento de Alice Ruiz, nascia Ana Cristina Cesar ou Ana C. (forma como assinava), a 2 de junho de 1952. A poeta teve uma breve vida, suicidando-se em 1983, aos trinta e um anos. Ana C. teve seus primeiros poemas publicados no jornal *Tribuna da Imprensa* aos sete anos. Para além de ser poeta, trabalhou como tradutora e professora universitária. Em 1969, viajou para a Inglaterra, tempo em que manteve contato com a literatura em língua inglesa, regressando ao Brasil com livros de autoras como Emily Dickinson e Sylvia Plath, que influenciaram as suas obras. Em 1976, Heloisa Buarque de Hollanda publicou os poemas de Ana C. na antologia *26 Poetas Hoje*, obra que contou com a poesia de escritores da geração mimeógrafo da década de 1970, enquadrando-a como poeta marginal. Seguindo os traços da dita poesia marginal, Ana C. possuía uma poética marcada pela coloquialidade, numa dicção enunciada explicitamente no feminino, e pela informalidade, abordando temáticas como a experiência do quotidiano (amorosa, problemas existenciais), o corpo e a sexualidade num tom provocatório, de modo tão aberto e numa liberdade estética tão incomum que aproximava o leitor do autor. Acerca desta relação autor-leitor, Caio Fernando Abreu afirma que “Ana C. concede ao leitor aquele delicioso prazer meio proibido de espiar a intimidade alheia pelo buraco da fechadura. Intimidade às vezes atrevida, mas sempre elegantíssima” (Abreu 2013: 446). A intertextualidade e a paródia são procedimentos recorrentes em sua poesia, indo de e ao encontro da tradição literária ao longo de seus textos. Ou seja, Ana C. busca romper com as convenções estabelecidas pela tradição clássica, parodiando os discursos institucionalizados de modo a salientar e refletir sobre os paradoxos discursivos, mas sem negar uma interação com o cânone literário, utilizando referências ou fragmentos de versos de poetas como Manuel Bandeira, Homero e Carlos Drummond de Andrade, num constante diálogo com a tradição literária. Na obra *Crítica e Tradução*, a autora confessa a influência das obras de alguns escritores para a sua própria produção poética:

Cada texto poético está entremeado com outros textos poéticos. (...) É uma rede sem fim. É o que a gente chama de intertextualidade (...) Aqui mesmo tem um índice onomástico que dá algumas pistas de autores com os quais eu cruzo, que até, às vezes, eu copio, cito descaradamente. (Cesar 1999: 267)

Próxima àquela altura, Ana C. possuía uma dicção própria, conjugando fragmentos de diários, cartas fictícias, cadernos de viagens, textos em prosa e poemas líricos, apresentando uma estrutura formal de carácter híbrido. Assim como na obra de Alice Ruiz, deparamo-nos aqui com a desierarquização dos preceitos da poética institucionalizada no que toca a formatação textual, trabalhando nos limites tradicionais dos géneros literários e conduzindo à ruptura das fronteiras entre as formas textuais. Numa carta dirigida a Heloisa Buarque de Hollanda, Ana C. afirmou que “a poesia quer é virar prosa; o ensaio quer virar poesia” (Cesar 1999: 40). A poeta levanta a questão da problematização do próprio conceito de poesia, culminando na dissolução da diferença entre prosa e poesia. Em sua obra, se constata a presença de uma “mistura de tons e formas, como se (...) tivéssemos pedaços de cartas, fragmentos de diários, (...) de poemas (...) recortados e rearranjados. Uma forma realmente híbrida” (Malufe 2015: 64), numa aparente despreocupação com o rigor estético e no desejo de fundir difentes formas poéticas. Sobre a questão do hibridismo na poesia de Ana C., Cristina Ramos, em sua dissertação *Poderei dizer-vos que ela ousa?: Poesia e hibridismo na obra de Ana Cristina Cesar*, levanta algumas questões sobre a classificação tipológica dos enunciados poéticos da autora: “serão eles, na sua génese, poemas em prosa ou prosa poética, serão diário literário?” (Ramos 2017: 50). Este questionamento tem a sua base na progressiva dispersão da consistência das fronteiras genológicas nos textos de Ana C., em que os limites preestabelecidos entre as formas textuais são, constantemente, infringidos. Assim, Ramos assinala que o hibridismo da autora,

[p]ode desvelar não apenas o gosto pela transgressão e pela renovação de formais tradicionais, bem como um jogo com a austeridade poética e social do regime ditatorial vigente ainda na década de 70, no Brasil e a própria personalidade estética diferenciadora da poeta. (*idem*: 69)

Ana C. também produziu textos críticos nos quais refletia sobre a participação feminina na poesia e o seu lugar na sociedade, a produção cultural e literária brasileira e a tradição literária. No ensaio “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”, publicado em 1999 na obra *Crítica e Tradução* a autora reflete sobre a literatura de autoria feminina, questionando a sua suposta divergência relativamente à literatura de autoria masculina e

o senso comum no que toca aos caracteres vistos como intrínsecos do universo literário feminino:

– Haverá uma poesia feminina distinta, em sua natureza, da poesia masculina? E no caso de existir essa poesia especial, dever-se-á procurar nela caracteres tais como uma sinceridade levada até o exibicionismo, uma sexualidade que nada mais é do que o desejo de se fazer amar pelos leitores? Poder-se-ia dizer que o homem é mais intelectual ou então se aprofunda mais? Será preciso ligar o sentido da experiência interior a um caráter essencialmente feminino? Poder-se-ia dizer que o apego ao real seja uma das características do homem em oposição à mulher? (Cesar 1999: 224)

Ao levantar a questão sobre as diferenças naturais de uma poesia dita feminina e uma poesia masculina, Ana C. evidencia o binarismo das representações de gênero refletidos no discurso literário. Caso exista esta distinção poética, a poeta questiona se nela encontraremos características diferentes, baseadas nas imposições culturais de cada gênero. Quer isto dizer que o discurso feminino estaria resignado a um caráter privado, reflexo de uma experiência interior da essência feminina, enquanto o discurso masculino refletiria a intelectualidade, característica distinta do gênero masculino. Na segunda parte do ensaio, Ana C. explicita o propósito de seus questionamentos, criticando severamente a poesia escrita por mulheres antes da década de 70, mais precisamente as obras *Flor de Poemas*, de Cecília Meireles, e *Miradouro e Outros Poemas*, de Henriqueta Lisboa. Para Ana C., estas duas autoras, consagradas pela crítica e pelo público literário, confirmam em sua poética o ideário tradicional ligado à mulher com “imagens estetizantes, puras, líquidas. Tudo aqui é limpo e tênue e etéreo” (*idem*: 225), contribuindo para a definição de poesia escrita por mulheres no Brasil. De acordo com Ana C., apesar do prestígio conferido pela crítica literária, as poetisas não trouxeram inovações à literatura brasileira que as pudessem igualar às mulheres modernistas das artes. Em seu texto crítico, Ana C. sublinha o importante papel das mulheres na construção de uma literatura que abandone a noção de gênero de modo a desconstruir a visão tradicional de poesia feminina, marcada por uma escrita nobre, lírica e púdica.

Após a sua trágica morte, a obra de Ana C. recebeu um grande prestígio do público e dos críticos, sendo tema de inúmeras dissertações, artigos e publicações, como foi o caso da *Poética*, publicada em 2013, volume que reúne todas as obras da autora e poemas soltos, organizado pelo amigo Armando Freitas Filho, a quem a poeta confiou a

sua poesia não publicada. Sobre a precoce partida de Ana C. e os critérios de edição deste volume, Armando Filho, em “Introdução à primeira edição”, frisa que:

[a] morte repentina de AC fez com que tudo o que se relacionasse a ela ficasse em suspenso, indefinido. Sensações incompletas, daí derivadas, acompanham por isso mesmo, como marca de estilo e de vida, os escritos (principalmente os da última fase) aqui coletados. Os próprios critérios que adotei, para editar os originais de sua poesia e prosa inéditas, sofreram desta influência, e, com certeza, refletem esta condição. (Filho 2013: 465)

A *Poética* de Ana C. conta, ainda, com textos críticos de autores como Heloisa Buarque de Holanda, Caio Fernando Abreu, Silviano Santiago, Clara Alvim, Joana Matos Frias, entre outros, que descrevem a relação que possuíam com a poeta e debruçam-se sobre a sua singular obra, analisando-a.

Com esta breve perspectiva biobibliográfica de Alice Ruiz e Ana Cristina Cesar, saliento a importância que ambas atribuíram, por um lado, à temática do universo feminino, partindo de um princípio desconstrutivo e subversivo da identidade feminina sobre o viés unicamente masculino, e, por outro, à ruptura com os padrões estético-literários tradicionais, inserindo a sua produção poética na mesma linhagem que a da produção marginal. O uso irreverente da linguagem coloquial com marcas do quotidiano aproxima os/as leitores/as das autoras e da realidade descrita, num discurso que se distancia do enquadramento formal. Contudo, ainda que rotuladas como poetas marginais, Alice Ruiz e Ana Cristina Cesar seguiram alguns trilhos divergentes dos poetas de geração, traçando caminhos próprios dentro do plano literário da época.

1.2. Ana Cristina Cesar e Alice Ruiz: Contexto literário e recepção crítica

A abertura política do regime ditatorial, na segunda metade dos anos 70 do século XX, abriu portas ao diálogo e ao estudo sobre as publicações de autoria feminina e as novas tendências poéticas, trazendo para o centro do debate a questão da legitimidade dos autores à margem e o questionamento sobre a construção da historiografia literária e

dos paradigmas tradicionais estabelecidos. Neste contexto, despontava no campo literário a dita poesia marginal, que, como o próprio nome indicava, enveredava por caminhos paralelos de produção e política cultural, despejados para fora do circuito comercial do mercado editorial frente ao bloqueio sistemático das editoras. Antes de tecer comentários sobre a recepção crítica das obras de Alice Ruiz e Ana Cristina Cesar, valido a necessidade de estabelecer um breve panorama da recepção crítica ao contexto literário em que as autoras se encontravam inseridas, nomeadamente o da poesia marginal.

Uma das primeiras críticas a se debruçar sobre esta nova geração foi Heloisa Buarque de Hollanda, publicando em formato comercial a antologia *26 Poetas Hoje*. Ressalto aqui a discordância da publicação de uma obra dentro dos padrões editoriais comerciais em que o centro de discussão abrangia uma geração cujo projeto era justamente promover uma alternativa a esse processo editorial tradicional. Hollanda acreditava que esta publicação reunida, apesar de paradoxal, ofereceria material para a reflexão crítica desta geração, dando-lhes visibilidade. No prefácio da Antologia, Heloisa Buarque tece uma longa descrição sobre este surto de produção poética, ou *o boom da poesia fácil* (para usar o título do ensaio de Paulo Leminski), salientando “o inesperado número de poetas e de poesia tomando de assalto nossa cena cultural” (Hollanda 2007: 256). Este elevado número de produção marginal surgida ao longo da década de 70 atribuía um equivocado facilitismo à arte de fazer poesia. Segundo a autora, por conta do aparente modismo desta produção poética, a problematização e a denúncia do cotidiano vivido protagonizado por estes poetas perdem o seu intuito transformador, encarado como um mero registo subjetivo. Sobre o aparecimento desta poesia no quadro literário brasileiro e a forma como conduziam o processo de criação, Glauco Mattoso, em *O que é Poesia Marginal* assinala que,

eles se sucederam exatamente assim: atropeladamente. Todo mundo fazia de tudo ao mesmo tempo. Ao contrário da última corrente de vanguarda (o poema-processo) e de seus antecedentes concretos fundamentais, a poesia marginal não apresenta qualquer homogeneidade, prática ou teórica. Não há um trabalho coletivo ou grupal orientado e posicionado contra ou a favor de determinados conceitos. Se existem traços comuns à maioria dos autores da década, são eles a desorganização, a desorientação e a desinformação. (Mattoso 1982: 29)

De acordo com Mattoso, o traço comum entre os autores das décadas de 70 e 80 do século XX e uma possível movimentação poética marginal é o descompromisso com qualquer diretriz estética e com qualquer conceito formal, resultando na aparente despreocupação, desinteresse e falta de empenho com o fazer literário. A linguagem coloquial e informal, à primeira vista tomada como fácil, leve e com um tom humorístico e a tematização de experiências do cotidiano também contribuíram para este paradoxo no que toca à posição nobre da poesia imposta pela tradição literária. Este facto é visto com certa curiosidade por Hollanda, afirmando a insistência dessa geração “em ‘brincar’ com as noções vigentes de qualidade literária e da densidade hermenêutica do texto poético” (Hollanda 2007: 257-258).

A desierarquização do espaço nobre da poesia, a partir da desvalorização das noções de qualidade literária conferidas pela literatura tradicional, da recusa do discurso convencional e da subversão dos padrões literários dominantes com a utilização da linguagem informal e fragmentada, do humor e de palavras de baixo calão como dialeto do cotidiano não foi vista com bons olhos pela crítica literária tradicional, que considerava esta literatura como *ruim, suja e sem qualidade* (*idem*: 262). Assim, a poesia marginal ia de encontro aos padrões canónicos da historiografia literária, tendo recebido reações negativas da crítica e dos teóricos literários, que não consideravam esse tipo de escrita como poesia. No posfácio da sua obra, Heloisa Buarque de Hollanda descreve a reação da Academia relativamente à poesia marginal, que insistia que “aquilo não era poesia, era um material de interesse apenas *sociológico*” (*idem*: 261). Ou seja, a poesia marginal, ao descrever e denunciar o quotidiano “de uma geração traumatizada pelos limites impostos a sua experiência social e pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão e informação através da censura e do estado de execução institucional no qual o país se encontrava” (*idem*: 257), era vista pela Academia por conta da sua função social, contrariando a literatura canónica que via a arte pela arte, numa concepção meramente estética, fruitiva e ficcional da poesia, apartada do carácter social. Assim, a poesia marginal era desprezada por grande parte dos críticos literários por contrariar os rigorosos padrões e os paradigmas instituídos pela crítica, apresentando fortes traços anti-literários, num tom desafiador e colocando em questão o lugar elevado e prestigiado da poesia.

Relativamente a este ato irreverente, Hollanda salienta a importância da poesia marginal para a abertura sentida no campo literário durante as décadas seguintes, trazendo uma inovação poética:

Isso (o espaço ocupado por esta poesia) parece demonstrar que talvez essa poesia ruim estivesse tocando em necessários pontos obscuros do debate literário ainda em mãos ortodoxamente modernistas. Talvez arranhasse, mesmo de forma incipiente e desorganizada, pontos nevrálgicos que já configuravam as grandes quebras que viriam marcar a inflexão cultural das décadas seguintes. (*idem*: 262)

No posfácio da antologia, escrito 22 anos após a publicação, Hollanda alega que as características adquiridas pelos poetas marginais e a recusa dos modelos tradicionais foram necessários para a renovação do meio literário, vendo a marginalidade como um espaço de resistência. Contrariamente, Glauco Mattoso assinala que esta opção anti-literária advinha antes da desinformação e do desconhecimento dos modelos literários por parte dos poetas marginais, causados pela própria desorganização e desinteresse desta geração. Diz o autor: “Em outras palavras, podemos dizer que antes de ser uma recusa, esta postura significa simplesmente um desconhecimento dos modelos literários, por falta de informação mesmo” (Mattoso 1982: 34). Deste modo, ao invés de um descompromisso proposital e de um carácter espontâneo, a poesia marginal, na visão de Mattoso, era caracterizada pela falta de perspectiva estética e pela escassa busca por informações acerca das gerações poéticas passadas. No entanto, esta afirmação torna-se contraditória diante da classe social e da formação acadêmica dos ditos poetas marginais. Caracterizada, portanto, como um ato proposital, a poesia marginal alcançou o seu intuito: questionar e romper com alguns padrões estéticos dominantes até àquele período.

Enquanto para uns a poesia marginal era sinónimo de “uma poesia mal feita e alienada”, como nota o poeta Paulo Leminski (1976: 48), para outros estas características negativas atribuídas eram encaradas com bom humor. No ensaio intitulado “O boom da poesia fácil”, Leminski, que também pertencia à geração marginal, confere a esta literatura um carácter inconsequente, irresponsável e desprezioso, possuidor de um completo descaso por qualquer tipo de organização, mas que, no entanto, contribuiu positivamente para a poética dos anos 70 a partir da sua vertente lúdica e livre, contrariando “a séria carece dos anos 60” (*ibidem*) e recuperando a ideia da poesia “como pura alegria de existir” (*ibidem*). Para Leminski, a poesia dos anos 70 não queria nada, apenas ser, existir, sem maiores pretensões.

Enquadradas nesta geração por estabelecerem ligação com alguns dos traços da dita poesia marginal e por publicarem algumas de suas obras de forma independente e alternativa, Alice Ruiz e Ana C. foram classificadas como pertencentes à geração

mimeógrafo. Apesar destes traços geracionais que interligam estes autores, Alice Ruiz e Ana Cristina Cesar, assim como outros poetas marginais, seguiram caminhos próprios que as diferenciavam das características elencadas pelos críticos citados acima como próprios da poesia marginal. É necessário evidenciar a dificuldade assinalada pelos críticos em encontrar um fio condutor que una todos os poetas dos anos 70 que produziam esta poesia alternativa, de modo a catalogá-los. Quer isto dizer que a poesia marginal abarcava uma série de experiências distintas, dicções pessoais e trajetórias divergentes que, ora aproximavam, ora apartavam os poetas desta geração. No caso das autoras, a influência e a aproximação com a tradição literária, o hibridismo entre formas textuais distintas e uma certa preocupação estética conferiam à poesia de Ana C. e de Alice Ruiz um carácter inovador dentro do quadro literário.

No que toca à produção literária, antes da publicação da primeira obra em livro de Alice Ruiz, a sua poesia foi divulgada na revista *Através* pelas mãos do poeta Décio Pignatari em 1979. Nos poemas selecionados para a revista ficaram de fora os que invocavam a poética feminista da autora, incluídos posteriormente na obra *Navalhanaliga*, nomeadamente os poemas “Alma de papoula”, “Sou uma moça polida” e “Nada na barriga”, abaixo transcritos:

nada na barriga
navalha na liga
 valha
(Ruiz 2015: 156)

sou uma moça polida
levando
uma vida lascada
(*Idem*: 150)

dez dedos de fada
caralho
 de novo cheirando a alho
(*idem*: 165)

Isso deixa visível que ainda não havia lugar nem abertura suficiente para as produções de caráter contestatório feminista, principalmente porque a sua poesia representava a ruptura com os paradigmas tradicionalmente atribuídos à mulher, tanto a nível social como literário, e a subversão da hegemonia masculina. Pignatari, sabendo da militância da autora, gostava de provocá-la. Em uma conversa sobre poesia, o poeta afirmou que “as mulheres não tinham, ‘por natureza’, a objetividade necessária para ter consciência da linguagem e que nas raras vezes que isso acontecia elas se voltavam para o misticismo ou para a psicologia” (Murgel 2010: 191).

Vale ressaltar que, apesar das provocações, Décio Pignatari era fã do trabalho de Alice Ruiz, incentivando a sua carreira enquanto poeta e lecionando sobre a obra da autora. Relativamente ao engajamento feminista e à preocupação com os assuntos voltados para o universo feminino refletidos na poesia de Ruiz, a autora Marilda Binder Samways, na obra *Introdução à Literatura Paranaense*, declara:

Talvez a mais importante preocupação de Alice seja com a posição humana e social da mulher, vista sob diferentes ângulos: o erótico, o amoroso, o lírico, a maternidade, o ser que se sente marginal no processo econômico e que busca realçar sua posição, descobrindo novos valores e exigindo a transformação dos esquemas sociais convencionais dominados pelo homem. Não que a poesia de Alice Ruiz seja predominantemente indagadora desses problemas, mas eles aparecem como resultado das próprias posturas assumidas pela artista. (Samways 1988: 131)

A visão de Alice no que toca ao contexto político-social em que se encontrava inserida e os questionamentos enfrentados pela autora ao longo dos anos 70 acabaram por se refletir em grande parte da produção poética presente em sua primeira obra. Ruiz aborda as várias vertentes do universo feminino, desde a sua posição social diante das convenções tradicionais sobre a mulher, até a posição relativamente ao corpo. O seu primeiro livro de poesia, *Navalhanaliga*, publicado em 1980, obteve o prestígio merecido, recebendo o prêmio de melhor obra publicada no Paraná, no mesmo ano da publicação. Posteriormente, Alice Ruiz recebeu dois prêmios Jabuti por suas obras. O primeiro, em 1989, pelo livro *Vice Versos*, e o segundo, em 2009, pelo livro *Dois em Um*.

A autora possui uma vasta bibliografia, tendo produzido 22 obras. Três anos depois da primeira publicação, publicou o livro *Paixão Xama Paixão*, numa edição

artesanal e independente. No ano seguinte, tem a obra *Pelos Pêlos* publicada pela editora Brasiliense. Em 1985, em parceria com Leminski, lançou o livro de haikais *Hai Tropikai*. No mesmo ano publicou o livro *Rimagens* e, no ano seguinte, o livro *Nuvem Feliz*. Em 1988, foi a vez da publicação de *Vice Versos*, também pela editora Brasiliense. O extenso campo bibliográfico inclui ainda as obras *Desorientais* (1996), *Hai Kais* (1998), *Poesia Para Tocar no Rádio* (1999), *Yuuka* (2004), *Conversa de Passarinhos* (2008), *Salada de Frutas* (2008), *Três Linhas* (2009), *Boa Companhia: Haicai* (2009), *Nuvem Feliz* (2010), *Jardim de Haijin* (2010), *Proesias* (2010), *Dois Haikais* (2011), *Estações dos Bichos* (2011) e *Luminares* (2012). Alice Ruiz reuniu, em 2008, toda a poesia publicada durante a década de 80 num único volume denominado *Dois em Um*. Alguns de seus poemas foram traduzidos e publicados em antologias nos Estados Unidos, Bélgica, México, Argentina, Espanha e Irlanda.

A poética de Ruiz foi unanimemente caracterizada pelos críticos como inovadora, imprevista e revolucionária, utilizando de inúmeros recursos visuais e sonoros para compô-la, brincando com a musicalidade e com a estrutura formal do poema, dialogando com a poesia concreta e com o tropicalismo. Assim, na sua lírica são reconhecíveis a valorização do som, da rima, do ritmo e da imagem. Como confessa a autora na obra *Alice Ruiz, Série Paranaenses n.º 3*, “a poesia concreta me deu a régua e o compasso. Eu não faço poesia concreta, mas bebi dessa fonte, principalmente” (Ruiz 1988: 12). Deste modo, Ruiz busca relacionar o visual e o textual em seus poemas, trabalhando a iconicidade da linguagem como elemento fundamental da composição poética a partir da prática “verbivocovisual” (Joyce 1975: 458), própria da poesia concreta, ou seja, da valorização de uma relação estrutural entre a semântica, a visualidade dos signos e a fonética na construção do poema. A respeito da poesia de Alice Ruiz, Marilda Binder Samways faz a seguinte afirmação: “Alice Ruiz possui uma poesia contundente e renovadora tanto nos aspectos temáticos como nos formais, principalmente nos formais, pois ela aproveita a lição das vanguardas e desestrutura o verso tradicional” (Samways 1988: 131).

Além da componente visual, a musicalidade é uma das principais características da poesia de Ruiz. Várias de suas obras tornaram-se letras de músicas nas composições do músico Itamar Assumpção, como o poema *Navalhanaliga*. Alice Ruiz já teve suas canções gravadas por nomes como Ney Matogrosso, Cássia Eller, Gal Costa, Zeca Baleiro e Alzira Espíndola, grandes nomes da música popular brasileira, evidenciando o prestígio de que gozava a sua escrita. Assim, a poeta privilegiava a sonoridade em seus

poemas, onde a composição rítmica se construía a partir da repetição intencional de fonemas, das combinações de rimas e da constante falta de pontuação, assegurando musicalidade ao texto. Aqui, imagem e som se interligam: até a distribuição espacial do texto na página determina o ritmo de leitura, como podemos ver no poema “sem luto”:

Sem luto
pelo obsoleto
só
ab
so
luto

(Ruiz 2015: 131)

Alice Ruiz, juntamente com o marido, Paulo Leminski, era profundamente atenta ao que se produzia na canção brasileira, estando ligada à produção dos tropicalistas, tanto pelas ideias quanto pelas inovações melódicas. O tropicalismo foi um movimento cultural brasileiro que surgiu na década de 60, manifestando-se em vários domínios artísticos, como o cinema, o teatro, a literatura e principalmente a música. A tropicália tinha como intuito romper com a valorização musical apoiada numa posição política unicamente de esquerda e nacionalista. Assim, a partir do diálogo estabelecido entre as tendências culturais exteriores, cantores como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé e outros procuraram uma revolução na estética e na produção musical, virando “a tradição da música popular (e sua mais perfeita tradução — a bossa nova) pelo avesso” (Veloso 1997: 15), adicionando na bossa nova o rock, as guitarras elétricas e letras sobre uma revolução comportamental, num forte posicionamento ético e estético e numa atitude de denúncia. De acordo com Glauco Mattoso, muitos poetas desta geração eram também letristas, pois “com o tropicalismo, as letras passaram a ser mais valorizadas e reconhecidas como poemas, fossem ou não ‘elaboradas’, ao mesmo tempo que qualquer poema, seja discursivo ou concreto, se torna ‘oralizável’, ‘musicável’ e ‘cantável’” (Mattoso 1982: 22). Assim, é possível encontrar na poética de Alice Ruiz uma relação entre o popular e o erudito, entre a canção e a poesia, entre aquilo que era considerado mau gosto e bom gosto. Ana Maria Lisboa de Mello, no artigo “Vanguardas e pós-vanguardas na poesia brasileira: do concretismo à poesia marginal”, afirma que “essa geração é criticada por privilegiar a comunicação não-verbal,

desconfiando da eficácia da palavra. O som ganha, então, o lugar da palavra, som que desune verbalmente o grupo, mas o une comunitariamente na curtição” (Mello 1986: 5). No caso de Alice Ruiz, não diria que haja uma substituição da palavra pelo som, muito menos uma desconfiança da eficácia da palavra, mas que a junção da comunicação não-verbal com a verbalização abrange o campo de ação do fazer poético, rompendo com a concepção tradicional de poesia e do seu estático lugar, concedendo várias formas de leitura da sua obra.

A poeta Helena Kolody, no texto intitulado “Por falar em Alice Ruiz”, inserido na obra *Alice Ruiz Série Paranaenses n.º 3*, explicita o seu pensamento acerca da escrita de Alice Ruiz, afirmando que “o dizer poético de Alice é personalíssimo, sua poesia é sintética e possui alegres jogos fonéticos” (*apud* Marques 2013: 36). Kolody, que partilhava com Alice a composição de haikais, acreditava que a poeta conseguia dizer muito em poucas palavras, principal característica desta breve forma poética, apresentando uma grande carga expressiva e pessoal. Deste modo, contrariando a necessidade de exclusão da subjetividade do autor, Alice Ruiz compõe haikais em seu cotidiano, relacionados aos laços pessoais: lembranças amorosas, familiares, dedicatórias aos amigos. Estes haikais são “desorientais” porque se apropriam da brevidade da poesia japonesa, porém não seguem a objetividade e a impessoalidade que essa forma tradicionalmente apresenta. O título da obra mencionada acima evidencia a inovação desta forma poética, onde o eu-lírico aparece nitidamente na poética de Ruiz. “São versos feitos para, com e por causa desse outro, onde o eu aparece, impregnado de nós, ao contrário dos orientais, onde o eu se retira para que tudo seja apenas como é” (Ruiz 1996: 19). Em 1993, a autora foi homenageada pela colônia japonesa de Curitiba, contemplada com o nome Yuuka (nome posteriormente dado a uma de suas obras) e o título de haicaísta, concedido pela primeira vez a um ocidental, representando um dos nomes mais significativos na divulgação desta forma poética.⁶

Contrariamente à extensa produção de Alice Ruiz, Ana C. publicou apenas quatro livros em vida, surgindo no cenário literário através da publicação de alguns poemas na antologia de Heloisa Buarque de Hollanda, em 1976, como já foi referido. A presença da autora nesta antologia determinou o rótulo de marginal que lhe foi atribuído, ainda que a sua poesia possuísse características que a distanciavam do fazer poético desta

⁶ Para um maior aprofundamento sobre a história do haikai e a história do haikai na poesia brasileira, consultar as seguintes obras: Savary, Olga (1980), *O livro dos Haikais*, Massao Ohno, São Paulo e Calcanhotto, Adriana (2014), *Haikai do Brasil*, Edições de Janeiro, Rio de Janeiro.

geração. A própria Heloisa, no vídeo em comemoração aos 60 anos de Ana C. organizado pelo Instituto Moreira Salles, afirma que Ana C. diferenciava-se dos demais poetas dos anos 70 devido à formação literária que possuía e pela preocupação e erudição frente à literatura:

E a Ana Cristina que eu botei nessa antologia, ela não era nada disso. (...) Ela era muito geracional, apesar dela ter uma cultura inglesa muito forte por via da família, apesar dela ter uma coisa com a literatura muito erudita, muito cuidadosa. Ela lia muito e fazia uma certa diferença com os companheiros (...) porque ela era realmente as duas coisas, ela era contracultural sim, ela era uma roqueira sim, mas ao mesmo tempo era uma Billie Holiday, ela tinha uma coisa de passado, uma coisa de outra cultura que vinha, que fez dela essa figura tão especial, né, que chama atenção, quer dizer é muito fácil, ela é um pouco inclassificável, porque ela desafinou da geração dela sem abandonar a geração dela. (Hollanda 2015:10' 30")

Hollanda define Ana C. como inclassificável, adjetivo que a colocava num lugar diferenciado ao tomar um rumo diferente da sua geração sem de facto abandoná-la. A relação da poeta com a cultura do passado, fruto da formação literária adquirida, distanciava-a da poesia marginal, mas Ana C. mantinha uma afinidade com os poetas dos anos 70 e com a publicação mimeografada. Sobre esta relação de pertença e simultâneo distanciamento da autora com a geração marginal, Armando Freitas Filho, na apresentação do livro *Poética*, assinala que a poesia de Ana C.

é, senão inovadora, diferente das outras, ou da outra que estava em uso naquela quadra do tempo. O que era corrente era uma poesia que retomava um viés do modernismo brasileiro: o poema-minuto, de revelação instantânea como uma foto polaroide, ou o poema-piada, que tinha forte coloração oswaldiana. De repente, como que andando na contramão da sua geração, de braço dado com ela em alguns costumes, mas escrevendo com mão diferente um texto cuja mancha gráfica incorporava sem cerimônia a prosa, Ana Cristina apareceu – esfinge e singular – sem temer a rejeição, procurando outro leitor e propondo uma nova leitura em nada complacente, muito pelo contrário, uma leitura desafiada. (Filho 2013: 8)

Assim, Ana C. mantinha alguns costumes da poesia marginal, como a paródia, a ironia, a linguagem coloquial, a busca por temas do quotidiano e a tentativa de aproximação entre arte e vida para além do convívio com a própria geração. No entanto,

virava-lhes as costas ao possuir uma escrita mais densa do ponto de vista estético, adotando uma postura tanto questionadora quanto homenageadora da tradição literária. Críticos como Carlos Alberto Pereira, na obra *Retrato da Época. Poesia marginal anos 70*, e Italo Moriconi, em *Ana Cristina Cesar. O sangue de uma poeta*, classificam-na como independente tanto pela posição no campo intelectual quanto por sua trajetória e originalidade, marcando “a presença de uma sólida e permanente educação literária [que] introduz um elemento diferencial entre a linguagem de Ana e a dicção mais espontaneísta da poesia marginal” (Moriconi 1996: 13). Moriconi inicia a sua obra apontando a unanimidade dos críticos em classificar a notoriedade e a excentricidade da obra de Ana C. relativamente à poesia dos anos 70, salientando “uma sofisticação distinta da dicção propositalmente antiliterária e formalmente simples de poetas como Chacal, Charles, Bernardo Vilhena, Leila Micolis, entre outros (...)” (*idem*: 8). Ou ainda Marcos Augusto Gonçalves, que assinala no texto “Ana Cristina Cesar (1952-1983)” que a poeta “foi, sem sombra de erro, o talento mais refinado da geração de poetas que se formou ao longo da década de 70 no Brasil” (Gonçalves 1983: 64).

A primeira obra de Ana C., *Cenas de Abril*, foi editada de forma independente e publicada em 1979. A autora manteve a produção artesanal na segunda publicação, *Correspondência Completa*, datada do mesmo ano. O terceiro livro, *Luvras de Pelica*, publicado em 1980, foi redigido durante o regresso à Inglaterra, altura em que cursava o Mestrado em tradução. Filha de Waldo Aranha Lenz Cesar e de Maria Luiza Cesar, membros de uma família de intelectuais protestantes de classe média, Ana C. já se mostrava próxima da literatura desde pequena, pois aos seis anos já ditava poemas para a mãe. Licenciou-se em Letras pela PUC-Rio e foi mestre em comunicação pela UFRJ e em teoria e prática de tradução literária pela Universidade de Essex, em Inglaterra. A formação literária da autora e o conhecimento que possuía sobre a literatura e a tradição literária transpareciam na forma e no conteúdo do seu texto, recorrendo à intertextualidade com textos considerados canónicos. Ana C. buscava em autores da tradição clássica a interlocução com seus textos. Alguns desses autores influentes para a sua obra aparecem explícitos em formato de homenagem no poema “Índice onomástico”, como é o caso de “Alvim, Francisco/ Bandeira, Manuel/ Dickinson, Emily/ Drummond, Carlos/ Meireles, Cecília/ Mendes, Murilo/ Whitman, Walt” (Cesar 2013: 124), entre outros. Alguns de seus versos apresentam fragmentos da poesia destes autores, versos roubados de forma descarada como a própria poeta confessa em “Como terei orgulho do ridículo de passar brilhaes pela porta”: “(...) Como não repetirei, a teus

pés, que o profissional esconde no índice onomástico os ladrões de quem roubei versos de amor com que te cerco./ Te cerco tanto que é impossível fazer blitz e flagrar a ladroagem” (*idem*: 281). Encontramo-nos diante da apropriação de textos alheios e de várias vozes de modo a construir o próprio discurso como se fosse original. Ana C. joga com o conceito de originalidade ao recorrer a *bricolagens* (Malufe 2006: 119) de fragmentos poéticos, falas, cartas de amigos, textos de jornais e citações, tomando-os como discurso próprio do sujeito poético, desfazendo o mito da originalidade. A autora comenta sobre esta forma de produção de seus poemas na obra *Crítica e Tradução*, enfatizando a ideia de que cada texto poético está interligado a outros textos poéticos, um remetendo ao outro: “Ele não está sozinho. É uma rede sem fim” (Cesar 1999: 267).

Flora Süssekind (1995) aproxima o processo de composição da poética de Ana C. a uma “arte de conversação” e a uma “poesia-em-vozes”, como o próprio título indica, baseado na colagem de diálogos propositadamente explícitos. Süssekind dá exemplos destas conversas, algumas capturadas a meio, sem qualquer ligação com as restantes:

“Gente falando por todos os lados”, “vozes barganhando uma informação difícil”, “Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem”, “dedos de prosa ao telefone”, “tom de voz”, muitos “disse”, “dizia”, “ouvi”, “pergunto”, “restos de conversa”: seus textos costumam assinalar a própria dramatização. (Süssekind 2007: 16)

Seguindo a mesma noção de uma composição fragmentada e formada por colagens, Annita Costa Malufe, na obra *Territórios Dispersos: A poética de Ana Cristina Cesar*, observa a formação da poesia de Ana C. como “pedaços que parecem extraídos de universos totalmente disparatados. São lugares estranhos, planetas distantes que coexistem em um mesmo texto, como se tivéssemos ‘pedaços (...) de quebra-cabeças diferentes, violentamente inseridos uns nos outros” (Malufe 2006: 115). Assim, “cada texto de Ana C. em si parece ser, ele mesmo, um fragmento retirado de uma história maior. Fragmentos formados por fragmentos. Cenas repentinas. Flashes” (*Idem*: 117). Malufe salienta ainda o principal objetivo da junção destes fragmentos divergentes: desmontar a narrativa ao invés de construí-la.

Outra leitura deste processo de criação poética pode ser vista pela escritora Maria Lúcia Camargo, na obra *Atrás dos Olhos Pardos. Uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*, o primeiro estudo acadêmico sobre a poesia de Ana C. Nele, Camargo

aborda a estética da “vampiragem”, termo cunhado pela própria poeta, em que a autora suga o conteúdo de outros autores, transformando em diferente matéria para a sua poesia:

Pela estética da “vampiragem”, associada às construções de simulacros que transgridem mas não agridem, Ana Cristina produz uma obra muito diferente. Finge aderir à sua geração para criticá-la de dentro: cria pastiches de confissão (cartas, diários), aparentemente colados ao real; transforma o erudito, o hermético, a grande literatura, em fala cotidiana, em fala com ar de desintelectualizada, aparentemente banal. (Camargo 2003: 150)

Segundo Camargo, Ana C. consome a produção da literatura tanto clássica como da própria geração de modo a criticá-la, parodiá-la e até mesmo subvertê-la, criando a própria obra a partir da intertextualidade. A utilização de fragmentos de outros autores para produzir a sua poesia conduz o leitor previamente informado deste processo à dúvida quanto à identidade do sujeito poético, apresentando um sujeito desmembrado.

A isto é somado um (falso) confessionalismo recorrente na poética de Ana C., fruto da leitura de escritoras como Sylvia Plath, Anne Sexton e Elizabeth Bishop, em que a poeta buscava na literatura um falso espelho da intimidade do autor. Assim, em tom de confiança, a partir de cartas, diários íntimos e da marca da primeira pessoa do singular, Ana C. insistia em uma escrita que parecia esconder segredos íntimos de mulher e revelar factos do quotidiano, aproximando vida e obra. Estas características renderam à sua poesia a fama de intimista e autobiográfica, recusada pela própria poeta. Neste sentido, há na poética de Ana C. uma tensão entre a autobiografia e a ficção e uma ténue linha que separa o sujeito poético do sujeito empírico, numa intimidade forjada, ou, como classifica Cristina Ramos, numa “dissimulação lírica” (Ramos 2017: 70). Assim, constatando a fragilidade dos conceitos de verdade e de confissão íntima, “as fronteiras que distanciam o verosímil poético do mundo real são ténues e encontram-se dissimuladas esteticamente” (*idem*: 51), adverte Ramos. O real é inenarrável no âmbito poético. Flora Sússekind, na obra *Até Segunda Ordem não Risque Nada. Os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*, refere-se à intimidade explícita na obra da poeta como uma ilusão de ótica, como parecem dizer os diários de Ana C, produto literariamente construído, jogando propositadamente com a tensão entre o real e o ficcional. Assim, Sússekind questiona:

Autobiografia? Não propriamente. As muitas referências a cartas, diários, segredos multiplicam de fato intimidades e pactos de aproximação com o leitor. Mas o “pessoal” aí é, antes de tudo, representação da experiência, efeito calculado. É pista que aponta não tanto para determinada vida real, mas para a experiência enquanto objeto de “life studies” poéticos. (Süssekind 2007: 11)

Ana C. introduz segredos e experiências do cotidiano em sua poética, contadas em cartas e diários íntimos, algumas assinadas e datadas, reforçando a ideia de confissão e de relatos autobiográficos. No entanto, é estabelecida uma falsa intimidade com o leitor a partir de uma *performance* premeditada, próxima do fingimento poético pessoano. A própria autora, em depoimento no curso “Literatura de mulheres no Brasil”, dá indícios da forma como deve ser lida a sua poesia confessional, admitindo que aqueles não eram os seus diários. “Aqui é fingido, inventado, certo? Não são realmente fatos da minha vida. É uma construção. (...) [Até porque] a intimidade não é comunicável literariamente” (Cesar 1999: 259). Assinalando a insistência da poeta em recorrer aos gêneros diarísticos por considerar o tipo de escrita mais imediato, Joana Matos Frias, no texto “Um verso que tivesse um blue”, segue a linha de raciocínio de Flora Süssekind, advertindo que “em caso algum se deve confundir, todavia, com escrita autobiográfica ou confessionalismo ingênuo, como de resto demonstram os vários momentos de dramatização da subjetividade na sua obra” (Frias 2013: 487).

Na obra *Correspondência Completa*, Ana C. reflete sobre os dois tipos de leitor que acompanham a sua produção literária:

Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas. (Cesar 2013: 50)

Gil é o tipo de leitor que, baseando-se no equivocado confessionalismo da autora, busca interpretar a sua poética a partir dos dados biográficos, procurando no poema um espelho da alma do sujeito empírico. O precoce suicídio de Ana C., morte trágica de uma ainda breve vida, conduziu a que boa parte da crítica literária, influenciada por este dado biográfico marcante, reduzisse e determinasse a obra da poeta a partir deste evento ou procurasse em sua poesia respostas para a morte precoce, como é o caso de Italo

Moriconi em *Ana Cristina Cesar. O sangue de uma poeta*. O próprio título remete para o sangue da poeta, para a imagem da morte. Contrariando o distanciamento de uma escrita autobiográfica assinalada pela autora, Moriconi aponta que,

[a] pesar de fazê-lo de maneira desconstrutiva e distanciada, toda a literatura produzida por Ana Cristina toma por base a autobiografia, o auto-retrato, a confissão. Por isso nos debruçamos sobre os textos que escreveu nos anos 80 em busca da elucidação do mistério de seu suicídio, traindo a intenção declarada da autora, que era colocar sob suspeita a ideologia da sinceridade tradicionalmente sustentadora daqueles gêneros. Mas a morte percorre esses textos com uma presença tão insidiosa quanto explícita. (Moriconi 1996: 123)

Ainda que haja uma consciente traição da intenção da autora, Italo Moriconi insiste na explícita presença da temática da morte na poética de Ana C. O suicídio da poeta, para o autor, reflete-se em sua obra. Sobre esta relação entre a biografia e literatura estabelecida por alguns críticos, Flora Süssekind afirma que

a morte prematura vira critério valorativo e se projeta sobre seus mais ínfimos aspectos, quase pré-determinando uma linha lutuosa de apreciação. Talvez valesse a pena verificar, nesse sentido, quantos dos artigos e das teses sobre a sua poesia contêm suicídio, salto, melancolia, paixão, morte ou expressões semelhantes já no título, indicando inequívoca preferência por uma patologização temática. (Süssekind 2007: 10)

A morte de Ana C., para críticos e autores, conduziu à relação entre o sujeito empírico e o sujeito poético, numa leitura da obra da poeta sob a visão obscura da sua trágica vida, procurando interpretar a poesia de Ana C. a partir da sua morte, reduzindo-a ao biografismo.

Na introdução da obra *Territórios Dispersos. A poética de Ana Cristina Cesar*, Malufe, analisando as notícias sobre a morte da poeta em jornais e periódicos, afirma que Ana C. se tornou, na óptica dos *media* e de alguns circuitos literários, “uma espécie de mito romântico da poesia brasileira contemporânea” (Malufe 2006: 19). Ou seja, o suicídio de Ana C. conduz à mitificação da sua imagem e da sua poética. A consagração da poeta levou à publicação de inúmeras dissertações, textos críticos, artigos, obras póstumas, traduções de suas obras e de um reconhecimento institucional com a criação

do acervo no Instituto Moreira Salles. Em 2016, Ana C. foi a homenageada da Festa Literária Internacional de Paraty, um dos principais festivais literários da América do Sul. A poeta foi a segunda mulher homenageada pelo evento, que se realiza desde 2003, e que contou com uma terceira mulher celebrada - Hilda Hilst, em 2018.

O aparente reconhecimento literário que tanto Ana C. como Alice Ruiz alcançaram, fruto de um trabalho considerado de forma unânime pelos críticos como excepcional, inovador e revolucionário, sem temer reações negativas, conduziu-as a um lugar prestigiado na literatura brasileira. Ainda que estas autoras tomassem rumos diferentes, suas poéticas se cruzam no que toca a temática feminina e na tentativa de subversão do discurso masculino a partir da ironia, da paródia e do recurso à intertextualidade com textos considerados canônicos, como veremos no próximo capítulo. A obra das autoras teve um grande impacto na (re)construção de uma identidade e de um discurso ditos femininos.

Capítulo 2.

“A imaginação feminina no poder”: Diálogos com a tradição literária

2.1. “A mulher mais discreta do mundo”: Ironia e subversão

A segunda metade dos anos 70 do século XX ficou conhecida pelo processo de abertura política e de liberalização do regime militar, suavizando, em certa medida, a censura e permitindo a discussão e o estudo sobre as publicações de autores à margem. No entanto, a literatura escrita por mulheres ainda dispunha de um espaço limitado dentro do campo literário brasileiro. O cânone era majoritariamente composto por autores do sexo masculino e o discurso literário abrangia principalmente a visão masculina, tanto na representação das características intrínsecas dos gêneros enquanto papel social, como na própria construção do feminino na literatura. Alice Ruiz e Ana C., assim como outras mulheres da sua geração, como Ledusha, Leila Mícolis e Adélia Prado, recusaram perpetuar o discurso unicamente masculino e aceitar a limitação do campo de produção feminino. Assim, estas autoras viram na linguagem o meio de desconstrução dos papéis tradicionais historicamente atribuídos ao feminino, de transformação dos paradigmas dominantes da escrita hegemônica patriarcal e de subversão de um certo discurso masculino sobre as mulheres, reivindicando um papel ativo na construção do próprio campo literário.

Estrategicamente, estas autoras não recorreram a uma linguagem agressiva e panfletária de recusa dos estereótipos da sensibilidade feminina, mas trouxeram para o campo literário algo diferente, caracterizado por Heloisa Buarque de Hollanda no texto “A imaginação feminina no poder” como “um investimento sutil e perigoso em tudo aquilo que a tão decantada mulher moderna introduz em seu discurso” (Hollanda 2013: 442). Alice Ruiz e Ana C. replicaram e apropriaram-se intencionalmente de tais estereótipos ligados ao universo feminino, brincando deliberadamente com estes valores tradicionais de modo a evidenciar os paradoxos e a subvertê-los por meio da ironia. As estratégias de linguagem, na poética das autoras, são utilizadas como forma de resistência diante dos padrões de comportamento consagrados pela cultura androcêntrica como pertencentes ao feminino e das construções estereotipadas do

discurso masculino sobre o feminino. Ana Carolina Murgel, que trabalhou tanto sobre a obra de Alice Ruiz como de Ana C., afirma:

Com o recurso da ironia, elas escrevem apontando as desqualificações e preconceitos nas construções do discurso masculino sobre o feminino. (...) Na poética feminista os paradoxos são colocados de forma a evidenciá-los, mais do que escondê-los, sendo explicitados com ironia ou bom humor. (Murgel 2010: 200, 204)

A ironia é tratada por vários especialistas como um fenómeno complexo e vasto. Tradicionalmente, é vista como uma inversão semântica ou como antífrase, pela qual o discurso enunciado transmite uma ideia oposta ao seu significado literal. Linda Hutcheon, na obra *Teoria e Política da Ironia*, cita Fish como um dos autores que se debruçaram sobre a tradicional concepção de ironia, afirmando que esta “envolve uma rejeição consciente do significado literal e a substituição por um significado ‘irônico’ (frequentemente oposto)” (*apud* Hutcheon 2000: 94). No entanto, a complexidade lógico-semântica do conceito traz-nos muito mais do que uma simples antítese. Hutcheon continua sua linha de raciocínio, afirmando que a redução da ironia ao modelo de inversão levou a noções simplificadas do significado deste conceito. Para a autora, a ironia “acontece no espaço *entre* o dito e o não dito” (*idem*: 30). Quer isto dizer que o sentido irónico não é sempre caracterizado pelo não dito e este não é a simples inversão do dito. A ironia interage na relação entre ambos. É possível, assim, falar no dinamismo da ironia que atua, simultaneamente, entre os dois níveis de sentido.

Partindo do princípio de que a ironia pressupõe a intencionalidade do enunciador e o reconhecimento prévio, por parte do receptor, dessa mesma intenção, cria-se o seguinte problema no entender de Joana Matos Frias: tendo em conta a importância do carácter do orador na persuasão da confiança do receptor, Aristóteles esclarece a necessidade de “que esta confiança seja *resultado do discurso* e não de uma opinião prévia sobre o carácter do orador” (*apud* Frias 2015: 110). Posto isto, Joana Matos Frias põe a seguinte questão: “[c]omo reconhecer a ironia enquanto formante discursivo axial do texto, sem que esse reconhecimento exija a consideração de factores não discursivos?” (*idem*: 111). Neste sentido, é necessário desenvolver a ironia enquanto uma contradição enunciativa, e não semântica, conceito equacionado por Anne-Marie Paillet-Guth (*apud* Frias 2015: 112). A autora aproxima-se, assim, dos estudos mais recentes sobre a ironia, afirmando que

esta ironia poética só poderá ser reconhecida na sua dupla condição semântico-pragmática (Kerbrat-Orecchioni 1980) que exige a compreensão da componente ilocutória do acto de fala, neste caso, do acto poético. Quer dizer que, em primeiro lugar, a ironia poética contemporânea concretiza uma nova modalidade de despersonalização do sujeito, ao mesmo tempo que convoca um leitor implicado muito particular, capaz de se envolver neste muito complexo jogo de reconstrução de intenções. (*idem*: 112-113)

Ou seja, o discurso irónico contemporâneo implica um receptor próprio, capaz de descodificar a intenção textual sem a necessidade de convocar o carácter ou a intencionalidade do próprio autor, numa despersonalização do sujeito.

Na poética de Alice Ruiz e Ana C. a ironia apresenta-se enquanto estratégia discursiva de subversão e crítica do conteúdo proferido, ou seja, as autoras evocam um discurso, fingindo uma proximidade inexistente para, por fim, se distanciarem ironicamente do seu sentido. Essa estratégia assemelha-se, em certa medida, ao cinismo, sendo necessário a sua distinção. Nas palavras de Joana Matos Frias, em “‘O Riso Agudo dos Cínicos’: desassossego e ironia em Armando Silva Carvalho”,

a atitude cínica, ao contrário da irónica, parece estar do lado do sério. (...) [O] que diferencia esse enunciado de um equivalente irónico é que nele se adopta uma atitude deliberadamente imoral que consiste em defender um ponto de vista escandaloso. Isto é, o cinismo tem a força de se afirmar no sentido inverso do tabu, conforme sublinhou Vladimir Jankélévitch no seu estudo clássico dedicado à ironia (Jankélévitch 1964: 118). Ao contrário do tabu, proíbe porque se arde de vontade de profanar, no cinismo profana-se para aprofundar o respeito e não deixar nada implícito ou latente. (Frias 2013: 122-123)

Ou seja, a ironia pressupõe uma mensagem implícita e distancia-se da seriedade encontrada na atitude cínica.

Assim, Alice Ruiz e Ana C. apropriam-se do discurso hegemónico masculino e expõem-no em sua poesia, servindo-se da ironia como procedimento argumentativo para criticar, romper, desconstruir e subverter as convenções estabelecidas pelo discurso utilizado. Ida Lúcia Machado, no artigo intitulado “A ironia como fenómeno linguístico-argumentativo”, assinala que:

[o] “empréstimo” é bem favorável à eclosão da ironia: as palavras do “outro”, usadas em novos contextos e por outros locutores, assumem um caráter duplo, “bivocal”, como o diz Bakhtin. Se a intenção for irônica, o “empréstimo” será usado para subverter o significado primeiro das palavras do “outro”. (Machado 1995: 145)

Neste contexto, a ironia é manifestada num tom provocatório. A utilização do discurso do “outro” é vista como uma arma argumentativa contra a opinião que se quer combater, de modo a desestruturá-la, numa política paradoxal. A estratégia discursiva de subversão baseia-se antes na aceitação e ironização do conteúdo proferido do que na sua rejeição, comprometendo-o.

No que toca ao signo, a dimensão semântica da ironia está intrinsecamente relacionada com o ambiente que envolve o discurso. Hutcheon adverte que as dimensões semânticas e sintáticas da ironia “não podem ser consideradas separadamente dos aspectos social, histórico e cultural de seus contextos de emprego e atribuição” (Hutcheon 2000: 36). Ou seja, o contexto sociocultural em que as autoras Alice Ruiz e Ana C. se encontravam inseridas é parte importante no processo de descodificação do significado da ironia. Para além da contextualização, e para que a ironia possa cumprir o seu propósito argumentativo, é necessária uma participação ativa do leitor na recepção do conteúdo ironizado e na interpretação do seu sentido. Na visão de Muecke em *Ironia e o Irónico*, a ironia ativa “não uma, mas uma série infindável de interpretações subversivas” (Muecke 1995: 48). Assim, o receptor precisa compreender a intenção irônica das autoras para que a função desafiadora da ironia seja reconhecida. Esta compreensão, assinalada por Olga Kempinska no artigo “Ironia e discurso feminino”, passa pelo “reconhecimento de seus traços discursivos e da confrontação da presença da polifonia conflitante dos valores” (Kempinska 2014: 469).

Partindo do princípio de que o leitor reconhece, *a priori*, a ação irônica na poesia de Alice Ruiz e Ana C. e o contexto socio-cultural de ação, é possível analisarmos a linguagem poética das autoras a partir do caráter denunciador dos paradigmas tradicionais do discurso masculino impostos à mulher, apropriando-se deles de modo a expô-los ironicamente. O poema “Conversa de senhoras”, de Ana C., é um bom ponto de partida para a percepção desta estratégia discursiva:

Conversa de senhoras

Não preciso nem casar
Tiro dele tudo que preciso
Não saio mais daqui
Duvido muito
Esse assunto de mulher já terminou
O gato comeu e regalou-se
Ele dança que nem um realejo
Escritor não existe mais
Mas também não precisa virar deus
Tem alguém na casa
Você acha que ele aguenta?
Sr. Ternura está batendo
Eu não estava nem aí
Conchavando: eu faço a tréplica
Armadilha: louca pra saber
Ela é esquisita
Também você mente demais
Ele está me patrulhando
Para quem você vendeu seu tempo?
Não sei dizer: fiquei com o gauche
Não tem a menor lógica
Mas e o trampo?
Ele está bonzinho
Acho que é mentira
Não começa
(Cesar 2013: 89)

O poema apresenta vários fragmentos aparentemente retirados de diferentes conversas proferidas por vozes femininas. Deparamo-nos com diálogos soltos, versos sobrepostos que não possuem qualquer relação aparente uns com os outros. Annita Costa Malufe, no artigo “Ana C., a crítica por trás da poesia”, analisa a produção poética fragmentada da poeta, “como se fizesse uma verdadeira colagem cifrada de frases vindas de diversos lugares. O que temos no fim são textos aparentemente desconexos, cheios de saltos, de versos que parecem não se encaixar” (Malufe 2004: 36). Ao longo do texto, é possível encontrar alguns estereótipos ligados à imagem da mulher, como é o caso da visão da mulher manipuladora, desconfiável e mentirosa, que explora emocionalmente e financeiramente o homem: (“Não preciso nem casar/ Tiro dele tudo o que preciso”), ou do comportamento submisso da mulher (“para quem você

vendeu seu tempo?”). É na enumeração e exposição destas características relacionadas à mulher que a ironia reside. No entanto, são mulheres que falam o que pensam sem temer qualquer repressão, que decidem permanecer, que mentem, que tencionam pôr fim ao que se considerava serem as convenções do discurso feminino e sobre o feminino. O poema representa a recolha de impressões de diversas vozes, de conversas de senhoras, outrora reduzidas a uma tagarelice, onde Ana C. utiliza armadilhas irônicas de modo a subvertê-las. De acordo com Katiuce Justino, na dissertação *Conversas de Senhoras: A performance feminina em Ana Cristina Cesar*,

[e]xpor, apontar, reduzir, presentificar, performar, teatralizar são modos de apontamento de uma reconstrução do feminino dado como mobilização da palavra, extraindo de superfícies linguísticas sentidos que estão mais na superfície irônica e presentificada, com seus efeitos de sedução/mascaramento/derrisão do que em uma impossível unidade apontada e longínqua. (Justino 2014: 134)

É importante salientar a intimidade explícita na poética subversiva de Ana C. Os fragmentos de diálogos parecem aproximar-se de segredos íntimos, confidências, assuntos que normalmente não seriam expostos em público, numa libertadora e fluente “conversa de senhoras”. Esta intimidade pode confundir um leitor despreparado, tomando-os como se fossem ideias da própria autora. Esta confusão deve-se, sobretudo, aos elementos próprios de uma autobiografia presentes no poema, como o tom confessional, o uso da primeira pessoa do singular e do género diarístico. A mesma intimidade é trabalhada no poema “Noite carioca”:

Noite carioca

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 2013: 83)

O sujeito poético inicia o poema revelando a incapacidade de comunicação entre os interlocutores a partir da antítese “diálogo de surdos”. Essa incomunicabilidade é ultrapassada pela intimidade provocada pela amistosidade. Os dois últimos versos, por sua vez, são marcantes ao introduzir modelos de comportamento exemplares ao género

feminino, como a discrição, a transparência e a sinceridade. A autora joga com tais ideários comportamentais, apresentando “a mulher mais discreta do mundo”. Assim, Ana C. toma para si o discurso masculino sobre o gênero feminino, apropriando-se da representação de uma mulher transparente e que não possui segredos, encarando-o de forma irônica, quase jocosa. Ao apropriar-se dos estereótipos, aceitando-os e expondo-os ironicamente a partir da linguagem poética, o discurso hegemônico masculino perde o seu poder. Em “Noite carioca”, assim como em “Conversa de senhoras”, é possível captar fragmentos de ideias, diálogos apanhados a meio, pontas soltas sem qualquer ligação, como se houvesse “segredos escondidos nas entrelinhas, símbolos a serem decifrados, silêncios que suspendem o entendimento e aguçam a curiosidade”, como aponta Malufe (2004: 36). No entanto, trata-se aqui, não necessariamente de desvendar o que está oculto, de um segredo codificado entre os versos a ser desvendado pelo leitor ou de uma simbologia, mas antes de vivenciar a atmosfera de segredo provocada pelo não dito. A própria autora, em *Crítica e Tradução*, discute a interpretação da sua poesia como uma produção nas entrelinhas, afirmando que “[n]ão tem insinuação nenhuma, não. (...) Eu acho que, no meu texto e acho que em poesia, em geral, não existe entrelinha. (...) Entrelinha é uma mistificação. Existe a linha mesmo, o verso mesmo” (Cesar 1999: 263). Ou seja, os supostos espaços em branco e saltos entre os discursos aparentemente soltos não possuem um significado a ser revelado, mas pertencem à própria matéria textual. Assim, na visão de Anitta Malufe:

[N]o lugar de uma literatura de entrelinhas, Ana C. acredita no não-dito da literatura, um não-dito pertencente à própria materialidade textual. Enquanto a entrelinha remete a uma insinuação escondida, um “querer dizer sem dizer”, trazendo embutida uma concepção da poesia como veículo de comunicação (de significados, sentimentos, segredos), o não-dito é aquele que pertence ao próprio texto, e não remete a algum objeto externo originário. (Malufe 2004: 38)

A meu ver, o não dito, os espaços em branco, os silêncios presentes na poesia de Ana C. são trabalhados propositadamente de modo a induzir a curiosidade ao leitor e conduzi-lo à criação de inúmeras suposições do que poderia estar escondido. Deste modo, é necessário encarar as palavras que compõem a produção poética de Ana C. como significantes isolados com múltiplos significados possíveis em cada leitura. Assim, a linguagem fragmentária da poeta, utilizando a ironia como estratégia discursiva, atribui uma série infindável de interpretações subversivas à sua poética.

A aceitação e apropriação das características tradicionalmente ligadas à identidade feminina e a recorrência da ironia como forma de subversão da visão androcêntrica também podem ser vistas no poema “Alma de papoula”, de Alice Ruiz:

alma de papoula
 lágrimas
 para as cebolas
 dez dedos de fada
 caralho
 de novo cheirando a alho
 (Ruiz 2015: 165)

O poema inscreve-se na temática da domesticidade, do ambiente privado reservado à mulher, a dona de casa, considerada a fada do lar, a partir da descrição do acto de cortar cebolas. A representação dos estereótipos de delicadeza e sensibilidade é visível nos primeiros dois versos, ao definir a alma feminina como uma flor, frágil, e a partir da referência às lágrimas, que pode ter aqui um duplo significado: o choro sentimental por ser submetida à actividade de cunho doméstico, ou as lágrimas causadas pela irritação da cebola. No entanto, o sujeito poético ironiza a imagem da rainha do lar a partir da utilização de palavras de baixo calão para demonstrar a inquietação sentida perante o acto de cozinhar e o desconforto causado pelo cheiro do alho. A voz enunciativa dá indícios de uma desvinculação com os papéis atribuídos à mulher no que toca ao espaço privado e familiar, como se o sujeito poético não possuísse qualquer predisposição para tais atividades de ordem íntima feminina, descontente com o cheiro a alho. Ruiz trabalha com a relação entre o lúcido e o irónico ao introduzir o modelo de comportamento feminino à imagem do sujeito poético, resistindo e desestruturando-o. Ao longo da sua poética, Alice Ruiz expõe e questiona vários padrões comportamentais associados ao universo feminino, como é o caso da passividade e da objetificação da mulher presentes no poema “lá ia eu”:

lá ia eu
 toda exposta
 àquele olhar
 de garfo e faca
 vendo
 a mesa posta

minhas postas em fatias
ouvindo dos convivas
piadas macarrônicas
(*idem*: 179)

O poema explicita o profundo desconforto da mulher sob o olhar que a objetifica e que a vê quase como uma refeição a partir da simbologia do “garfo e faca” e das “postas em fatias” do eu-lírico, num canibalismo sexualizado de satisfação momentânea. A ideia da mulher submissa ao homem, exposta sob a mesa, pronta para saciar o desejo masculino, compõe o panorama do poema. Assim, os versos traduzem os preceitos associados à predisposição feminina relativamente aos anseios masculinos. Mais recentemente, em “Mulher de vermelho”, do livro *Um Útero é do Tamanho de Um Punho*, Angélica Freitas aborda a mesma temática do olhar masculino sobre o feminino. O poema gira em torno da perspectiva androcêntrica sobre as razões que levam uma mulher a usar vermelho, interpretando-as como estando ligadas ao desejo de seduzir os homens.

Mulher de vermelho

mas ela escolheu vermelho
ela sabe o que ela quer
e ela escolheu vestido
e ela é mulher
então com base nesses fatos
eu já posso afirmar
que conheço o seu desejo
caro Watson, elementar:
o que ela quer sou euzinho (...).
(Freitas 2012: 31)

Tal como Ruiz, Angélica Freitas explora e denuncia os lugares-comuns atribuídos às mulheres, quer na sua objetificação, quer na tentativa de estabelecer preceitos do comportamento e da psicologia feminina. Voltando ao poema “lá ia eu”, os últimos versos referem a jocosidade de toda a ação protagonizada pelos “convivas” que contam “piadas macarrônicas”, reforçando o desconforto sentido pelo sujeito feminino, que, ao

ocupar uma posição de submissão, é obrigado a ouvi-las. Assim, em seu poema, Alice Ruiz expõe a assimetria de poder entre homens e mulheres, de modo a questioná-la. É aí que reside a ironia, no paradoxo entre o discurso defendido por Ruiz e o discurso presente em seu poema. De acordo com a escritora Joan Scott, no livro *A Cidadã Paradoxal. As feministas francesas e os direitos do homem*,

[p]ara a retórica e para a estética, o paradoxo é um sinal de capacidade de equilibrar pensamentos e sentimentos complexamente contrários uns dos outros e, por extensão, da criatividade poética. O uso comum do termo guarda resquícios desses significados formais e estéticos, mas com maior frequência emprega-se o vocábulo “paradoxo” para significar uma opinião que desafia o que é predominantemente ortodoxo, que é contrário à tradição [...]. O paradoxo marca sua posição de enfrentamento à tradição, acentuando a diferença entre ambos. (Scott 2002: 28)

Ao confrontar a tradição comportamental associada ao feminino a partir da sua exposição, Ruiz apresenta-nos, de forma indireta, o paradoxo entre aquilo que é defendido e o que é denunciado.

Se nos poemas acima transcritos a crítica surgia de forma implícita, em “O que é a que é” Ruiz explicita a sua revolta e crítica direta ao enumerar vários estereótipos associados à imagem da mulher:

O que é a que é
 Usada e abusada.
 Palpável mas oca.
 Amainada para mãe.
 Acusada e recusada.
 Calada e mal falada.
 Alienada e esquecida.
 Ordenada e ordenhada.
 Solícita e solicitada.
 Bordadeira e abordada.
 Afastada e sempre à mão.
 Moderada e bem adornada
 Dá a luz e vive escondida.
 Transcende em descendência.
 Mal informada forma pessoas.
 Foi vocada a não ter vocações.

Sem necessidades, só caprichos.
Inclinada por instinto só ao lar.
Criticada e fadada à idade crítica.
Econômica nada entende de Economia.
Domingo, dia do Senhor, não descansa.
O que no homem é estilo nela é relaxo.
Não dá tom e dança conforme a música
Chora quando não tem mais nada a dizer.
Consumidora voraz é vorazmente consumida.
É o que mais consta e o que menos se nota.
No dicionário figura como a fêmea do homem.
Para compreender não tem muito o que aprender.
A melhor paisagem atrás do buraco da fechadura.
Produz pouco porque já reproduz e isso lhe basta.
Não precisa ser atualizada, mas deve andar na moda.
A força que despende para ser frágil continua oculta.
As suas tentativas de participação recebem como intromissão.
Já que não tem responsabilidade não pode ter mau-humor.
Tem que ser uma obra de arte que não fique para a posteridade.
Perde tanto sangue que fica com o que se chama por aí de “sangue de barata”.
Dócil, meiga, sutil e submissa, deixa aos homens os defeitos correspondentes.
PRECISA-SE: TORNEIRO MECÂNICO, CONTADOR, ANALISTA DE SISTEMAS,
ENGENHEIROS,
ETC COM CAPACIDADE COMPROVADA, E DE UMA RECEPCIONISTA COM
ÓTIMA APARÊNCIA.
Pode escolher entre o céu e o inferno, mas a terra não, essa é do sexo oposto.
Entrave para a liberdade masculina através das traves da obediência.
Quanto mais espírito melhor, mas o futuro acaba junto com a beleza.
Se for grande é porque está por detrás de um grande homem.
Sempre esperando e levando a fama de se fazer esperar.
Seu entusiasmo é chamado de assanhamento.
Nascida para dentro aí ficará até
que a terra coma o resto que os
filhos e os homens deixam.
Faz par mas embaixo.
(Ruiz 2015: 194)

como ‘dócil, meiga, sutil e submissa, frágil’ para ironizar o que a sociedade ‘contemporânea’ esperava de uma mulher – o protótipo da mulher ‘ideal’” (Marques 2013: 53-54). Ou seja, Alice Ruiz recorre a uma linguagem e a uma visão androcêntricas enquanto matéria para a sua poesia, subvertendo-as e transformando-as em instrumento de denúncia e subversão das convenções sociais. Neste ponto, a poesia de Ruiz e a de Ana C. cruzam-se e complementam-se.

Note-se ainda como, em sua iconicidade, as palavras do poema de Ruiz estão dispostas em torno de uma esfera semelhante à concha de um caracol. A sua forma arredondada remete-nos para a imagem do ovário, símbolo da fecundidade e da sexualidade feminina. Do mesmo modo, a simbologia do caracol é comumente associada ao órgão sexual feminino por conta da humidade e do seu movimento, simbolizando, para os astecas, a gravidez e o parto (Chevalier/Gheerbrant 1994: 250). Ainda, outra visão significativa da imagem do caracol está relacionada ao confinamento feminino, submetida ao espaço privado, como recupera Marques ao afirmar que “a concha também pode significar a vida caseira à qual a mulher permanece presa, encarcerada como o molusco à concha” (Marques 2013: 56).

A poesia subversiva de Alice Ruiz e de Ana C. é marcada, então, pelo uso irreverente e irónico da linguagem poética, numa dicção empenhada em, mais do que apontar, denunciar os padrões comportamentais impostos. Assim, as poetas apropriam-se dos estereótipos de comportamento atribuídos ao universo feminino, como a passividade, a ingenuidade, inferioridade, castidade e submissão, manipulando propositadamente estes valores de modo a subvertê-los a partir do recurso à ironia, construindo o seu próprio discurso e identidade literária, libertando-se de qualquer imposição misógina construída social e culturalmente a partir das diferenças de géneros. No que respeita à presença da ironia nos discursos femininos, Olga Kempinska afirma que isto acontece de forma frequente, “em parte, também devido ao prazer de se apropriar, por fingimento, das palavras do discurso masculino paternalista que, ao mesmo tempo, está se negando com violência” (Kempinska 2014: 468).

Esta apropriação, na obra de Alice Ruiz e Ana C., passa tanto pela utilização irónica de convenções sociais e do discurso tradicional masculino enquanto produção poética, como pelo uso de obras do cânone literário, através da intertextualidade, para a criação da própria poesia. Neste caso, o diálogo intertextual com a poesia canónica é conduzido sob um tom paródico como forma de questionamento e resistência, assuntos que iremos abordar no próximo subcapítulo.

2.2. “E agora Maria?": Intertextualidade e paródia

Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.

Julia Kristeva

Em *Introdução à Semanálise*, Julia Kristeva debruça-se sobre o conceito de intertextualidade, analisando a gênese da construção textual. A linguagem poética, segundo a autora, surge como um diálogo entre textos, um cruzamento de vozes, em que todo o texto se constrói em relação a outro, numa rede infinita de analogias, alusões, referências e citações. Kristeva avança, afirmando que “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos uma outra palavra (texto)” (Kristeva 2005: 68). Esta ligação entre textos e a presença efetiva de um texto em outro atribui à linguagem poética um carácter duplo de constante leitura e produção. Relativamente a esta relação entre o texto lido e o escrito, Linda Hutcheon coloca a seguinte questão: “o diálogo intertextual não é, antes, um diálogo entre o leitor e a sua memória de outros textos, conforme são evocados pelo texto em questão?” (Hutcheon 1989: 111). Esta pergunta retórica salienta a duplicidade da estrutura formal do texto poético.

Dado o diálogo das autoras Alice Ruiz e Ana C. com a tradição literária, encontramos na poética de ambas o recurso à intertextualidade com textos e obras do cânone literário, em que as autoras trabalham com o método de colagem, utilizando fragmentos de poemas de outros autores para produzir a sua própria obra. O processo de colagem literária nasce da reinterpretação de trechos de um texto, ou seja, de uma nova leitura e inserção das palavras de um autor em outro contexto. Esta técnica de apropriação trabalhada a partir do recorte e da colagem é citada por Affonso Romano de Sant'Anna, na obra *Paródia, Paráfrase & Cia*, ao salientar que “na apropriação o autor não ‘escreve’, apenas articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio. Ele não escreve, ele trans-creve, colocando os significados de cabeça para baixo” (Sant’Anna 2003: 46). Atentemos na definição de Sant’Anna. Para o autor, o processo de colagem suprime a escrita, ou melhor, substitui a arte de escrever. Cabe ao escritor a criatividade poética do recorte, da seleção e da combinação para a criação de um novo sentido. Esta técnica é

igualmente referenciada por Antoine Compagnon, no capítulo “Tesoura e cola”, ao afirmar que a prática do recorte e da colagem é a primazia da arte com o papel, relegando à leitura e à escrita um carácter secundário: “Recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras. (...) A leitura e a escrita são substitutos desse jogo” (Compagnon 1996: 11). Assim, na visão de Compagnon, o exercício da colagem é anterior à própria linguagem, “prática original do papel” (*idem*: 12), comparado ao jogo infantil de recorte de papel e redistribuição do material recortado, construindo um mundo à sua imagem.

O recurso à colagem problematiza os conceitos de autoria e criação, transgredindo as fronteiras entre a noção de plágio e originalidade. Nas palavras de Gilles Dumoulin, em *Du Collage au Cut-up (1912-1959) Procédures de collage et formes de transmédiation dans la poésie d'avant-garde*, “le ‘collage’ au contraire déstructure ou réagence la notion d’auteur comme référent – ou référence – du texte, et celle de texte comme unicité et homogénéité, surface lisse d’enregistrement de la subjectivité” (Dumoulin 2012: 16). Deste modo, o processo de colagem trabalhado por Alice Ruiz e Ana C. passa, com frequência, pelo roubo intencional e pela apropriação livre e descarada dos fragmentos, reconstruindo-os como se lhes pertencessem. Em alguns casos, as citações estão tão diluídas no texto que é impossível reconhecer a fala do outro autor. Este processo de apropriação aproxima-se do acto de deglutição, pelo qual as autoras devoram intertextualmente obras de autores do consagrado cânone literário, absorvendo implicitamente o seu conteúdo, reaproveitando-o e transformando-o em sua própria obra. Aplica-se a este acto de se alimentar textualmente de outros escritores o conceito de antropofagia⁷ enquanto processo de composição, termo cunhado por Oswald de Andrade, constituindo uma espécie de ritual de canibalismo cultural, caracterizado pela devoração crítica do legado cultural e universal, transformando a cultura alheia em própria. Sobre a importância deste conceito e do seu significado a nível textual, Joana Matos Frias, em “Vamos comer Oswald?: processos de devoração na poesia brasileira contemporânea”, convoca Leyla Perrone-Moisés a partir do ensaio “Literatura comparada, intertexto e antropofagia”, alegando que:

⁷ Para um estudo mais aprofundado da antropofagia, ler Andrade, Oswald de (1990), “Manifesto Antropófago”, in *A Utopia Antropofágica*, Globo, São Paulo e Veloso, Caetano (1997), “Antropofagia”, in *Verdade Tropical*, Companhia das Letras, São Paulo.

o gesto antropofágico remete para a incitação a diversas estratégias interdiscursivas e transtextuais que convertem a angústia da influência em alegria da influência, o “conceito de vida como devoração” em *conceito de literatura como devoração*, conferindo assim um sentido acrescido à passagem do *tabu* a *totem*. (Frias 2017: 103)

Ou seja, é importante equacionar a antropofagia de Oswald de Andrade enquanto conceito também literário, de estratégia intertextual, reinterpretando a visão da antropofagia a partir do processo de desconstrução, devoração e reconstrução de fragmentos textuais. Deparamo-nos, assim, a partir das palavras de Raúl Antelo, não com a devoração de corpos, mas com a produção de corpos. “Quem devora carne é o canibalismo” (*apud* Frias 2017: 104).

No que toca a poética das autoras trabalhadas, Cristina Ramos, na dissertação *Poderei dizer-vos que ela ousa?: Poesia e hibridismo na obra de Ana Cristina Cesar*, debruça-se sobre a antropofagia praticada por Ana C., mas as suas afirmações aplicam-se igualmente a Alice Ruiz, quando diz que esta

nem sempre é notada, de forma explícita, nos textos líricos, o que contribui para assegurar a complexidade da sua produção estética. Mais do que um trabalho de citação, denunciado através da colocação de aspas, [as autoras parecem] dar, também, um papel de relevo às incorporações diretas sem qualquer indicação gráfica, às paráfrases, alusões e reformulações de trechos que [roubam], sem qualquer temor, aos autores que [leram] e que [as] influenciaram, de algum modo. (Ramos 2017: 72)

A apropriação intertextual levada a cabo pelas autoras passa pela parodização do discurso convocado, em tom crítico, numa tentativa de destabilizar e reconstruir certas convenções literárias associadas ao universo feminino, como a passividade, a dependência familiar, o resguardo e a paciência. Este processo argumentativo, neste contexto, tem como objetivo salientar a diferença e a distância crítica entre os textos, por meio da reprodução e recontextualização discursivas. Contrariando a noção de paródia enquanto releitura cómica de uma obra, alguns críticos abordam-na, distanciando-se da ideia de ridicularização do discurso parodiado, como afirma Linda Hutcheon, em *Uma Teoria da Paródia*:

[n]ada existe em *paródia* que necessite de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou *burla*, do burlesco. A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. (Hutcheon 1989: 48)

Assim, a paródia intertextual de Alice Ruiz e Ana C. faz uso de textos canônicos, salientando o vínculo e a convivência das autoras com a tradição literária, apropriando-se dos discursos institucionalizados de modo a refletir sobre os paradoxos discursivos e a reformulá-los, transformando-os na própria voz poética. Ou seja, as poetisas utilizam, em seus poemas, estereótipos concernentes ao universo feminino retirados de obras do cânone literário, como a passividade e a fragilidade de Penélope, de modo a expô-los e refletir sobre a condição das mulheres, denunciando, a partir da parodização, o discurso hegemônico masculino. De acordo com Hutcheon, na obra *Poética do Pós-Modernismo*, “[a] paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. (...) O pós-modernismo indica sua dependência com seu uso do cânone, mas revela sua rebelião com seu irônico *abuso* desse mesmo cânone” (Hutcheon 1991: 165; 170). Ou seja, há um reconhecimento, por parte destas autoras, como veremos mais adiante, da influência do cânone em sua produção poética, numa “tensão constante, e às vezes indecível, entre o gesto de profanar e o de homenagear” (Erber 2012), como refere Laura Erber sobre a poesia de Angélica Freitas, uma observação que pode ser igualmente aplicada à intenção paródica de Ana C. e Alice Ruiz. Ou, como dirá Joana Matos Frias, em “Ana, Adélia, Angélica: percalços das poetisas” (e, poderíamos acrescentar, em “Ana e Alice”) “o discurso contra-autoral faz-se contra aqueles que se ama” (Frias 2013: 159).

Da mesma forma que acontece com o conceito da ironia, a paródia apenas estabelece o seu valor se o leitor descodificar a intenção paródica do escritor e possuir um conhecimento prévio do texto parodiado, reconhecendo no texto lido vestígios desse primeiro texto. Márcia Barbosa, no ensaio “A paródia no pensamento de Mikhail Bakhtin”, analisa a visão de Bakhtin acerca da recepção da paródia, enfatizando a importância, para o receptor, em captar ambas as vozes presentes no discurso. Deste modo, “para que a orientação paródica seja notada pela audiência ou pelo leitor, é necessário que a palavra do outro seja reconhecida com facilidade e que a ação deformadora da segunda voz sobre a primeira seja percebida” (Barbosa 2001: 61). Hutcheon

vai mais além, advertindo que o contexto determina a codificação e a decodificação do texto parodístico, ao afirmar que “a paródia é uma das técnicas de auto-referencialidade por meio das quais a arte revela a sua consciência da natureza do sentido como dependente do contexto, da importância da significação das circunstâncias que rodeiam qualquer elocução” (Hutcheon 1989: 109). A falta de percepção do conteúdo parodiado no texto parodiante eliminaria uma parte significativa tanto da sua estrutura formal como do signo textual.

É neste contexto paródico que se insere a poética intertextual de Alice Ruiz e Ana C. Ainda que as autoras, ao longo de seu percurso literário, nunca se tenham cruzado, coincidentemente, ambas recuperam parodicamente o mesmo universo do cânone literário: o poeta Carlos Drummond de Andrade e a história de Ulisses e Penélope. Leia-se o poema “Drumundana”:

Drumundana

e agora Maria?

o amor acabou
a filha casou
o filho mudou
teu homem foi pra vida
que tudo cria
a fantasia
que você sonhou
apagou
à luz do dia

e agora Maria?
vai viver com as outras
vai viver
com a hipocondria
(Ruiz 2015: 163)

Alice Ruiz convoca intertextualmente o célebre poema “E agora, José” de Carlos Drummond de Andrade, reconstruindo-o a partir da perspectiva do universo feminino, com uma mulher como sujeito poético. Nesse poema, escreve Drummond:

E agora, José?
A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu,
a noite esfriou,
e agora, José?
e agora, você?
você que é sem nome,
que zomba dos outros,
você que faz versos,
que ama, protesta?
e agora, José? (...)
(Andrade 1942: 38)

O título do poema de Ruiz, para além de aludir ao nome do escritor, indicando, ainda que implicitamente, a relação entre textos, remete-nos de imediato para a ideia de algo mundano, desvirtuoso, socialmente desprezível. O poema explicita a condição da mulher limitada, destinada ao modelo familiar tradicional, na qual cabe o papel de mãe e dona de casa, provedora do cuidado com a família e condenada à solidão, ao medo e à falta de perspectiva após a partida dos filhos e do amor. Por fim, a poeta brinca com a expressão “Maria vai com as outras”, frase inexistente na versão masculina, caracterizando o sujeito poético como incapaz de tomar as próprias decisões. Maria pode ser lida, portanto, como a representação das convenções sociais associadas ao feminino, como o padrão da mulher voltada unicamente para o universo privado e familiar. Neste poema, Ruiz parodia o poema de Drummond com o intuito de explicitar e criticar a assimetria entre os sexos, colocando a “Maria” em contraste com o “José”. De acordo com Ana Carolina Murgel, na dissertação *“Navalhanaliga”: A poética feminista de Alice Ruiz*,

a Maria, na poesia “Drumundana” de Alice Ruiz, é uma mulher limitada pela existência dentro de um “padrão do feminino”: ela viveu a vida que se esperava de uma mulher, para o marido e para os filhos, sempre na esfera privada. No olhar da poeta, uma vida resumida, fechada, sem sentido, uma não-vida. Se José insiste em caminhar e ir em frente apesar das

limitações, Maria só pode esperar a morte, porque aprendeu a morte em vida. (Murgel 2010: 182)

Recorrendo à mesma estratégia de referenciação do nome de Drummond no título do poema, Ana C. estabelece certa intertextualidade com o autor, em seu poema “Drummondiana”:

Drummondiana

Mãe se escreve com M maiúsculo
máscula forma de perder

a mulher já dada e tida e viva apesar
de mim apenas por querer

a leitura amarga dessa letra
projeto ressentido de viver

como escrevê-la se existir não cabe
na culpada dúvida do ser?

(Cesar 2013: 356)

O antropónimo explícito no título é a única alusão, no poema, à imagem do autor canónico. No entanto, relembando a lista de nomes presentes em “Índice onomástico”, em que o nome do poeta é citado em forma de homenagem, é possível reconhecer a relevância de Carlos Drummond de Andrade na poética de Ana C. e o diálogo entre ambos, estabelecido pela autora a partir da fusão do seu próprio nome ao de Drummond, no título do poema (Drummond/Ana).

Os primeiros versos revelam, de imediato, uma linguagem irónica ao apresentar a palavra “Mãe” com M maiúsculo, como se tratasse de um nome próprio, remetendo-nos para a figura materna enquanto identidade mais importante do universo feminino. Esta surge mesmo antes da palavra “mulher”, representada com a inicial em letra minúscula. Drummond tem alguns poemas que fazem referência à imagem da mãe, como é o caso de “Canção amiga”, presente no livro *Novos Poemas* (1948), em que o sujeito poético prepara uma canção para que as mães se reconheçam, salientando a importância conferida a este papel pelo poeta. Um outro exemplo é o poema “Para sempre”, do livro *Lição de Coisas* (1962), em que se associa a figura da mãe à ideia de eternidade, questionando-se o motivo da brevidade de suas vidas e valorizando a presença da mãe

ao lado do filho, sempre solícita. Ou seja, os primeiros versos de “Drummondiana” dialogam de forma irônica com a intencionalidade dos poemas de Drummond referidos, destacando a relevância concedida ao papel de mãe no universo feminino. O segundo verso, no entanto, mostra-se contraditório ao introduzir a palavra “ máscula”, instaurando um paradoxo. Por conseguinte, a segunda estrofe aborda as convenções associadas à imagem da mulher, nomeadamente a conotação negativa ligada à sexualidade feminina, atribuindo-lhe o estereótipo de “mulher dada” e vivida. Assim, tanto o poema de Ana C. como o de Alice Ruiz explicitam e criticam o papel de mãe, visto como uma identidade imprescindível ao feminino. Ambas as autoras se apropriam intertextualmente do discurso e da figura de Carlos Drummond de Andrade, em tom paródico e crítico, de modo a subverter o estereótipo concernente aos papéis femininos na sociedade - profanando e homenageando.

Esta prática é também visível em obras de outras autoras dos anos 70 e 80 como Adélia Prado, que partiu igualmente da obra de Drummond, nomeadamente o “Poema de sete faces”, de *Alguma Poesia* (1930), para construir, a partir da parodização, um caminho reflexivo sobre a condição da mulher, produzindo o poema de abertura do livro *Bagagem* (1976), intitulado “Com licença poética”:

Com licença poética

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.
Não tão feia que não possa casar,
acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
Mas, o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
— dor não é amargura.
Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida, é maldição pra homem.

Mulher é desdobrável. Eu sou.

(Prado 1976: 8)

O título, de caráter paródico e transgressor, anuncia a chegada da poeta e a sua intenção em ocupar um lugar na poesia brasileira, solicitando licença, numa análise do estatuto feminino. Os primeiros versos denunciam de imediato a intertextualidade ao apresentar um anjo esbelto que toca trombeta, contrariando a imagem do anjo torto que vive na sombra, de Drummond. Em Prado, este anjo prenuncia um grande fardo a ser carregado por uma mulher: o cargo de poeta, espaço predominantemente masculino. Nos versos seguintes, o sujeito poético admite aceitar todos os “subterfúgios” atribuídos ao feminino, numa aparente passividade. No poema, o papel de mãe é referido, porém distorcido do tradicional conceito de maternidade. Ou seja, o sujeito poético aborda a imagem da mulher reprodutora, mas que concebe através das palavras, mesclando o cargo de poeta ao de mãe, criadora. Assim, a mulher-poeta cumpre a sua sina. “Inauguro linhagens, fundo reinos” (*ibidem*). É uma mulher desdobrável.

Alice Ruiz e Ana C. mantêm a sintonia literária ao abordar a história de Penélope e Ulisses, originalmente presente na obra *Odisseia*, de Homero. À luz da longa espera de Penélope pelo regresso de Ulisses, Alice Ruiz produziu o poema “Bem que eu vi”:

Bem que eu vi

Ulisses andou por aqui

Circes e Ciclopes

Enquanto cinco ou seis

Tentavam Penélope

Atrás de um fio

tecendotecendotecendo

tecendotecendotecendo

tecendotecendotecendo

tecendotecendo

tecendotecendo

tecendo

(Ruiz 2015: 157)

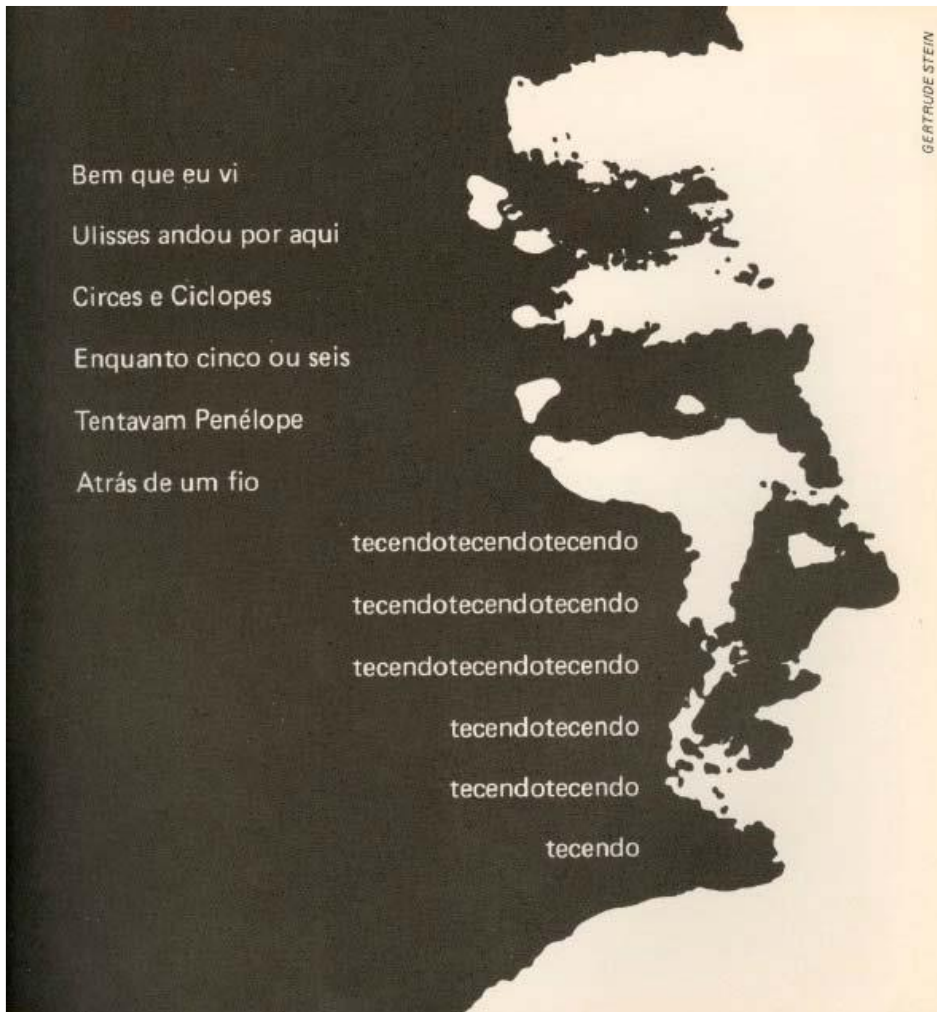


Figura 2: Imagem original de “Bem que eu vi”, do livro *Navalhanaliga*.

Na *Odisseia*, Penélope sofre por se encontrar distante de seu amado, esperando pacientemente pelo seu regresso, tecendo uma mortalha, enquanto Ulisses vive inúmeras aventuras. No poema “Bem que eu vi”, a antítese entre o permanecer e o partir é salientado de modo a criticar a passividade de Penélope, resguardada, alimentando o estereótipo atribuído à imagem feminina, enquanto Ulisses andava por aí, entre aventuras e romances. O acróstico apresentado na primeira estrofe, formando uma palavra referente ao órgão sexual feminino (“BUCETA”), visa o uso transgressivo da linguagem vista como “de baixo calão” e exprime bem a consternação, a revolta e a troça contida no poema relativamente à temática tradicional da espera feminina. Ana Murgel, na esteira de Norma Telles, afirma mesmo que “a recusa da espera rompe com o arquétipo feminino do romantismo, da princesa à espera do final ‘felizes para sempre’ (...), da mulher à espera do casamento, Julieta à espera de Romeu, Isolda de Tristão” (Murgel 2009: 13). Assim, o mito de Penélope como guardiã da fidelidade conjugal e

passiva, à espera do retorno de seu amado enquanto “cinco ou seis” a tentavam, desejando conquistar o lugar de Ulisses, é recuperado parodicamente por Alice Ruiz, de modo a criticar tais padrões comportamentais associados à mulher.

Na segunda estrofe, os versos estão dispostos na página como renda, representando o acto de tecer, atividade própria do universo feminino, formando a palavra “tecendo”. Na *Odisseia*, Penélope tece a mortalha de manhã e a desfaz durante a noite, de modo a ganhar tempo e não ter de escolher nenhum dos pretendentes, esperançosa com o regresso de Ulisses. No poema de Ruiz, o último verso revela o cansaço da espera e o término da mortalha. Desta forma, a poeta denuncia todas as convenções associadas à passividade feminina, condenadas socialmente a uma vida de confinamento enquanto os homens vivem o mundo da aventura.

Vale ressaltar que o poema partiu de uma provocação de Décio Pignatari, já citada no primeiro capítulo deste estudo, em que o poeta denuncia a falta de objetividade feminina na consciência da linguagem. Nesta conversa, ao mencionar o nome de Gertrude Stein enquanto exemplo de escritora feminista que possuía esta consciência em sua escrita, vista como uma poeta de grande renome na poeisa norte-americana, Pignatari declarou que “ela era um homem” (Murgel 2010: 191), ou seja, que o seu comentário não se aplicaria neste caso. Ruiz rematou, questionando: “um homem com buceta?” (*ibidem*). Assim, em seu formato visual, “Bem que eu vi” foi produzido com a imagem de Stein como plano de fundo, em jeito de homenagem. Ruiz, aproveitando-se do discurso de Décio Pignatari que veiculava uma visão de mundo hierarquizado e dividido de acordo com o sexo dos autores, criou o acróstico vertical, com as primeiras letras de cada verso da primeira estrofe do poema, formando a palavra “buceta” de modo a ironizar e questionar a redução dos corpos aos seus órgãos sexuais. Sobre o condicionamento da criação literária limitada ao sexo de quem a escreve, reduzindo o sujeito ao seu órgão sexual, e da visão da literatura como um espaço essencialmente masculino e de reflexo da cultura patriarcal, Susan Gubar e Sandra Gilbert, em *The Madwoman in the Attic. The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, colocam a seguinte questão: “Is a pen a metaphorical penis? (...) Where does such an implicitly or explicitly patriarchal theory of literature leave literary women? If the pen is a metaphorical penis, with what organ can females generate texts?” (Gubar/Gilbert 2000: 3, 7). Assim, Gubar e Gilbert põem em causa a legitimação de um modelo de criação unicamente masculino, desconsiderando a ideia

do exercício da escrita como uma atividade apenas do homem, passo igualmente dado por Ruiz ao compor o poema “Bem que eu vi”.

Ana C. também recupera a história de Penélope e Ulisses, a partir da intertextualidade com a obra *Ulysses*, de James Joyce. Desta vez, o confronto entre ambos é visível em “Ulysses”:

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.

Estas areias pesadas são linguagem.

Qual a palavra que
todos os homens sabem?
(Cesar 2013: 232-233)

O poema começa por questionar a imagem atribuída a Penélope. Observada por “ele e os outros”, que escolhem rostos para o sujeito poético, Ana C. questiona a imagem da mulher criada tanto em termos culturais e sociais, como literários, já que diversos personagens femininos que povoam a tradição literária obedecem a um ideal estereotipado. Recortada do seu contexto original, a frase de James Joyce refere-se à figura de Stephen, que se contempla diante do espelho, refletindo sobre quem terá escolhido este rosto para ele. No poema de Ana C., o sujeito poético feminino, ao ver-se “ao espelho da tradição”, pergunta quem a terá representado assim. Ou seja, em “Ulysses”, recontextualiza-se a autocontemplação e a autorreflexão masculina para pôr em causa a criação dos personagens femininos na literatura canónica. Por isso o sujeito poético usa o estilete enquanto representação da arte poética, da linguagem como arma de confronto que corta e dilacera contra o “pontagudo estilete” masculino, num envolvimento quase sexual, provocando temores semelhantes. A referência à repetição da ação a partir da expressão “outra vez” transforma o duelo numa dança que tende para a igualdade. Esta imagem representa uma reviravolta na posição inferior do sexo considerado frágil. Do mesmo modo, o temor do homem tirano revela o seu segredo: o cansaço diante da posição que ocupa e o desejo de ser destronado, contrariando, igualmente, o papel de poder esperado ao homem.

Ao longo da composição poética, Cesar faz uso do estilete da sua arte, despedaçando o texto de Joyce e construindo um novo sentido a partir das suas palavras. A terceira e quarta estrofes do poema remetem, originalmente, ao universo masculino da narrativa de *Ulysses*, marcado pelo diálogo entre Cyril e Stephen e a reflexão deste sobre o seu passado. No poema “Ulysses”, estas palavras ganham um novo significado, baseado no segredo escondido, no desejo, por parte do tirano, em ser destronado e no poder do sujeito poético, a partir da linguagem, de realizar tal acto. Ou seja, o poema foi produzido maioritariamente por versos apropriados da obra de James Joyce que foram recortados do seu contexto, traduzidos e recriados. De acordo com Erica Munhoz, na dissertação *As Luvas, as Lâminas, o Estilete de sua Arte: Intertextualidade e leitura feminina em Ana Cristina Cesar*,

[o] que mais nos interessa é justamente que as frases de Joyce estão recortadas (pelo estilete de Ana Cristina Cesar) desse contexto: não deixam de remeter a ele, não se perde sua *origem* (tema aliás das imagens do poema). O que Ana Cristina opera com esses versos,

porém, abre, mesmo que uma fenda, para uma nova leitura das palavras de Joyce, do homem da tradição: *areias pesadas, palácios escuros*. (Munhoz 2017: 86)

Assim, a poeta faz uso da bricolagem, recortando trechos de *Ulysses* e dispondo-os em sua poética de modo a criar uma nova leitura das palavras do autor. Na minha visão, a reconstituição das palavras utilizadas por Ana C. não revela apenas a abertura a novos signos, mas tem como princípio subverter o discurso masculino tradicional, manuseando-o conforme seu agrado. Além disso, é importante salientar o papel de Ana C. enquanto tradutora. Todo o processo de tradução dos versos foi realizado pela própria autora, pois, nas palavras de Munhoz, “alguns termos e construções divergem drasticamente das escolhas de Antonio Houaiss autor da única tradução de Ulisses para o português existente na época da escrita do poema de Ana Cristina Cesar.” (*idem*: 83). Esta divergência é evidente ao comparar o seguinte trecho da obra de James Joyce com ambas as traduções:

Parried again. He fears the lancet of my art as I fear that of his. (Joyce 2010: 9)

Empate outra vez. Ele teme o pontiagudo

Estilete da minha arte tanto quanto

Eu temo o dele. (Cesar 2013: 232)

Parados de novo. Ele teme o escalpelo da minha arte como eu temo o da dele. (Houaiss 1980: 13)

Ainda, no que toca aos significados das traduções, atentemos na escolha da tradução do verbo “will” para “desejam”, termo que pode também ser lido como “dispostos”. Desta forma, “tyrants, willing to be dethroned.” (Joyce 2010: 44) transforma-se em “[t]iranos que desejam ser destronados.” (Cesar 2013: 232). A proximidade de Ana C. com a literatura de língua inglesa e a sua experiência com a arte de traduzir não deixam margem para dúvidas de que o vocabulário escolhido está diretamente ligado à intenção da poeta de criar um sentido distinto do sugerido pela leitura da obra de James Joyce. Neste contexto, as palavras do autor, tocadas e dispostas por Ana C., permitem induzir, poeticamente, o desejo de destronamento que parte da voz do próprio tirano, sem mudá-las do seu formato original, encontrando um valor de libertação.

Ana C. parodia, assim, o universo masculino de *Ulysses*, trabalhando-o sob a imaginação poética feminina. Deparamo-nos com a linguagem como forma de resistência: uma linguagem que dilacera e transforma ao mesmo tempo em que põe em causa, de igual modo, a construção masculina do feminino e a própria representação comportamental masculina, daquilo que é esperado ao homem.

Alice Ruiz e Ana C. fazem, então, uso da intertextualidade com obras do cânone literário de modo a questionar os paradoxos levantados, tomando para si a linguagem do conteúdo parodiado e reconstruindo-o de modo a produzir o próprio discurso. Ou seja, contrariando o discurso empenhado em meramente recusar os estereótipos da “sensibilidade feminina” (Hollanda 2013: 441), estas autoras aproveitam-se intencionalmente do discurso visto como próprio do universo das mulheres, buscando uma via alternativa para a discussão da condição feminina em seus versos a partir do investimento sutil e tendencioso dos estigmas que sustentam este discurso. Ana C. e Alice Ruiz utilizam, em seus versos e nos títulos de seus poemas e obras (como por exemplo, *Luvas de Pelica* e “Dando à luz uma estrela da manhã”), palavras que sugerem o cotidiano feminino, doméstico e familiar, assumindo ostensivamente essa associação com a feminilidade, para depois a desmontar e denunciar. Nas palavras de Heloisa Buarque de Hollanda, “[o]s pequenos temas se tornam complexos e adquirem nova dimensão pelo trabalho sobre os pontos nevrálgicos do ‘insondável mistério da alma feminina’” (*idem*: 444). As autoras mostram-se, assim, próximas da tradição literária, revisitando textos canônicos e transformando-os em linguagem de resistência feminina, num diálogo criativo e crítico com a tradição.

Capítulo 3.

Poesia confessional e estética da existência

3.1. Fusão arte/vida: Cartas e diários íntimos em Ana Cristina Cesar

*Qual é a questão fundamental da carta? Que tipo de texto é a carta? Carta é o tipo de texto que você está dirigindo a alguém. Você está escrevendo carta não é pelo prazer do texto (...)
Fundamentalmente, carta você escreve para mobilizar alguém.
Ana C.*

Na palestra ao curso “Literatura de mulheres no Brasil”, incluída em *Crítica e Tradução* (1999), Ana C. aborda a função mobilizadora do gênero epistolar em seus poemas, salientando a importância do interlocutor na construção da sua narrativa confessional e da necessidade de uma relação de intimidade com o leitor, traço próprio dos poetas da sua geração. O confessionalismo da poesia de Ana C., deste modo, enquadra-se no espírito da geração mimeógrafo, mas também se insere numa tradição anglo-americana da poesia confessional, que remonta a poetas como Robert Lowell, Sylvia Plath, Anne Sexton e Elizabeth Bishop.

O conceito de poesia confessional, característico de uma certa tradição da poesia norte-americana, foi cunhado pelo crítico Macha Louis Rosenthal, no ensaio “Poetry as confession”, publicado a 19 de setembro de 1959 na revista *The Nation*, referindo-se à obra *Life Studies*, de Robert Lowell, vista como a primeira obra representativa da poesia confessional. De acordo com Rosenthal em sua publicação, “Lowell removes the mask. His speaker is unequivocally himself, and it is hard not to think of *Life Studies* as a series of personal confidences, rather shameful, that one is honor-bound not to reveal” (Rosenthal 1959: 154). Ou seja, na visão do autor, a poética de Lowell apresentava uma suposta personalização do conteúdo criado, relatando experiências vistas como íntimas e pessoais, numa representação direta do sujeito, usando detalhes autobiográficos em seus versos.

A poesia confessional, surgida após a Segunda Guerra Mundial, teve como pano de fundo a ameaça comunista e o início da Guerra Fria, que conduziram a sociedade norte-americana a um sentimento de paranóia e de incerteza face à segurança da vida pública, ameaçada também pelo pavor do ataque nuclear. Assim, de modo a impedir a expansão da influência soviética, foi aplicada como estratégia geopolítica dos Estados Unidos a doutrina de contenção, uma estratégia de vigilância como forma de preservação da segurança nacional e dos valores democráticos, permitindo a intrusão da vida pública na vida privada. Esta mudança dos limites entre a esfera pública e privada abriu uma brecha ao surgimento da poesia confessional no meio literário. Apesar desta abertura política, literariamente, a recepção crítica norte-americana da época regia-se pelas normas da estética Modernista, levadas a cabo pelo “New Criticism”⁸, que credibilizava a interpretação da criação literária como um objecto feito unicamente de linguagem, evitando a busca de intenções presumidas do autor, como explica Diane Wood Middlebrook, no artigo “What was confessional poetry?”:

Modernist aesthetic values held strong in academic criticism, however, having been displaced into what was called the New Criticism. Its principal tenets were that valid interpretations had to avoid the Intentional Fallacy searching for presumed intentions of the author and the Affective Fallacy crediting emotional effects produced in the reader. To arrive at correct or “universal” meanings the reader had to approach the poem as an ahistorical, self-enclosed system, an object made of language. (Middlebrook 1993: 634)

Ou seja, o texto poético era valorizado enquanto objeto em si, impessoal, desvinculando a identidade poética da identidade do autor e descredibilizando qualquer significado externo ao texto. No entanto, a partir do final dos anos 50, diante da instabilidade política e social que pairava sob o país, um largo número de poetas norte-americanos passaram a discutir a noção de identidade. Do mesmo modo, uma profunda mudança nos movimentos culturais e políticos contribuiu para a aquisição de uma consciência social e conseqüente distanciamento dos valores exaltados pelo “New Criticism”, retomando o legado romântico da dicção pessoal, do individualismo e da exploração da subjetividade, como alude Middlebrook ao assinalar que, “during the late

⁸ O New Criticism, corrente crítica norte-americana, surgiu em 1920 a partir do ensaio de Thomas Eliot, intitulado *Tradition and the individual talent*, sendo um dos primeiros críticos a se debruçar sobre a teoria objetiva da arte. O movimento tinha como princípio o distanciamento entre o autor e a obra, apartando-se da ideia do poema como expressão da personalidade e dos sentimentos vivenciados pelo autor. Assim, para os *new critics*, todo o texto deve ser interpretado em sua própria autonomia, atribuindo-lhe um carácter antibiográfico.

1950s and throughout the 1960s some members of their generation went on in some poems to oppose formalism, devising ways to readmit both Intention and Affect to the discussion of poetic value” (*idem*: 635).

No contexto brasileiro, entre os anos 60 e 70 do século XX, a repressão política, a censura e o autoritarismo marcados pela ditadura militar provocaram respostas de confronto e denúncia, como os movimentos de lutas sociais, o apelo à liberdade e a cultura de resistência, abrindo caminho para a literatura marginal e de confissão, com a geração mimeógrafo, caracterizada pelo relato do cotidiano, pela linguagem coloquial e informal e pela proximidade e intimidade com o leitor. De acordo com Joana Matos Frias, em “Ana, Adélia, Angélica: percalços das poetisas”, “a grande finalidade dos poetas consistia na expressão de uma voz de resistência política e cultural, que contestasse de todas as formas possíveis qualquer linguagem institucionalizada próxima do regime ditatorial vigente” (Frias 2013: 155). Assim, nesta perspectiva, Renato Marques de Oliveira, na dissertação *Anne Sexton e a Poesia Confessional. Antologia e tradução comentada* salienta que

[d]ominava o panorama literário brasileiro do período um gênero de narrativa (e de poesia) próximo do confessional, do testemunho, do diário, do tête-à-tête com o leitor. (...) Narrar passou a ser sinônimo de auto-expressão, simples relato autobiográfico. O leitor não separava mais o *ego scriptor* do Eu biográfico. (Oliveira 2004: 73)

A poesia confessional abordava temas considerados tabus, controversos e apoéticos como o adultério, o divórcio, o aborto, a violência, o suicídio, a sexualidade, entre outros, violando as normas do decoro social da época. A discussão destes temas tinha como intuito a comoção do leitor por meio da revelação de verdades pessoais. De acordo com Susana Correia, em “Confessar a morte: a poesia política de Anne Sexton e Sylvia Plath”, “surgia um novo estilo que parecia responder às ansiedades criadas pela morte da privacidade, afirmando-se como um estilo onde a confissão, a autenticidade e a vida pessoal eram expostas” (Correia 2018: 62). Assim, a poesia confessional, contrariando a perspectiva da impessoalidade poética, estabelecia uma representação fidedigna do sujeito empírico no poema, expandindo as fronteiras entre o autobiográfico e o ficcional, numa relação íntima entre poesia e vida. Aqui, a voz do poema passou a ser a voz do poeta, expondo intimidades e segredos outrora irreveláveis em nome da autenticidade e sinceridade da sua expressão poética.

Vários dos autores que se debruçaram sobre a definição de poesia confessional colocam a tónica na ligação entre a arte e a vida. Entre eles é possível citar Irving Howe, que argumenta que “a confessional poem would seem to be one in which the writer speaks to the reader, telling him, without the mediating presence of imagined event or persona, something about his life” (Howe 1979: 233). Do mesmo modo, Diane Middlebrook sublinha que “[a] confessional poem contains a first-person speaker, ‘I’, and always seems to refer to a real person in whose actual life real episodes have occurred that cause actual pain, all represented in the poem” (Middlebrook 1993: 636). Helen Vendler cloca igualmente a tónica na vida privada dos autores, ao afirmar que “(...) their poems often present painful personal experience and psychological responses which emanate from and relate chiefly to their private lives” (Vendler 1985: 234). Neste sentido, analisando as definições atribuídas pelos autores citados, Renato Oliveira salienta que “a quase totalidade das definições críticas enfatiza o facto de que os Poetas Confessionais partem directamente de relato de suas experiências pessoais” (Oliveira 2004: 48). Isto se deve, sobretudo, à produção de uma poesia em que o “eu” assumia um papel arbitrário da experiência, valorizando a visão individual do sujeito poético e apoiando-se em factos, situações e relacionamentos aparentemente reais. Este tipo de produção poética conduziu grande parte dos críticos que estudaram a poesia confessional a interpretá-la como reflexo de uma autobiografia, onde vida e obra se entrelaçavam. Além disso, o facto de alguns poetas confessionais terem tido mortes trágicas, como foi o caso do suicídio de Sylvia Plath, de John Berryman, de Anne Sexton e da própria Ana C., direccionou a crítica a valorizar os aspectos da personalidade e as circunstâncias da morte desses artistas, examinando suas poéticas à luz de um interesse estritamente extraliterário e reduzindo a poesia destes autores ao confessionalismo. No entanto, torna-se simplista sintetizar a obra confessional como meramente autobiográfica. Quer isto dizer que, mesmo que o conteúdo da poesia confessional parta da realidade, este é recriado a partir da imaginação, transformando-se em ficção. De acordo com Melanie Waters, no artigo “Anne Sexton, Sylvia Plath and confessional poetry”,

[p]art of the intention and the trick of confessional poetry is, of course, to evoke the perspective of an imagined speaker in terms so intimate, candid and persuasive that the reader falls into the trap of believing that the words of the poem are a direct translation of the poet’s own grief. (Waters 2015: 379)

Assim, os poetas confessionais pretendiam estabelecer com o leitor um pacto de veridicção em que, por meio da suposta revelação da sua intimidade, experiências ou emoções ficcionais, provocavam no leitor a crença na relação direta entre o autor textual e o autor empírico, numa aparente autoexposição e simulação da sinceridade, como se se estivesse a ler confissões da vida do próprio autor. É nesta ténue linha entre realidade e ficção que reside a intenção da poesia confessional.

Na poética de Ana C., encontramos o confessionalismo a partir da utilização de cartas e diários íntimos, tradicionalmente considerados géneros menores e próprios do universo feminino. A própria autora abordou, em 1983, no depoimento dado no curso “Literatura de mulheres no Brasil”, a génese da escrita da mulher e a analogia feita entre estes géneros literários e o universo íntimo feminino, afirmando que,

[o] primeiro tipo de escrita que a gente tem – e isso quando a gente pensa um pouco em escrita de mulher... Mulher, na história, começa a escrever por aí, dentro do âmbito particular, do familiar, do estritamente íntimo. Mulher não vai logo escrever para o jornal. Historicamente, séculos passados, quando a mulher começa a escrever numa esfera muito familiar. E a gente começava a escrever também numa esfera muito familiar. (Cesar 1999: 257)

Historicamente, os géneros diarísticos, epistolares e autobiográficos foram, a partir do século XVIII, comumente associados a uma escrita de mulher. Esta relação foi estabelecida, principalmente, pelo carácter privado deste tipo de literatura, característica igualmente atribuída ao universo feminino e à condição social na qual a mulher encontrava-se inserida. Assim, enquanto seres silenciados pelo patriarcado, as mulheres eram relegadas e confinadas, na escrita, a estes espaços íntimos. Michelle Perrot, na obra *Minha História das Mulheres*, assinala que,

[a] escrita do diário era um exercício recomendado, principalmente pela Igreja, que o considerava um instrumento de direção de consciência e de controle pessoal. (...) A correspondência, entretanto, é um gênero muito feminino. Desde Mme. Sévigné, ilustre ancestral, a carta é um prazer, uma licença, e até um dever das mulheres. As mães, principalmente, são as epistológrafas do lar. Elas escrevem para os parentes mais velhos, para o marido ausente, para o filho adolescente no colégio interno, a filha casada, as amigas de convento. Suas epístolas circulam eventualmente pela parentela. A carta constitui uma

forma de sociabilidade e de expressão feminina, autorizada, e mesmo recomendada, ou tolerada. (Perrot 2008: 28-29)

Deste modo, enquanto meios de escrita permitidos às mulheres, o diário e as cartas tornaram-se ferramentas de evasão e a oportunidade de adentrar o meio literário, ainda que limitadas à vida doméstica. No entanto, o acesso à escrita íntima permitiu, além da comunicação e da preservação das memórias, um olhar próprio sobre si e sobre a sua condição enquanto mulher na sociedade, contrariando a representação do feminino meramente a partir do imaginário masculino. Surgiram, portanto, os primeiros textos de mulheres.

Em 1993, o autor Philippe Lejeune criou a *L'association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique*, uma associação cuja função baseava-se no acolhimento e na promoção de textos e arquivos autobiográficos e privados. Assim, de acordo com Perrot, esta seleção permitiu um levantamento da produção literária feminina de cunho intimista, ao apresentar a informação de que a associação “guarda atualmente mais de dois mil documentos. Desses, quase a metade é produto das mulheres” (*idem*: 28). Michelle Perrot continua, discutindo sobre a forma como, nesses arquivos, as mulheres faziam uso da escrita, descrevendo-a como “uma escrita privada, e mesmo íntima, ligada à família, praticada à noite, no silêncio do quarto, para responder às cartas recebidas, manter um diário e, mas excepcionalmente, contar sua vida” (*idem*: 28). É igualmente importante salientar a maneira como as poetisas transformaram a esfera íntima a que estavam confinadas em conteúdo e forma da sua poesia, como sublinham Maria Irene Santos e Ana Luísa Amaral, no ensaio “Sobre a ‘escrita feminina’”:

dada a sua recusa dos valores políticos e públicos dominantes na sociedade patriarcal, que assim as sujeitavam, relegando-as para a esfera íntima do pessoal e do privado supostamente inconsequentes em termos sociais, muitas mulheres poetisas fizeram deliberada e conscientemente da valorização dessa esfera dita 'feminina' o conteúdo e a forma da sua poesia. Trata-se, no entanto, de uma opção poética e estética, que está obviamente acessível a todos os poetas, e não só às mulheres poetisas. (Santos/ Amaral 1997: 22-23)

Ana C. recupera, assim, a epístola e o diário propositadamente, recorrendo aos ditos géneros íntimos, privados e femininos para expor a sua subjetividade. Deste modo,

a partir do tom confessional, sob a forma de cartas e diários íntimos, a autora, utilizando a primeira pessoa do singular, insistia em uma escrita que parecia revelar segredos íntimos, sentimentos e experiências do seu cotidiano feminino. A autora desenvolvia uma poesia intimista e autobiográfica, características geralmente atribuídas à poesia confessional e à escrita das mulheres, como demonstra Caio Fernando Abreu, na contracapa da obra *A Teus Pés*, quando afirma que “Ana C. concede ao leitor aquele delicioso prazer meio proibido de espiar a intimidade alheia pelo buraco da fechadura. Intimidade às vezes atrevida, mas sempre elegantíssima” (Abreu 2013: 446). Contrariamente, e recorrendo à afirmação de Abreu, Ana C., em *Crítica e Tradução*, corrige:

Vou falar da contracapa do livro. Essa contracapa foi escrita pelo Caio Fernando Abreu, que é um escritor que eu gosto muito, um amigo, e que vai pegar os meus textos exatamente por um lado que eu queria desmontar aqui, que é um lado de cartas... e diários íntimos... e correspondências... e revelações... e ocultamentos. E queria dizer para vocês que isso é desmontado em *A teus pés*. (Cesar 1999: 256)

A obra *A Teus Pés* (1982) apresenta, de uma forma geral, uma escrita aparentemente confessional e íntima. Além disso, o excessivo uso de pronomes possessivos e pessoais, com a interpelação da segunda pessoa do singular, evidenciam uma tentativa forçada de aproximação entre o sujeito poético e o interlocutor. O próprio título denuncia, de antemão, esta preocupação. No entanto, os poemas que compõem o livro apresentam-se desmontados, como se os segredos e diálogos dispostos no papel tivessem sido recortados de outro contexto e colados aleatoriamente, distanciando-se do formato da carta e do diário íntimo. Esta característica é visível logo no primeiro poema da obra, “Trilha sonora ao fundo”. Ainda, a natureza e a origem das confissões reveladas no texto evidenciam a impossibilidade, na literatura, de comunicar a intimidade e a verdade, conceitos próprios destes gêneros literários, pois, como já vimos, de acordo com Ana C., “a intimidade... não é comunicável literariamente” (*idem*: 259). Deste modo, a autora recusa o estereótipo de literatura intimista ao tomar para si o gênero confessional, fazendo uso de traços dos gêneros diarístico e epistolar de modo a desconstruí-los a partir de uma falsa aproximação entre vida e obra, numa *performance* da imagem autobiográfica, atribuindo à sua literatura uma certa inconfessionalidade (a propósito de *inconfissões* [Cesar 2013: 149-159]). Maria Lúcia Camargo, no estudo

Atrás dos Olhos Pardos. Uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar, salienta que a opção por esses gêneros literários tem como intuito “corroê-los por dentro, reinventando um modo de dizer sem dizer, de ficar nas bordas” (Camargo 2003: 231). Assim, vemos na poesia da autora, em obras como *Cenas de Abril* (1979), *Correspondência Completa* (1979) e *A Teus Pés* (1982), antes, a desconstrução da autobiografia a partir da presença de várias assinaturas (Ana Cristina Cesar, Ana Cristina C., A. C., Júlia) e de confissões soltas apropriadas pelo sujeito poético, expondo a fragilidade dos conceitos de verdade e de confissão, revelando uma intimidade forjada e um falso confessionalismo próximo do fingimento poético pessoano.

Ana C. quebra com o pacto autobiográfico⁹, critério delineado por Philippe Lejeune, que delimita a fronteira entre a autobiografia e a ficção, distinguindo os sistemas de convenções em que ambos assentam. Assim, a poeta promove uma tensão entre as esferas da realidade e da ficção, da arte e da vida, rompendo com os limites entre os gêneros confessionais e literários. Sobre esta ténue linha que separa o sujeito empírico do poético, mais precisamente no que toca ao sexo, Maria Irene Santos e Ana Luísa Amaral, em seu texto, afirmam que “[m]esmo quando o gênero gramatical denuncia o sexo de quem no poema reinventa a voz poética, não é qualquer possível especificidade do sexo feminino, antes um feminino *inclusivo*, que lhe preenche o lirismo” (*apud* Santos/ Amaral 1997: 29).

Na visão de Ana C., o universo construído literariamente, assim como o sujeito poético, apesar de apresentarem uma certa adequação à realidade, representam uma construção meramente ficcional. Segundo a poeta, entrar no poema é uma metamorfose, a partir da qual “saímos do material bruto e entramos na literatura, em que há a produção de sentido e a criação de uma nova realidade” (*apud* Freitas 2014: 19). Portanto, ainda que a autora parta de um facto íntimo para compor a sua poética, esta intimidade apenas será tomada como uma espécie de matéria-prima, ponto de partida para a construção estética do sujeito poético e de uma realidade ficcional própria do texto, mantendo com o biográfico apenas uma presunção de semelhança. Ana C. explicita esta concepção da criação literária na obra *Crítica e Tradução*, quando salienta que “se você conseguir contar a tua história pessoal e virar literatura, não é mais a tua história pessoal, já mudou” (Cesar 1999: 262). O sujeito presente no texto é resultado

⁹ Para um maior aprofundamento, consultar a obra Lejeune, Philippe (2008), *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*, Tradução de Jovita Maria Noronha e Maria Inês Guedes, Editora UFMG, Belo Horizonte.

unicamente da experiência da escrita poética, criação ficcional e idealizada, apartando-se do sujeito empírico. Temos, assim, uma poética com um discurso impessoal, descolado da subjetividade da autora. Mesmo aquilo que pode ser lido como autobiográfico, trata-se de uma *performance*, escrito deliberadamente. A poeta escolhe a faceta que será revelada, como um “camaleónico fingimento da máscara poética” (Santos/ Amaral 1997: 2), revelando o descompromisso com qualquer realidade biográfica e apresentando, em sua poética, um carácter pseudoautobiográfico. Para a autora, “o poeta pode representar, fingir descaradamente; não tem mais um compromisso com uma Verdade, não se propõe a simbolizar um inefável e preexistente sentir ou existir” (Cesar 1999: 164).

Para que o sujeito poético surja, é necessário a renúncia do sujeito empírico de modo a conceder espaço à voz poética. De acordo com Jacques Derrida, na obra *A Escritura e a Diferença*, “escrever é retirar-se. Não para sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra” (Derrida 1971: 61). A literatura é, desta forma, a desconstrução do sujeito, dando espaço para uma construção meramente literária, de um sujeito que se cria e recria na produção do próprio texto.

Ana C., em depoimento no curso “Literatura de mulheres no Brasil”, dá indícios da forma como deve ser lida a sua poética confessional, admitindo que aqueles não eram os seus diários:

Existem muitos autores que publicam seus diários mesmo, autênticos. Aqui não é um diário mesmo, de verdade, não é meu diário. Aqui é fingido, inventado, certo? Não são realmente fatos da minha vida. É uma construção. (...) Se você vai ler esse diário fingido, você não encontra intimidade aí. Escapa.. Então, exatamente o que é colocado como uma crítica é, na verdade, a intenção do texto. (Cesar 1999: 259)

É a partir desta perspectiva que o leitor deve encarar os diários íntimos e as cartas da poeta. Leia-se “Arpejos”:

Arpejos

1

Acordei com coceira no hímen. No bidê com espelhinho examinei o local. Não surpreendi indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais. Passei pomada branca até que a pele (rugosa e murcha) ficasse

brilhante. Com essa murcharam igualmente meus projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador. O selim poderia reavivar a irritação. Em vez decidi me dedicar à leitura.

2

Ontem na recepção virei inadvertidamente à cabeça contra o Beijo de saudação de Antônia. Senti na nuca o bafo seco do susto. Não havia como desfazer o engano. Sorrimos 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 2013: 26)

Este diário pseudoautobiográfico de Ana C. encontra-se fragmentado, dividido em três partes, que estabelecem entre si uma relação quanto aos factos descritos. Apesar da ausência da data, a numeração apresenta uma ordem cronológica, com as duas primeiras partes narradas no passado e a última no presente. O título, “Arpejos”, retirado do universo musical, diz respeito à execução sucessiva das notas de um acorde, tocadas separadamente, representando a estrutura escolhida por Ana C. para dispor os dias narrados, reunidos um a um, mas que mantêm uma linha de raciocínio entre si. O poema começa por revelar um acontecimento de cariz íntimo e sexual feminino, a “coceira no hímen”, remetendo à questão da virgindade, que é observado através de um espelho pelo sujeito poético. A utilização de um vocabulário de carácter erótico, na poética de Ana C., tem como intuito provocativo quebrar e pôr em causa os paradigmas esperados no discurso feminino, estabelecendo um projeto político na obra, como aponta Joana Matos Frias, no artigo “Ana, Adélia, Angélica: percalços das poetisas”, ao salientar que,

este projeto passa (...) pela colocação em crise do signo que se espera que a mulher use, do discurso feminino e suas interpretações: pela criação, em suma, de uma nova elasticidade pragmática e sócio-linguística mais provocatória, concentrada fundamentalmente nos campos semântico e lexical do erotismo e da sexualidade, de efeito denotativo. (Frias 2013: 157)

A partir da utilização deste campo lexical e semântico, a descrição detalhada da vermelhidão no local examinado, o contacto com a pele rugosa e murcha e a exposição

do corpo feminino apresentam-se livres de qualquer tabu ou censura, carácter próprio de um diário íntimo, provocando, no leitor desavisado, a pretensão de confidente, criando uma relação de intimidade. Deparamo-nos com a performatividade na poética de Ana C. O conceito de performatividade,¹⁰ segundo John Austin, em *How to Do Things With Words* (1975), é trabalhado sob a distinção entre enunciados constativos, baseados em declarações ou descrições que podem ser submetidas à prova de veracidade, e enunciados performativos, que não podem ser avaliados pela sua condição de verdade ou falsidade, visto que a elocução do enunciado é, em si, a realização do acto. Deste modo, na visão de Austin, contrariando a condição unicamente descritiva dos enunciados constativos, a linguagem possui um carácter prático e performativo, em que o enunciado não descreve a ação, mas antes, é a própria ação. Assim, nas palavras do filósofo:

it seems clear that to utter the sentence (in, of course, the appropriate circumstances) is not to describe my doing of what I should be said in so uttering to be doing or to state that I am doing it: it is to do it. (...) The issuing of the utterance is the performing of an action. (Austin 1975: 6)

Para Austin, dizer “eu aceito” não é descrever a intenção de aceitar, mas de facto aceitar. Nesta perspectiva, os actos performativos presentes na poética de Ana C. destacam a intencionalidade textual e, conseqüentemente, a intenção da própria autora, relacionando a ação do sujeito textual ao sujeito empírico. Ou seja, a autora constrói o seu desempenho poético baseado na tensão premeditada entre arte e vida, estabelecendo uma simulação de proximidade entre o autor empírico e o autor textual e conseqüentemente forjando uma intimidade com o leitor, criando a ilusão de que este é um confidente a partir do uso da primeira pessoa do singular, da descrição de acontecimentos do quotidiano e da exploração explícita e sincera da intimidade e da sexualidade feminina, que reforçam a ideia de confissão. A *performance* reside, portanto, na utilização de dados biográficos como matéria bruta, construindo, a partir deles, um simulacro de espontaneidade e sinceridade a fim de conduzir o leitor a uma suposta exposição da intimidade da autora. No entanto, esta exposição não revela a

¹⁰ Para um maior aprofundamento sobre o conceito de performatividade, consultar a obra: Loxley, James (2007), *Performativity*, Routledge, Oxon.

realidade – na verdade, não passa de uma encenação. De acordo com Maria Lúcia Colombo, na dissertação *O Movimento do eu na Poesia de Ana Cristina Cesar*,

[a] poesia de Ana C. é performática no sentido de que a poesia é o seu espaço de encenar, de teatralizar, de performatizar. Também, mais do que isso, na própria intenção da autora de o fazer partindo de fragmentos do cotidiano, e, muitas vezes de fragmentos do seu próprio cotidiano, a fim de aproximar o seu leitor de si, em um jogo ilusório. (Colombo 2017: 52)

Assim, ao mencionar o Arpoador, situado no Rio de Janeiro, cidade onde vivia a poeta, o poema conduz a uma falsa aproximação entre vida e obra. Estes elementos poderiam confundir o leitor, que busca no poema a representação da intimidade da própria autora, reforçando a teoria de uma possível autobiografia. Alvaro Santos Junior, no artigo “Os eróticos diários de Ana Cristina Cesar”, salienta que “[a]quele que lê o diário como confissão pensa estar às voltas com segredos autobiográficos e sente o prazer de devassar uma intimidade, de violar a privacidade de alguém” (Junior, A.S. 2014: 154). A revelação da “coceira no hímen” performatiza a proximidade entre o interlocutor e o leitor, por meio da confiança de uma sensação tão íntima e, até mesmo, constrangedora. Este constrangimento é intensificado pela escolha do vocabulário, que não é inocente. Pelo contrário, provoca deliberadamente este efeito nos/as leitores/as. A coceira atrapalha os planos do sujeito poético de ir de bicicleta até o Arpoador. De acordo ainda com Italo Moriconi, em *Ana Cristina Cesar. O sangue de uma poeta*, o acto de pedalar possui uma matriz auto-erótica, aparecendo “como descontrolo ameaçador, ao passo que a escrita configura um espaço de apaziguamento” (Moriconi 1996: 100), ou seja, enquanto o contacto do selim com a hímen poderia “reavivar a irritação”, conduzindo igualmente à erotização desta ação, a leitura foi o meio de distração encontrado pelo sujeito.

A segunda e a terceira partes do diário, consecutivamente, abordam a mesma situação: o beijo por engano com Antônia, gesto involuntário e proibido que é recordado e ensaiado durante todo o dia pelo eu lírico. A representação e recordação do beijo íntimo confidenciam ao leitor o agrado sentido pelo acto e conduz o poema a uma dimensão homoerótica, num contraditório sentimento de remorso e desejo. O diário apresenta a confiança daquilo que o sujeito teria vergonha de revelar em público: sentimentos, experiências, acontecimentos quotidianos e impressões, estabelecendo com

o leitor uma relação de cumplicidade a partir da revelação de informações privadas, algumas até embaraçosas. O poema finda com a realização do plano outrora adiado pelo sujeito, o acto de andar de bicicleta, pedalando de maneira insensata, com o movimento das rodas a desanuviar os tendões duros.

Há uma constante reflexão do eu e a presença do espelho no poema: o autoexame no espelho, o falar de si, a análise da própria imagem no espelho criam um eco interno, reforçando a autocontemplação e a autodescoberta do eu lírico na criação literária, aproximando-se do mito de Narciso. A presença do espelho também pode induzir a ideia da imagem do sujeito poético como reflexo do sujeito empírico, ou seja, quando o eu lírico olhava para si própria no espelho, o que refletia era a imagem de Ana C. metamorfoseada, jogando novamente com a ideia da (falsa) autobiografia no poema. Deparamo-nos aqui com a construção do sujeito poético a partir do outro (sujeito empírico) e da percepção da própria imagem através do espelho, sendo imprescindível convocar o Estádio do espelho, de Jacques Lacan. Segundo Lacan, é a partir da imagem do “eu” (representado pela figura da criança) refletida no espelho e da sua identificação com o outro que o sujeito constrói um eu-ideal. Ou seja, o autor atribui à imagem um papel fundamental na construção do “eu” e na matriz simbólica do sujeito. Assim, em “O estádio do espelho como formador da função do eu”, podemos ler:

Basta compreender o estádio do espelho *como uma identificação*, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem – cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo *imago*. A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser (...) parecer-nos-á pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito. (Lacan 1998: 97)

O espelho é, portanto, o ponto de partida da constituição da subjetividade. Em Ana C., a presença do sujeito empírico refletido no espelho surge de modo a dar substância ao sujeito poético. É necessário o reflexo deste outro para a construção do eu textual.

Além da construção de uma falsa autobiografia, o fingimento é uma das principais marcas da poesia confessional de Ana C. Veja-se a *performance* explícita no poema “Soneto”, incluído no volume *Poética*:

Soneto

Pergunto aqui se sou louca
 Quem quem saberá dizer
 Pergunto mais, se sou sã
 E ainda mais, se sou eu

Que uso o viés para amar
 E finjo fingir que finjo
 Adorar o fingimento
 Fingindo que sou fingida

Pergunto aqui meus senhores
 Quem é a loura donzela
 Que se chama Ana Cristina

E que se diz ser alguém
 É um fenômeno mor
 Ou é um lapso sutil?

Inconfissões – 17.10.68
 (Cesar 2013: 151)

O fim do poema denuncia, de imediato, a ideia de uma inconfissão, desconstruindo o objetivo central do diário íntimo: a confissão sincera. Assim como em “Arpejos”, no poema “Soneto” o sujeito poético reflete sobre si, apresentando alguns questionamentos retóricos de cunho existencial e psicológico, como a sua sanidade e o próprio fingimento. Aproximando-se da “Autopsicografia” de Fernando Pessoa, o poema aborda a dissimulação lírica protagonizada pelo sujeito textual, que finge fingir que adora o fingimento e finge ser fingida, questionando a veracidade do que é dito pelo “poeta fingidor” e a possibilidade ou não de um pacto de intimidade com o leitor, confundindo-o relativamente a real intenção do autor. A propósito da influência pessoana em Ana C., atentemo-nos ao dístico “a gente sempre acha que é/ Fernando Pessoa” (Cesar 2013: 243). Os versos citados expõem de imediato a aproximação da poeta ao mestre fingidor, de tal modo que leva-a a achar, mesmo que por instantes, que é o próprio Pessoa. Esta assimilação passa, de igual modo, pelo leitor a partir da

utilização do coletivo “a gente”, introduzindo uma relação de cumplicidade entre o sujeito poético e o leitor. A apropriação da imagem do escritor conduz-nos ao fenómeno da despersonalização presente na obra de Ana C., transformando-se em outra através da escrita. Deparamo-nos aqui com o conceito poético da heteronímia, uma das principais marcas de Pessoa, também recuperado pela escritora a partir do poema “final de uma Ode”: “Quisera dividir o corpo em heterônimos” (*idem*: 21). Este desejo é explicitado a partir da pluralidade encontrada na voz poética de Ana C. e a dissemelhança entre autor empírico e autor textual. Deste modo, a poeta toma para si os conceitos de fingimento poético e heteronímia, próprios da estética pessoana.

Regressando ao “Soneto”, apesar da reflexão e exposição de si ser uma constante no texto, a menção ao nome de Ana C., no último verso da terceira estrofe, revela a figura da autora empírica enquanto um outro que se distancia do narrador textual. Assim, é apresentada, de forma explícita, a divergência entre a identidade do sujeito poético relativamente ao sujeito empírico ao questionar-se “quem é a loura donzela/que se chama Ana Cristina”. Aqui, Ana C. alivia o leitor de qualquer dúvida acerca da presença de informações autobiográficas para compor a sua poética, dando indícios da performatividade do fingimento poético presente na produção textual. A este propósito, recupero as palavras de Heloisa Buarque de Hollanda proferidas no documentário *Bruta aventura em versos*, destacando “que Ana Cristina Cesar, enquanto autora empírica, assumia e encenava várias personagens” (Hollanda 2011: 48’ 24”). A própria poeta, em seu artigo “Nove bocas da nova musa”, publicado em 1976 no jornal *Opinião*, afirma que,

[n]a sua feição atual a poesia, sem saudosismos, assume esta distância (entre a linguagem e o real), torna-a clara, incorpora-a no seu tom, tira-a dos bastidores metafísicos: o poema é uma produção, um modo de produzir significação mediante o fingimento poético, e não uma nobre tradução do intraduzível. O poeta faz da consciência do distanciamento o seu tema ou o seu tom. (Cesar 1999:164)

O poema oferece, assim, o desdobramento da figura do sujeito empírico, multiplicando-se em outra, ainda que com o mesmo nome, indo propositadamente de encontro à intenção confessional, sincera e reveladora, próprias do texto, como aponta Joana Matos Frias:

o que está em causa neste desdobramento (...) é a autodesmontagem do efeito confessional que os textos parecem provocar, e que na realidade é um efeito fundado numa estratégia confessional irónica (logo, anticonfessional) que desdobra a identidade do sujeito, mesmo e sobretudo quando a autora textual convoca o seu próprio nome. (Frias 2013: 157)

Este processo é visível, de igual modo, nas cartas produzidas por Ana C., género epistolar que ganha uma nova feição na poética da autora, como veremos em *Correspondência Completa*, um único e extenso poema que constitui todo o *corpus* da obra. Sobre esta missiva, Armando Freitas Filho, na apresentação de *Poética*, explicita o relevo dado a uma característica própria da obra de Ana C.: “a construção de uma trança muito bem-feita com fios de conversa verdadeira e linhas de prosa/poesia inventadas”, presentes num minúsculo livreto da autoria de Júlia para um destinatário anónimo, tendo como “personagens confessos”, tirados da vida real, Mary e Gil” (Filho 2013: 9-10). Atente-se ao início do poema:

My dear,

(...)

O dia foi laminha. Célia disse: o que importa é a carreira, não a vida. Contradição difícil. A vida parece laminha e a carreira é um narciso em flor. O que escrevi em fevereiro é verdade mas vem junto drama de desocupado.

(Cesar 2013: 47)

O texto toma início apresentando alguns elementos que confirmam estarmos diante de uma carta, como a saudação, o destinatário, “my dear”, cujo nome não é revelado, e a menção a um escrito datado de fevereiro, indicando que a troca de correspondências é habitual. O relato de acontecimentos do dia a dia, a partilha despudorada de uma angústia mimetizada no texto poético e o tom carinhoso e cúmplice destinado ao receptor contribuem para uma aproximação de cariz íntimo e confessional, própria de uma carta. Conforme enfatizou Flora Süssekind, a respeito das missivas pessoais, quando estas são publicadas, “o tom confessional íntimo é ampliado e a confissão torna-se passível de ser partilhada com um público alargado” (*apud* Camargo 2003: 223). A despedida com assinatura, no final da carta e os dois *post scripta* não deixam margem para dúvidas de que se trata de uma missiva íntima, com o receptor a pedir confidencialidade e privacidade e a indicar erros datilográficos encontrados ao reler a carta redigida: “P.S. 1 – Não quero que T. leia nossa correspondência, por favor. Tenho

paixão mas também tenho pudor! P.S. 2 – Quando reli a carta descobri alguns erros datilográficos, inclusive a falta do h no verbo chorar (...)” (Cesar 2013: 50).

O anonimato do destinatário da epístola, conhecido apenas por “my dear”, palavras que podem ser usadas para referir tanto ao gênero masculino como feminino, abre portas para uma ambivalência estratégica, como salienta Cristina Ramos, em que “esse tu pode atingir uma dimensão universal e representar, por um lado, todo e qualquer leitor que procure o texto e o complete com a sua leitura, e, por outro, pode ser um signo esvaziado do seu significado e não visar, por isso, nenhuma entidade em particular” (Ramos 2017: 58). Ou seja, a universalidade da designação do destinatário e a sua indeterminação podem conduzir à identificação por parte do leitor, que procura na intimidade assemelhar-se a este “tu” receptor. Assim, a carta procura mobilizar, prontamente, um leitor destinatário, de quem é exigido “uma cumplicidade artificialmente construída” (Chiara 2008: 127), performatizando uma intimidade que conduz o leitor ao encontro do poema. Dando continuação à carta ficcional:

Penso pouco no Thomas. Passou o frio dos primeiros dias. Depois, desgosto: dele, do pau dele, da política dele, do violão dele. Mas não tenho mexido no assunto. Entrei de férias. (...) Gil, por sua vez leu como sempre nos meus lábios e eclatou de riso típico umidificante. O mesmo Gil jura que são de Shakespeare os versos “trepar é humano, chupar divino” e desvia o olhar para o centro da mesa, depois de diagnosticar silenciosamente minha paranoia.
(Cesar 2013: 47-48)

A relação de cumplicidade partilhada entre o remetente e o destinatário é de tal forma elevada, que o assunto confidencial de cariz erótico é revelado sem qualquer pudor ou vergonha, com palavras de baixo calão, abordando uma intimidade sexual feminina que apenas o gênero confessional permitiria. Alvaro Simões Junior, no ensaio intitulado “Os eróticos diários de Ana Cristina Cesar”, frisa que a poeta, “ao recriar uma perspectiva feminina do mundo e, mais especificamente, do erotismo, introduz os gêneros confessionais – a carta e o diário – como a forma adequada para expressar a sua linguagem feminina” (Junior, A.S. 2014: 156). Simões usa a expressão “linguagem feminina” para se referir a uma escrita que reflete o ponto de vista da mulher e na presença, no seio poético, do erotismo feminino, revelando um corpo sexuado e livre de tabus. Sobre a tentativa de identificar os elementos sexuais presentes no texto que definiriam uma “linguagem feminina” e uma “linguagem masculina”, Isabel Allegro de

Magalhães, na obra *O Sexo dos Textos e Outras Leituras*, alude para a existência de “duas fundamentais modalidades de escrita: uma mais próxima do que é a vida, historicamente determinada, das mulheres, e outra mais de acordo com a maneira dominante de estar no mundo, a dos homens” (Magalhaes 1995: 10-11).

De igual modo, Nelly Novaes Coelho aponta para a divergência da criação artística de carácter masculino e feminino baseada unicamente na condição de ordem biológica, que determina a formação do homem e da mulher. Como explica Coelho, em *A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo*,

[a] primeira, sendo de estrutura forte, criativa e agressiva, evidentemente construiria uma arte idêntica à sua natureza viril; enquanto a segunda, sendo sensível, frágil, psicologicamente sutil, afetiva, ingênua, etc., criaria uma arte também delicada e frágil (...). Não é possível pensarmos em criação artística ou literária em sua verdade maior sem pensarmos na cultura em que ela está imersa. É através desta perspectiva que, sem dúvida, podemos falar em uma literatura feminina e em uma literatura masculina, pois as coordenadas do sistema sociocultural ainda vigente estabelecem profundas diferenças entre o ser-homem e o ser-mulher. (Coelho, N.N. 1993: 14-15)

Ou seja, Nelly Coelho condiciona a literatura de autoria feminina e masculina ao sexo de quem a escreve, caracterizando a sua construção a partir de atributos socialmente e culturalmente impostos. No entanto, recuperando a noção de fingimento poético, torna-se difícil distinguir arte feminina de arte masculina e rotular a produção poética de ambos os sexos baseada unicamente no seu conteúdo, que se apresenta sexuado. Quer isto dizer que é impossível definir a diferença sexual dos textos a partir do sexo de quem os escreve. Ao se debruçarem sobre a concepção trabalhada por Magalhães, Maria Irene Santos e Ana Luísa Amaral, no texto “Sobre a ‘escrita feminina’”, advertem que

[m]ais importante do que identificar na escrita os estereótipos do que é socialmente considerado 'feminino' ou 'masculino', seria, a nosso ver, refletir sobre o fundamento e os processos imaginativos e ideológicos que presidem à construção desse feminino ou masculino no tecido poético. (Santos/ Amaral 1997: 3)

Assim, teríamos de falar, mais especificamente, de uma linguagem feminista ao invés de uma linguagem feminina, de uma consciência crítica embasada na condição feminina no âmbito social e cultural em que estão inseridas. Esta linguagem presente no poema de Ana C., de cariz sexual, pode, de igual modo, conduzir o leitor a procurar

indícios de autobiografia e veracidade nestas revelações íntimas do universo feminino. A própria autora, em seu depoimento, advertiu que “quando você escreve, tem sempre uma história que não pode ser contada, a história da nossa intimidade, a nossa história pessoal” (Cesar, 1999: 262), salientando a maneira como esta intimidade explícita deve ser encarada, ficcionalmente. Relativamente aos tipos de leitores que se debruçam sobre a sua poética, as páginas seguintes da missiva íntima abordam dois extremos interpretativos: Gil, que lê com o intuito de desvendar mistérios em cada verso, fazendo perguntas capciosas, e Mary, que lê literatura como algo puro, sem procurar por referências biográficas diretas.

Deste modo, enquanto Gil busca encontrar verdades biográficas espalhadas no poema, procurando segredos e respostas nas entrelinhas, Mary recusa qualquer influência extratextual no universo ficcional do poema, buscando no texto a pura codificação literária. O sujeito poético expõe, assim, a dificuldade encontrada em fazer literatura diante da leitura meramente autobiográfica de Gil e da leitura puramente literária de Mary, expondo assim a tensão entre literatura e confissão, criticando os extremismos interpretativos. Ana C. demonstra, portanto, ter consciência de que seu texto implica ambos os tipos de leitores ao mesmo tempo. Segundo Maria Lucia de Barros Camargo, na obra *Atrás dos Olhos Pardos. Uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*,

Gil e Mary estão equivocados, mas não completamente. Enganam-se ao pensar que a razão é uma só: a própria. Não vêem que se complementam: que ambos têm e não têm razão. Não vêem que a literatura é tudo isso: sintomas, segredos biográficos, hermetismo, som e sentido, reinvenção da forma, reinvenção da linguagem, memória de leitura. Não vêem que a literatura pede, assim, uma leitura plural, que incorpore Gil e Mary, o masculino e o feminino, o sangue do vampiro, o real e a ficção. Pede uma correspondência completa: todos somos leitores. (Camargo 2003: 241)

Silviano Santiago, em “Singular e anônimo”, toma a mesma linha de raciocínio que Camargo, ao enfatizar que “[c]ada um tem razão não a tendo inteiramente. O equívoco deles é pensar que a razão própria (de cada um) é global, globalizante, totalitária” (Santiago 2013: 458). Assim, apesar de Ana C. deixar explícito, a partir de pistas deixadas ao longo de seus versos, que a sua poesia confessional não poderia ser interpretada como puro autobiografismo e que estas cartas e diários íntimos não pertenciam ao sujeito empírico, vida e obra acabam sempre por se cruzar, mesmo que

em estado bruto, sendo a primeira vista como inspiração para a criação do universo ficcional, numa aproximação entre o real e a sua máscara, entre a confissão e o fingimento.

Por fim, a questão da assinatura que encerra a carta ganha certo destaque por revelar um nome que não era esperado. A assinatura, numa carta, confere um sentido de maior veracidade ao conteúdo exposto. No entanto, enquanto na capa da obra a autora assina com o nome Ana Cristina C., no final de *Correspondência Completa* deparamo-nos com o nome “Júlia” que se contrapõe à figura da autora empírica, afirmando a ténue fronteira entre ficção e realidade. Há, no processo de escrita, uma via de mão dupla: ao falar de si, a escritora ficcionaliza e, ao ficcionalizar, acaba deixando pistas de si na escrita performativa. Além do pseudónimo Júlia, as várias assinaturas deixadas por Ana C. ao longo da sua poética revelam os diferentes personagens criados pela escritora, aproximando-se da ideia de heterónimos, de Fernando Pessoa. Assim, a assinatura, no poema, assinala um distanciamento entre o sujeito empírico e o sujeito poético, mostrando tratar-se de um personagem apartado da vivência da autora. Desta forma, Ana C., metamorfoseando-se no punho de Júlia, oculta-se na existência textual do eu lírico. Nas palavras de Armando Freitas Filho, em “Jogos de cartas”, “só um autor de máscara ou de óculos escuros pode dialogar, ‘eticamente’, de igual para igual, com um leitor sem rosto ou disfarçado” (Filho 1999: 10). Ana C. despe-se da sua imagem para dar lugar ao sujeito ficcional, atribuindo à literatura uma linguagem criadora.

3.2. A arte como reflexo do cuidado de si em Alice Ruiz

Não será a máscara justamente o que define o poético?

Maria Irene Santos e Ana Luísa Amaral

Aproximando-se da sua geração em termos de concepção poética, Alice Ruiz deixava transparecer em sua poesia traços do quotidiano, numa linguagem coloquial e simples, relacionando arte e vida. Contrariando a ideia explícita do “poeta fingidor”

encontrado sob a forma de produção em Ana C., Ruiz, quando questionada por Ana Carolina Murgel acerca do fingimento poético, respondeu:

(...) pra mim é justamente o contrário. Não tem personagem nenhum, é onde eu sou mais eu. Mas aí é que está, é uma parte de você, talvez, a melhor parte, aquela parte que fica, vamos dizer, acima, além das corriqueiras do dia a dia, que fica além das questões pessoais, mesmo. Aquele nosso lado cujo compromisso principal é com a beleza e com a verdade, não a verdade no sentido corriqueiro, mas o que há de verdade em cada um que é universal. (*apud* Murgel 2005: 4)

Ou seja, o fazer poético de Alice Ruiz aproxima-se, de certa maneira, da sua vivência e de seu modo de ver e entender a vida. Ruiz não cria personagens em sua poesia, mas expõe-se. Seus poemas são, assim, parte de sua biografia. É importante salientar, no entanto, que a imagem exposta constitui, nas palavras da poeta, “a melhor parte (...), que fica além das questões pessoais” (*ibidem*). Surge-nos, então, a seguinte incógnita: Poderá a imagem revelada, apesar de ser construída com informações autobiográficas, fazer uso da conotação poética de modo a transmitir um compromisso “com a beleza e com a verdade”, criando assim um eu poético que foge à fidelidade com a realidade? Ainda assim, na visão de Helena Kolody, “o dizer poético de Alice Ruiz é personalíssimo” (*apud* Marques 2013: 36) e as construções literárias da poeta são compostas por inúmeras referências ao seu cotidiano, como laços pessoais, lembranças amorosas e dedicatórias a familiares e amigos, encarando a “vida como uma obra de arte pessoal” (Foucault 2006: 290). Este processo de construção de si e a busca por uma estética pessoal em sua poética aproximam-se da estética da existência proposta por Michel Foucault.

De acordo com Foucault, a estética da existência visaria a construção de uma subjetividade ética através da prática do cuidado e da reflexão de si em que o sujeito, distanciando-se do mundo, volta-se para si reflexivamente, alcançando momentos de liberdade que conduzem à construção do eu a partir das escolhas individuais, resistindo às imposições sociais normativas. Na base do seu pensamento, o filósofo buscava compreender o processo, na formação do indivíduo, que substituiu as escolhas éticas de cunho pessoal que conduziam o sujeito ao estado de cidadão livre por uma moral normativa assente na obediência a um sistema de códigos que regulavam a vida em todos os aspectos e num contexto de relações autoritárias aceites como naturais. A discussão centrava-se, portanto, na insurgência da liberdade e na necessidade de

encontrar outras formas de existência. Neste sentido, para Michel Foucault, o homem deve buscar a reinvenção subjetiva de si de acordo com as conclusões tiradas da reflexão de si próprio, libertando-se da identidade imposta e de universalidades. O homem torna-se, então, inventor da sua própria vida, alinhando-a com a sua própria vontade e elaborando-a como uma obra de arte. Para o autor, “a estética da existência é uma arte, reflexo de uma liberdade percebida como um jogo de poder” (Foucault 1998: 219). Nesta perspectiva da construção da vida como uma obra de arte e na preocupação do cuidado de si, Philippe Artières, no artigo “Arquivar a própria vida”, comenta a importância do papel da escrita do eu, dando como exemplo o diário e a autobiografia, na formação da subjetividade e na construção de si, resistindo às imposições sociais e políticas:

O caráter normativo e o processo de objetivação e de sujeição que poderiam aparecer a princípio, cedem na verdade o lugar a um movimento de subjetivação. Escrever um diário, guardar papéis, assim como escrever uma autobiografia, são práticas que participam mais daquilo que Foucault chamava a preocupação com o eu. Arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência.

(Artières 1998: 3)

Para Michel Foucault, em *Ética, Sexualidade, Política*, “[e]screver é, portanto, ‘se mostrar’, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro” (Foucault 2006: 156).

No que toca a Alice Ruiz, a maneira como a autora reflete sobre si e sobre o meio que a envolve, a sua afirmação enquanto poeta mulher num universo maioritariamente masculino, o questionamento da moral vigente e das questões políticas e sociais repressivas, assim como a recusa de uma identidade fixa contribuem para a construção de si, aproximando-a desta estética da existência segundo Michel Foucault. Na opinião de Ana Carolina Murgel, “[s]e considerarmos a estética da existência, como propôs Foucault, como a harmonia entre ação e enunciado, a correspondência entre o que se faz e o que se diz, posso afirmar que Alice escolheu de fato construir sua vida como uma obra de arte” (Murgel 2010: 166). A própria autora, em entrevista com Murgel, comentou a sua postura diante da arte da escrita e a influência da experiência pessoal na produção poética:

[E]u acho que essa coisa da mulher na arte, se tem mesmo uma coisa feminina, eu acho que isso está mais ligado ao tipo de vida que você leva. Porque você acaba sendo motivada a escrever pela tua vivência – são coisas da tua vivência que te inspiram. E a vivência da mulher, na medida em que ela é diferente da do homem, assim, desde as coisas mais cotidianas, nossos afazeres, o tipo de relação com os filhos, que é uma coisa mais visceral... Tudo isso é claro que cria um tipo de produção que ou fala dessas coisas, ou fala dentro desse espírito, diferente do homem. (*apud* Murgel 2005: 5)

Diante da divergência entre a vivência da mulher e do homem, condição assinalada por Ruiz, é possível analisar o conteúdo poético produzido pela autora a partir da sua posição feminista relativamente ao contexto político, cultural e social vigente, despontada pelo conhecimento do movimento da contracultura, que marcou tanto a construção da sua subjetividade como influenciou o seu trabalho. Assim, perante um regime político militar que censurava e constringia a população, de uma sociedade patriarcal embasada nas relações de poder entre o masculino e o feminino, que silenciava, marginalizava e relegava as mulheres a uma esfera privada e de uma cultura literária dominada, em grande parte, pelos homens, refletindo, portanto, a perspectiva masculina, Alice Ruiz projetava o seu posicionamento subversivo em sua poética, contestando os valores éticos e morais da época e promovendo uma nova estética da existência a partir da exploração da liberdade e da sexualidade feminina, livres de tabus, pudor ou julgamentos, fazendo da sua visão e das suas vivências a sua obra de arte. Atentemos no poema “já estou daquele jeito”:

já estou daquele jeito
que não tem mais conserto
ou levo você pra cama
ou desperto
(Ruiz 2015: 86)

O poema, de carácter erótico, começa por revelar um estado de excitação sexual vivenciado pelo sujeito poético, estado esse que, segundo o poema, não teria mais conserto. A utilização do verbo consertar, neste sentido, remete-nos para a ideia de algo danificado, deteriorado, referindo-se à imagem da mulher sedutora em contraponto à imagem tradicional da mulher assexuada, voltada para as questões do lar, da maternidade e da sensibilidade. Assim, a apresentação de uma mulher “desconsertada”

tem como objetivo ir de encontro à representação da mulher passiva e submissa e, conseqüentemente, resistir às imposições sociais normativas. Essa subversão da passividade feminina é visível, então, a partir da construção do sujeito poético feminino como agente da conquista sexual e do prazer, que toma a iniciativa diante do seu desejo. Na visão de Juliana Costa, em *O Verso e o Protesto: As produções literárias de escritoras contemporâneas como reivindicação sócio-política*:

[P]odemos considerar a escrita de Ruiz como transgressora, no sentido de que há uma liberdade de escrita, tanto na utilização dos vocábulos (daquele jeito) quanto na temática (levar o homem para cama). A manifestação de protesto pode ser uma reação do sujeito em relação às ideologias conservadoras e patriarcais e em relação ao corpo feminino e seus desejos. (Costa, J.C. 2015: 29)

A mesma linha de pensamento de cariz sexual é traçada no poema “boca da noite”:

boca da noite

na calada	em silêncio
grandes	lábios
se abrem em sim	

(Ruiz 2015: 90)

A primeira palavra do poema revela, de antemão, o campo lexical utilizado ao longo dos versos. Do mesmo modo, Ruiz trabalha a relação entre o recurso visual e o textual, traço comum da sua poética, ao dispor as palavras de modo a que os espaços em branco entre si formassem a imagem de uma boca, explorando a materialidade das palavras. Simbolicamente, a figura da boca vai ao encontro da estética da existência de Foucault, na medida em que simboliza a consciência, e do ofício da escrita, representando a potência criadora. (Chevalier/Gheerbrant 1994:193).

No que toca ao vocábulo empregado, Alice Ruiz joga com o campo semântico da palavra “lábio”, referindo-se, inicialmente, aos lábios da boca, que se encontram em silêncio, mas permite uma dupla interpretação implícita no penúltimo verso ao mencionar os “grandes lábios” que se abrem, descrevendo partes da genitália feminina e introduzindo o carácter sexual ao centro do poema. Aqui, o sujeito poético consente o

contacto, confirmado tanto pelos lábios que verbalizam o “sim” como pelos “grandes lábios” que se abrem nesta afirmação. Esta ambiguidade entre os lábios que formalizam o verbo e os lábios enquanto órgão sexual feminino traça uma relação metafórica entre o corpo textual e o corpo feminino, transformando-se no próprio texto. Neste sentido, é possível convocar as metáforas usadas para representar a criatividade feminina abordadas por Susan Gubar, no artigo “‘The Blank Page’ and the issues of female creativity”, quando assinala que “[w]hen the metaphors of literary creativity are filtered through a sexual lens, female sexuality is often identified with textuality (...) the text itself now becomes infused with potent sexual energy” (Gubar 2014: 251, 269). Novamente, o avanço sexual é iniciado pela mulher que, sem temer a exposição, “abre-se”, revelando a sua intimidade. O universo erótico é reforçado pelo ambiente noturno, obscuro, que, de acordo com Vicente Dolgener, em *Onde Meter a Língua: Articulações entre desejo e literatura no contexto escolar*, é “o momento por excelência da dedicação erótica (que se faz pelas sombras dos dias)” (Dolgener 2018: 41), por conta da sua condição mística e confidencial.

O discurso de Alice Ruiz, como recorda Ana Carolina Murgel (2010), aproxima-se daquilo que Heloísa Buarque de Hollanda, no artigo “A imaginação feminina no poder”, caracteriza como um discurso pós-feminista, ao analisar os textos das poetisas no início dos anos 1980. Este discurso, contrariando a necessidade de busca por igualdade entre os sexos na escrita e de um discurso feminista de total recusa dos preceitos do universo feminino que, de acordo com Hollanda, “supõe algumas simplificações [e] (...) de certa maneira legitima os mitos que sustentam o modo de produção capitalista” (Hollanda 2013: 444), defende a distinção da subjetividade feminina e masculina e a busca por um novo espaço de reflexão, no poema, desta subjetividade das mulheres, do corpo e da sexualidade. Assim, Hollanda detectou em grande parte delas, “sintomas de um discurso pós-feminista, um novo espaço para a reflexão sobre o poder da imaginação feminina. Uma revolta molecular quase imperceptível no comportamento, na sexualidade, na relação com o corpo e a palavra” (*idem*: 444-445). As relações eróticas e sexuais presentes na poética de Ruiz são explícitas tanto na representação do corpo feminino como do próprio corpo textual. A proximidade e a intimidade da autora com a arte da escrita são flagrantes no poema “Treze”:

Treze anos
produzindo

poesia
prazer
paixão

esse hábito alimenta
treze anos
um só tesão
(Ruiz 2015: 141)

O primeiro verso do poema apresenta o longo tempo dedicado ao fazer poético. A poesia, em sua concepção, possui a mesma carga semântica que as palavras “prazer” e “paixão”, transmitindo a sensação e o sentimento provocados pelo acto de produzir poesia. Ainda, a poeta recorre à aliteração de modo a produzir musicalidade com a repetição da letra “p”. É possível associar esta informação à biografia da autora, visto Ruiz ter começado a escrever poesia no início dos anos 70 e o livro *Paixão Xama Paixão*, obra em que o poema foi publicado, ser datado de 1983, treze anos após o início da vida literária da autora. Ruiz aproxima o hábito da escrita à sexualidade, expondo a relação de intimidade e quase necessidade existente entre a poeta e o fazer poético, encarado como um alimento que a sacia. Assim, as informações que coincidem com a vida da autora permitem que o leitor veja o poema como um espaço de exposição íntima e reveladora da sua maneira de encarar a poesia, próxima do prazer sexual. Sobre a obra em questão, *Paixão Xama Paixão* (1983), e a evolução da poeta relativamente aos temas trabalhados, Alice Ruiz, em entrevista a Ademir Assunção na *Folha de Londrina*, afirma que “[t]em poemas eróticos, de uma mulher assumida, sem grilos de ser mulher, do tesão. Poemas extremamente eróticos e ninguém imagina que existam noites de amor por trás deles. Em suma, perdi a vergonha” (Ruiz 1988: 36). Ou seja, encontramos diante de uma Alice Ruiz que expõe a sua visão do mundo e da intimidade feminina sem vergonhas ou receios, apresentando-se como uma mulher que assume os seus desejos, paixões e prazeres.

Além da predominância de uma linguagem de resistência e de uma escrita entrelaçada com o corpo e com a sexualidade que refletem a subjetividade e o ponto de vista de Ruiz, a harmonia entre vida e arte, entre ação e enunciado, entre o dito e o feito pode ser vista em seus haikais. Afastando-se da objetividade e da impessoalidade que esta forma tradicionalmente apresenta, mas apropriando-se da brevidade e da simplicidade da poesia japonesa, os haikais de Ruiz são *desorientais*, título dado a uma

de suas obras, evidenciando a inovação desta forma poética, onde o sujeito empírico transparece no quotidiano descrito nos poemas. Nas palavras da autora, “[s]ão versos feitos para, com e por causa desse outro, onde o eu aparece, impregnado de nós, ao contrário dos orientais, onde o eu se retira para que tudo seja apenas como é” (Ruiz 1996: 19). Assim, a estética da existência em Alice Ruiz também transparece em seus haikais, revelando informações de carácter pessoal. Diante da personalidade na obra de Alice Ruiz, atente-se ao poema “para Miguel Ângelo Leminski”:

para Miguel Ângelo Leminski
não era ainda pessoa
e já sonhava
não é mais pessoa
e ainda sonha.
(Ruiz 2015: 147)



Figura 3: Fotografia de Miguel Leminski utilizada como fundo do poema “para Miguel Ângelo Leminski”.

O título do poema, nome do filho de Ruiz, conduz prontamente o leitor à presença da autobiografia e conseqüentemente à veracidade da informação no texto. No breve poema de cariz sentimental que abre a obra *Navalhanaliga* (1980), a poeta assinala a

condição de sonhador de Miguel Leminski, que veio a falecer ainda novo. Assim, o íntimo haikai, composto em homenagem ao filho, revela a ausência parcial da figura de Miguel Ângelo, que “não é mais pessoa”, mas ainda sonha. Em seu formato visual, o haikai tem como pano de fundo a imagem de Miguel Leminski, contribuindo para a aproximação entre vida e obra. Alice Ruiz expõe-se em seus versos, transformando em poesia partes importantes da sua biografia. A este haikai podemos associar um outro em que a autora aborda também a temática do filho:

O ai
 quando um filho
 cai
 (*idem*: 151)

Aqui, além da estrutura formal que caracteriza o texto como um haikai, o jogo de palavras entre o primeiro e o terceiro verso produz, sonoramente, a palavra “aicai”. Assim, composto por uma interjeição e por um verbo, propositadamente virado de cabeça para baixo de modo a dar ênfase à imagem da queda, o poema trabalha, visualmente e sinteticamente, o instante. O acto de cair, aqui, pode também simbolizar a morte prematura de Miguel Leminski, representado pelo ditongo “ai”, trazendo para o centro do poema os sentimentos de Ruiz relativamente à perda do filho. É possível captar a importância que a sonoridade e o ritmo assumem na visualidade do poema, relacionando o som ao sentido transmitido pelo poema. No que toca à brevidade do poema e à maneira como as palavras estão dispostas no papel, Helena Maria Marques, na dissertação *A Lírica de Alice Ruiz S.: Imagens poéticas, mito e sociedade*, salienta que “é essa sequência desordenada de elementos, em uma visível destruição da sintaxe tradicional palavras, que dá possibilidade do gosto pela velocidade, da valorização do espaço em branco” (Marques 2013: 49), espaço esse que passa a fazer parte da própria construção poética e que contribui para a sua intenção significativa.

A presença dos filhos é constante em sua obra, como podemos ver igualmente em “menina estrela”:

menina estrela
 à beira do mar
 persegue a lua

olhos verde cana
 cabelos cor de mel

doce de menina

olhos de ver Vênus
mesmo fechados
cintilam verdes

p/ Estrela Ruiz Leminski

(Ruiz 1988: 84)

Todo o haikai é construído em torno da descrição física e psicológica da filha, Estrela Ruiz, relacionando-a a elementos da natureza, característica própria desta breve produção poética. Na primeira estrofe, Ruiz estabelece uma dupla interpretação à palavra “estrela” referindo-se tanto ao nome da filha como à imagem de uma estrela que persegue a lua, num explícito jogo semântico. Do mesmo modo, a última estrofe invoca a figura de Vênus, abrindo caminho a um duplo significado, através da alusão ao planeta, definido como o corpo celeste mais brilhante, servindo, assim, de comparação ao olhar cintilante de Estrela Ruiz Leminski, ou da menção à deusa Vênus, símbolo do amor e da beleza, numa associação à imagem da filha de Ruiz. Em síntese, o poema aborda a contemplação da natureza, em formato de dedicatória à filha.

Os breves haikais de cariz pessoal de Alice Ruiz conduzem o leitor a uma leitura biográfica de sua poesia, a partir da presença de elementos da vida do sujeito empírico em seus versos, como acontecimentos marcantes, sentimentos, nomes ou a própria assinatura da poeta, informações verídicas que, transpostos para o papel, carregam a beleza da metáfora poética e revelam o cuidado de si em Ruiz, que, ao voltar a sua reflexão para si, e reconstruir-se de modo livre, encara a vida como uma obra de arte pessoal, revelando a melhor parte de si em sua poética.

Conclusão

Esta dissertação procurou traçar uma leitura comparatista das obras de Alice Ruiz e Ana Cristina Cesar e destacar o contributo da produção poética (e política) das autoras para o alargamento da presença das mulheres escritoras na esfera pública literária, assim como na desconstrução dos estigmas tradicionais associados à escrita das mulheres.

Alice Ruiz e Ana C. procuraram desmontar e denunciar os tradicionais papéis sociais e literários atribuídos ao feminino, fazendo uso do discurso tradicional (geralmente enunciado no masculino) de forma irónica e subversiva em sua poesia, e encontrando, por meio da palavra, um novo espaço para a reflexão sobre o que é ser mulher. As autoras compreendiam a arte poética como um estilete, instrumento afiado e cortante, capaz de despedaçar o discurso hegemónico masculino e transformá-lo em conteúdo próprio, numa linguagem de confronto e resistência. Além da predominância de uma linguagem de resistência, as autoras exploraram uma escrita entrelaçada com o corpo e com a sexualidade feminina, livre de constrangimentos, traçando uma relação quase erótica entre o corpo da mulher e o corpo textual. Assim, a produção poética de Ana C. e Alice Ruiz e o engajamento, por parte das autoras, com as questões feministas, contribuíram para a reconstrução de uma identidade e de um discurso próprios das mulheres.

Por outro lado, procurou-se evidenciar, em certa medida, o vínculo e a convivência das autoras com a tradição literária a partir do diálogo crítico, paródico e intertextual com obras do cânone literário. Deste modo, Alice Ruiz e Ana C. procuraram explorar o discurso tradicional masculino sobre o feminino em seus versos, empenhadas em desconstruí-lo a partir do poema-piada. Esta proximidade permitiu às autoras destituir a poesia do seu pedestal, rompendo com os padrões tradicionais que regiam a literatura da época ao recorrerem a uma linguagem leve, informal e coloquial, num aparente descompromisso com a tradição literária e com as normas e preceitos institucionalizados na literatura. A sua poesia híbrida, ora somando prosa ao verso, ora introduzindo visualidade ao verbo, resultou no rompimento com os padrões estruturais tradicionais dos géneros literários e consequentemente com as fronteiras preestabelecidas entre as formas textuais, numa liberdade poética de criação estética.

“A imaginação feminina no poder”, nas palavras de Heloísa Buarque de Hollanda (Cesar 2013: 441), permitiu a construção de um campo literário metamorfoseado, onde a ténue linha entre a realidade biográfica e a ficcional, criação própria do texto, fora dissimulada esteticamente. Ana C. e Alice Ruiz conceberam a sua poesia como um diário aberto, proporcionando uma relação de intimidade com o leitor, que aceita a verosimilhança entre realidades distintas apesar do aviso prévio de que “a intimidade não é comunicável literariamente” (Cesar 1999: 259). Este estratégia cumpre, assim, a sua intenção discursiva de mobilização do interlocutor para a construção de uma narrativa de cariz confessional e íntima.

As poetas destacaram-se, ainda, por traçarem caminhos próprios e apresentarem características singulares das dos seus colegas de movimentos, inovando em suas trajetórias poéticas. Ana C. e Alice Ruiz procuravam, assim, projetar em seus poemas uma subjetividade literariamente construída a partir da postura subversiva das autoras relativamente aos contextos social, político e cultural que as envolviam, afirmando-se enquanto poetas mulheres num universo maioritariamente masculino e resistindo às imposições sociais e literárias e à noção de uma identidade feminina fixa e imutável.

Apesar de percorrerem um caminho marginal por adotarem uma escrita à margem dos padrões literários da época e por adentrarem um meio literário composto maioritariamente por homens, Ana C. e Alice Ruiz receberam o merecido reconhecimento por parte dos críticos literários da época, que consideraram o trabalho das poetas como excepcional, inovador e revolucionário, conduzindo-as a um lugar prestigiado na literatura brasileira. Em 1993, Alice Ruiz foi homenageada pela colónia japonesa de Curitiba por conta de seus haikais, recebendo o título de haicaísta e o nome Yuuka, atribuído pela primeira vez a um ocidental. A poeta representa uma das figuras mais significativas na divulgação do haikai, no Brasil. No caso de Ana C., o prestígio concedido à escritora, tanto por parte do público como da crítica literária, tomou corpo em formato de dissertações, artigos e publicações voltados para a sua vida e obra. A poeta foi considerada pela crítica a voz mais expressiva do confessionalismo no Brasil.

Ainda que estas autoras tenham tomado rumos diferentes, tanto biograficamente como literariamente, suas poéticas cruzam-se no que toca à temática feminina ao destacarem a importância do papel das mulheres escritoras na construção de uma literatura sobre as mulheres e escrita pelas mulheres, abandonando a escrita nobre, lírica, púdica e tradicional. A leitura comparatista das produções poéticas de cariz feminista de Ana C. e Alice Ruiz salienta o contributo do trabalho das autoras na

abertura de novas portas, no que toca à liberdade temática de criação, no campo literário brasileiro, reivindicando um papel ativo na edificação do próprio percurso literário feminino.

Bibliografia e filmografia

Bibliografia Ativa

- Cesar, Ana Cristina (1979), *Cenas de Abril*, Rio de Janeiro, Edição da autora.
- (1979), *Correspondência Completa*, Rio de Janeiro, Edição da autora.
- (1982), *A Teus Pés: Prosa/poesia*, São Paulo, Editora Brasiliense.
- (1993), *Escritos no Rio*, Editora Brasiliense, São Paulo.
- (1999), *Correspondência Incompleta*, Aeroplano, Rio de Janeiro.
- (1999), *Crítica e Tradução*, Editora Ática, São Paulo.
- (1999), “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”, in *Crítica e Tradução*, Editora Ática, São Paulo, 224-232.
- (2013), *Poética*, Companhia das Letras, São Paulo.
- (2016), *Inconfissões. Fotobiografia de Ana Cristina Cesar*, Org. Eucanaã Ferraz, Instituto Moreira Salles, São Paulo.
- Ruiz, Alice (1980), *Navalhanaliga*, Curitiba, Edição Zap.
- (1981), “Carta aberta a Caetano”, *Revista Quem*, Curitiba.
- (1984), *Pelos Pêlos*, São Paulo, Editora Brasiliense.
- (1988), *Alice Ruiz. Série Paranaenses n.º 3*, Scientia et Labor, Curitiba.
- (1996), *Desorientais*, São Paulo, Editora Iluminuras.

Bibliografia Passiva

- Abreu, Caio Fernando (2013), “A teus pés”, in *Poética*, Companhia das Letras, São Paulo, 446.
- Andrade, Oswald de (1990), “Manifesto antropófago”, in *A Utopia Antropofágica*, Globo, São Paulo, 47-52.

Baldo, Luiza Maria Lentz (2006), *Fotografia do Cotidiano. A consagração do instante em Rubem Braga e Alice Ruiz*, Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

Britto, Clovis Carvalho (2012), “Mulheres nos interstícios de uma ‘geração mimeógrafo’: itinerários de Ana Cristina Cesar”, in *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*, n.º 7, Brasília, 121-141. Disponível em http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie07/RevLitAut_art05.pdf (último acesso em 03/04/2018).

Camargo, Maria Lucia de Barros (2003), *Atrás dos Olhos Pardos. Uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*, Argos, Chapecó.

Cardoso, Tânia Cardoso de (2010), *Entre vozes e silêncios, um sujeito se inscreve na experiência da escrita poética: a poesia de Ana Cristina Cesar*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Colombo, Maria Lúcia (2017), *O Movimento do Eu na Poesia de Ana Cristina Cesar*, Fundação Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho.

Cruz, Antonio Donizeti da (2016), “Orientalização e síntese na lírica de Helena Kolody e Alice Ruiz S”, in *Revista Línguas & Letras*, vol.17, n.º 38, Paraná, 133-149. Disponível em <http://e-vestiga.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/viewFile/15589/10542> (último acesso em 17/06/2018).

Faleiros, Álvaro/ Zular, Roberto/ Bosi, Viviana (Orgs.) (2015), *Sereia de Papel: Visões de Ana Cristina Cesar*, EDUERJ, Rio de Janeiro.

Filho, Armando Freitas/ Hollanda, Heloisa Buarque de (1999), *Correspondência Incompleta: Ana C.*, Instituto Moreira Salles, Editora Aeroplano, Rio de Janeiro.

-- (2013), “Apresentação”, in *Poética*, Companhia das Letras, São Paulo, 7-13.

-- (2013), “Introdução à primeira edição”, in *Poética*, Companhia das Letras, São Paulo, 465.

Freitas, Mariana Nunes de (2014), *Escritas do eu em Ana Cristina Cesar: uma pseudoautobiografia*, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.

Frias, Joana Matos (2013), “Um verso que tivesse um blue”, in *Poética*, Companhia das Letras, São Paulo, 480-490.

-- (2013), “Ana, Adélia, Angélica: percalços das poetisas”, in *Revista Navegações*, vol.6, n.º 2, Porto Alegre, 154-161. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/16789/1093> (último acesso em 12/08/2018).

Gonçalves, Marcos Augusto (1983), “Ana Cristina Cesar (1952-1983)”, In *Isto É*, n.º 359, Três Editorial, São Paulo, 64-66.

Hollanda, Heloisa Buarque de (2013), “A imaginação feminina no poder”, in *Poética*, Companhia das Letras, São Paulo, 441-445.

Junior, Alvaro Santos Simões (2014), “Os eróticos diários de Ana Cristina Cesar”, in *Estudos de Literatura e Imprensa*, Editora UNESP, São Paulo, 146-167.

Justino, Katiuce Lopes (2014), *Conversa de senhoras: a performance do feminino em Ana Cristina Cesar*, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.

Leone, Luciana María di (2007), *Ana C.: As tramas da consagração*, Centro de Educação e Humanidades, Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Malufe, Annita Costa (2004), “Ana C., a crítica por trás da poesia”, in *Revista Letras*, n.º 62, Editora UFPR, Curitiba, 27-40.

-- (2006), *Territórios Dispersos. A poética de Ana Cristina Cesar*, Annablume, São Paulo.

-- (2015), “Estratégias para uma escrita do segredo”, in *Sereia de Papel: Visões de Ana Cristina Cesar* (org. Álvaro Faleiros, Roberto Zular e Viviana Bosi), EDUERJ, Rio de Janeiro, 55-79.

Marques, Helena Maria Medina (2013), *A Lírica de Alice Ruiz S.: imagens poéticas, mito e sociedade*, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Paraná.

Moriconi, Italo (1996), *Ana Cristina Cesar. O sangue de uma poeta*, Relume Dumará, Rio de Janeiro.

Munhoz, Erica Martinelli (2017), *As luvas, as lâminas, o estilete de sua arte: intertextualidade e leitura feminina em Ana Cristina Cesar*, Instituto de estudos da linguagem, Universidade estadual de Campinas, Campinas.

Murgel, Ana Carolina (2005), “A poeta Alice e a Penélope de Ulisses”, in *Revista ArtCultura*, vol.7, n.º 10, 1-21. Disponível em <http://www.caromurgel.mpbnet.com.br/artigos/MURGEL_Ana_Carolina-A_poeta_Alice-ArtCultura.pdf> (último acesso em 21/05/2018).

-- (2006), “‘Esse um que só o dois inaugura’: Alice Ruiz e os anos 1970”, in *Estudos Feministas*, vol.9, Brasília, 1-13. Disponível em <http://www.caromurgel.mpbnet.com.br/artigos/MURGEL_Ana_Carolina-Esse_um-Labrys.pdf> (ultimo acesso em 10/05/2018).

-- (2009), “A poética feminista em Alice Ruiz, Ledusha e Ana Cristina Cesar”. In *Revista Aulas*, Unicamp, vol.7, São Paulo, 1-16. Disponível em

<http://www.caromurgel.mpbnet.com.br/artigos/MURGEL_Ana_Carolina-A_poetica_feminista-Aulas.pdf> (último acesso em 7/06/2018).

-- (2010), “A prosa da poeta: os artigos feministas de Alice Ruiz nos anos 1970 e 1980”, in *Revista Gênero*, vol. 10, nº 2, Niterói, 273-292. Disponível em <http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/view/27> (último acesso 12/06/2018).

-- (2010), *Navalhanaliga: A poética feminista de Alice Ruiz*, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Ramos, Cristina Isabel Oliveira (2017), *Poderei dizer-vos que ela ousa?: poesia e Hibridismo na obra de Ana Cristina Cesar*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto.

Santiago, Silviano (2013), “Singular e anônimo”, in *Poética*, Companhia das Letras, São Paulo, 452-463.

Souza, Carlos Eduardo Siqueira Ferreira (2008), *A Lírica Fragmentária de Ana Cristina Cesar: Autobiografismo e montagem*, Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

Süssekind, Flora (2007), *Até Segunda Ordem não Risque Nada. Os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*, 7 Letras, Rio de Janeiro.

-- (2007), “Hagiografias”, in *Cuerpo, Experiencia y Subjetividades. Literatura Brasileña Contemporânea*, 45-75. Disponível em <<http://www.academia.edu/10397263/hagiografias>> (último acesso em 21/06/2018).

Trindade, Yasmin Nicole Lopes da (2016), *A poética inovadora de Alice Ruiz: a poesia sob uma nova perspectiva*, Universidade de Brasília, Brasília, 1-18. Disponível em <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/18296/1/2016_YasminNicoleLopesdaTrindade_tcc.pdf> (último acesso em 1/07/2018).

Willmer, Rhea Sílvia (2014), *Ana Luísa Amaral e Ana Cristina Cesar: modos de pensar o feminino na poesia contemporânea em português*, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Bibliografia geral

Alavarce, Camila da Silva (2009), *A Ironia e Suas Refrações: Um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*, Cultura Acadêmica, São Paulo.

Alvarez, Sônia (1990), *Engendering Democracy in Brazil: Women's movements in transition politics*, Princeton University Press, USA.

Andrade, Carlos Drummond de (1942), *Poesias*, Editora José Olympio, Rio de Janeiro.

Aragão, Hudson Oliveira Fontes (2013), “Ironia e literatura: interseções”. In *Anais do SILEL*, vol.3, n.º 1, Uberlândia, 1-14. Disponível em <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_1467.pdf> (último acesso em 14/07/2018).

Artières, Philippe (1998), “Arquivar a própria vida”, in *Revista Estudos Históricas*, vol. 11, n.º 21, CPDOC - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 9-34.

Austin, John (1975), *How to Do Things With Words*, Harvard University Press, EUA.

Barbosa, Márcia Helena Saldanha (2001), “A paródia no pensamento de Mikhail Bakhtin”, in *Revista Vidya*, vol.19, n.º 35, Rio Grande do Sul, 55-62. Disponível em <https://www.periodicos.unifra.br/index.php/VIDYA/article/view/503/493> (último acesso em 12/08/2018).

Bellozo, Edson (2006), *A participação das mulheres nos movimentos sociais brasileiros nas décadas de 1970 e 1980: a luta pela redemocratização*, Departamento de Ciências Sociais, Universidade Estadual de Londrina, Paraná.

Benjamin, Walter (1975), *A obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*, Abril S.A., São Paulo.

Brain, Tracy (2006), “Dangerous confessions: the problem of reading Sylvia Plath biographically”, in *Modern Confessional Writing. New critical essays*, Routledge, Oxfordshire, 11-32.

Calcanhotto, Adriana (2014), *Haicai do Brasil*, Edições de Janeiro, Rio de Janeiro.

Camana, Ângela (2012), *A representação da mulher durante a ditadura militar brasileira: anúncios da revista Veja 1969-85*, Faculdade de biblioteconomia e comunicação social, Universidade federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Camargo, Maria Lúcia de Barros (1992), “Caminhos e descaminhos da subjetividade: a poesia contemporânea escrita por mulheres”, in *Periódicos da Universidade Federal de Santa Catarina*, Santa Catarina, 34-42. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/viewFile/17087/15633> (último acesso em 27/03/2018).

Carneiro, Vinicius Gonçalves (2011), “Enquadramentos da crítica sobre a produção literária dos anos 1970 e 1980: Heloísa Buarque de Hollanda e Flora Sussekind”, in *Revista Contexto*, N.º 19, Rio grande do Sul, 147-173. Disponível em <<http://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/6558>> (último acesso em 12/06/2018).

Chevalier, Jean/ Alain Gheerbrant (1994), *Dicionário dos Símbolos*, Editorial Teorema, Lisboa.

Coelho, Frederico (2013), “Quantas margens cabem em um poema? poesia marginal ontem, hoje e além”, Ferraz, Eucanaã (org.). in *Poesia Marginal: Palavra e livro*, Instituto Moreira Salles, São Paulo, 11-35.

Coelho, Nelly Novaes (1993), *A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo*, Siciliano, São Paulo.

Colling, Ana Maria (1997), *A Resistência da Mulher à Ditadura Militar*, Rosa dos ventos, Rio de Janeiro.

-- (2004), “As mulheres e a ditadura militar no Brasil”, in *Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*, Centro de Estudos Sociais, Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1-11. Disponível em http://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/Ana_Maria_Colling.pdf (último acesso em 15/03/2018).

Compagnon, Antoine (1996), "Tesoura e cola", in *O Trabalho da Citação*, Editora UFMG, Belo Horizonte, 9-12.

Correia, Sunana (2018), “Confessar a morte: a poesia política de Anne Sexton e Sylvia Plath”, in *Revista de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, vol. 7, n.º 1, Porto, 59-71.

Costa, Ana Alice Alcantara (2005), “O movimento feminista no Brasil: dinâmicas de uma intervenção política”, in *Revista Gênero* vol.5, n.º 2, Rio de Janeiro, 1-20. Disponível em <http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/view/380/285> (último acesso em 02/04/2018).

Costa, Ana Alice Alcantara / Sardenberg, Cecília Maria Bacellar (2008), “O feminismo no Brasil: uma (breve) retrospectiva”, in *O Feminismo no Brasil: Reflexões teóricas e perspectivas*, Núcleo de estudos interdisciplinares sobre a mulher, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 23-47.

Costa, Juliana Cristina (2015), *O verso e o protesto: as produções literárias de escritoras contemporâneas como reivindicação sócio-política*, Departamento de Letras, Centro de Ciências humanas, Letras e Artes, Universidade Federal de Viçosa, Minas Gerais.

Cruz, Antonio Donizeti da (2010), *Helena Kolody: A poesia da inquietação*, Edunioeste, Marechal Cândido Rondon.

Derrida, Jacques (1971), *A Escritura e a Diferença*, Perspectiva, São Paulo.

Dolgener, Vicente Cusin (2018), *Onde meter a língua: articulações entre desejo e literatura no contexto escolar*, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Dumoulin, Gilles (2014), *Du collage au cut-up (1912-1959), procédures de collage et formes de transmédiation dans la poésie d'avant-garde*, Université de Grenoble, França.

Erber, Laura (2012), "Resenha de 'Um Útero é do Tamanho de um Punho', de Angélica Freitas, in *O Globo*, Rio de Janeiro. Disponível em <<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/resenha-de-um-utero-do-tamanho-de-um-punho-de-angelica-freitas-477219.html>> (último acesso em 18/02/2019).

Foucault, Michel (1998), *História da Sexualidade 2. O uso dos prazeres*, tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque, Edições Graal, Rio de Janeiro.

-- (2006), *Ética, Sexualidade, Política*, tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Barbosa, Forense Universitária, Rio de Janeiro.

Freitas, Angélica (2017), *Um Útero é do Tamanho de Um Punho*, Companhia das Letras, São Paulo.

Frias, Joana Matos/ Sofia Sousa e Silva (2016), *Poesia e Colagem*, *Elyra*, n.º7, Rede internacional Lyracompoetics, Instituto de literatura comparada Margarida Losa, Porto.

Frias, Joana Matos (2013) “O Riso Agudo dos Cínicos”: desassossego e ironia em Armando Silva Carvalho, *Elyra* n.º 2, Porto, 111-125.

-- (2015), “A retórica da ironia, 3 exemplos: A. Silva Carvalho, J. Miguel Silva, Rui Lage”, in *Repto, Rapto (alguns ensaios)*, Porto, Edições Afrontamento, 105-118.

-- (2017), “Vamos comer Oswald?: processos de devoração na poesia brasileira Contemporânea”, in *Estudos de Literatura Brasileira em Portugal: Travessias*, Afrontamento, Santa Maria da Feira, 101-114.

Galvão, Bruno Abílio (2014), “A ética de Michel Foucault: do cuidado de si à estética da existência”, in *Revista Intuitio*, Vol. 7, n.º 1, Porto Alegre, 157-168.

Garcia, Marco Aurélio (1997), “O gênero da militância. notas sobre as possibilidades de uma outra história da ação política”, in *Cadernos Pagu*, São Paulo, 319-342. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1886/2007> (último acesso em 23/03/2018).

Gilbert, Sandra/ Gubar, Susan (2000), *The Madwoman in the Attic. The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, Yale University Press, EUA.

Gill, Jo (2006), *Modern Confessional Writing. New critical essays*, Routledge, Oxfordshire.

Gubar, Susan (2014), “The Blank Page and the Issues of Female Creativity”, *Lectora*, n.º 20, 249-269.

Hollanda, Heloisa Buarque de (1980), *Impressões de Viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*, Aeroplano, Rio de Janeiro.

--, (2007), *26 Poetas Hoje*, Editora Aeroplano, Rio de Janeiro.

Howe, Irving (1979), "The Plath celebration: a partial dissent", in *Sylvia Plath: The woman and her work*, Peter Owen, Londres, 225-235.

Hutcheon, Linda (1989), *Uma Teoria da Paródia. Ensinaamentos das formas de arte do século XX*, Edições 70, Lisboa.

-- (1991), *Poética do Pós-Modernismo. História, teoria, ficção*, tradução Ricardo Cruz, Editora Imago, Rio de Janeiro.

-- (2000), *Teoria e Política da Ironia*, tradução de Julio Jeha, Editora UFMG, Belo Horizonte.

Isuela, Julia Bianchi Reis (2011), *Visões das mulheres militantes na luta armada: repressão, imprensa e (auto)biografias (Brasil 1968/1971)*, Universidade federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Rio de Janeiro.

Júnior, Arnaldo Franco (1990), "Adélia Prado: a palavra do verso e o verso da palavra", in *Mulher e Literatura*, n.º 21, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 143-159. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17213>> (último acesso em 17/04/2019).

Joyce, James (1975), *Finnegans Wake*, Faber and Faber, Londres.

-- (1980), *Ulisses*, tradução de Antônio Houaiss, Abril Cultural, São Paulo.

-- (2010), *Ulysses*, Wordsworth Editions, Hertfordshire.

Kempinska, Olga Donata Guerizoli (2014), "Ironia e discurso feminino", in *Revista Estudos Feministas*, vol.22, n.º 12, Florianópolis, 465-476.

Kristeva, Julia (2005), *Introdução à Semanálise*, Tradução de Lúcia Helena França Ferraz, 2.ª edição, Editora Perspectiva, São Paulo.

Lacan, Jacques (1998), "O estádio do espelho como formador da função do eu", in *Escritos*, tradução de Vera Ribeiro, Editora Zahar, Rio de Janeiro, 96-103.

Lejeune, Philippe (2008), *O Pacto Autobiográfico. De Rousseau à internet*, Tradução de Jovita Maria Noronha e Maria Inês Guedes, Editora UFMG, Belo Horizonte.

Leminski, Paulo (1976), "O boom da poesia fácil", in *Anseios Crípticos*, Editora Barba Ruiva, Paraíba, 47-52.

Lobo, Elisabeth Souza (1991), "O gênero da representação: movimento de mulheres e representação política no Brasil (1980-1990)", in *Revista Brasileira de Ciências*

Sociais, n.º 17, São Paulo, 7-14. Disponível em https://www.mpba.mp.br/sites/default/files/biblioteca/direitos-humanos/direitos-das-mulheres/artigostesesdissertacoes/questoes_de_genero/elizabeth-representacao.pdf (último acesso em 28/03/2018).

Lobo, Luíza (1993), *Dez Anos de Literatura Feminina Brasileira*, Crítica sem juízo, Rio de Janeiro.

Loxley, James (2007), *Performativity*, Routledge, Oxon.

Machado, Ida Lúcia (1995), “A ironia como fenômeno linguístico-argumentativo”, in *Revista de Estudos da Linguagem*, ano 4, vol.2, Belo Horizonte, 143-155. Disponível em <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/relin/article/viewFile/1017/1128>> (último acesso em 13/07/2018).

Magalhães, Isabel Allegro de (1995), *O Sexo dos Textos e Outras Leituras*, Caminho, Lisboa.

Matos, Maria Izilda (2002), “Da invisibilidade ao gênero: percursos e possibilidades nas ciências sociais contemporâneas”, in *Margem*, n.º15, São Paulo, 237-252.

Mattoso, Glauco (1982), *O que é Poesia Marginal*, Editora brasiliense, São Paulo.

Mello, Ana Maria Lisboa de (1986), “Vanguardas e pós-vanguardas na poesia brasileira: do concretismo à poesia marginal”, in *Ciências & Letras*, n.º 7, Porto Alegre, 5-75.

Middlebrook, Diane Wood (1993), “What was confessional poetry?”, in *The Columbia History of American Poetry*, Columbia University Press, EUA, 632-649.

Muecke, D. C. (1995), *Ironia e o Irônico*, Editora Perspectiva S.A., São Paulo.

Nascimento, Ingrid Faria/ Trindade, Zeide Araújo/ Santos, Maria de Fátima de Souza (Orgs.) (2007), “Mulheres brasileiras e a militância política durante a ditadura militar: a complexa dinâmica dos processos identitários”. In *Revista Interamericana de Psicologia*, vol.41, n.º 3, Virgínia, 359-370. Disponível em <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rip/v41n3/v41n3a11.pdf>> (último acesso em 04/04/2018).

Nascimento, Michelle Vasconcelos Oliveira do (2015), “Escrever como homem ou escrever como mulher?: relação entre a autoria feminina e o cânone literário”, in *XXVIII Simpósio Nacional de História*, Santa Catarina, 1-14.

Oliveira, Renato Marques de (2004), *Anne Sexton e a poesia confessional. Antologia e tradução comentada*, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

Paz, Octavio (1982), *O Arco e a Lira*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro.

Pereira, Carlos Alberto Messeder (1981), *Retrato da Época. Poesia marginal anos 70*, Funarte, Rio de Janeiro.

Perrot, Michelle (2008), *Minha História das Mulheres*, tradução Angela Corrêa, Contexto, São Paulo.

Ponge, Robert (2009), “1968, dos movimentos sociais à cultura”, in *Revista Organon*, vol.23, n.º 47, Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 39-55. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/29507/18192> (último acesso em 01/04/2018).

Prado, Adélia (1979), *Bagagem*, 2ª edição, Nova Fronteira, Rio de Janeiro.

Presidência da República (1970), *Decreto de Lei n.º 1.077*. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del1077.htm> (último acesso em 21/05/2018).

-- (1988), *Constituição da República Federativa do Brasil*. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm> (último acesso em 21/05/2018).

Rocha, Fátima Cristina Dias/ Chiara, Ana (2008), *Literatura Brasileira em Foco: O eu e suas figuras* (org.), Casa 12, Rio de Janeiro.

Rodrigues, Valeria Leoni, “A importância da mulher”, in *Secretaria da Educação*, Paraná, 1-28. Disponível em <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/729-4.pdf> (último acesso em 15/03/2018).

Rosenthal, Macha Louis (1959), "Poetry as confession", in *The Nation* n.º 189, EUA.

Samways, Marilda Binder (1988), *Introdução à Literatura Paranaense*, Livros Hdv, Curitiba.

Sant'Anna, Affonso Romano de (2003), *Paródia, Paráfrase & Cia*, Ática, São Paulo.

Santiago, Silviano (2002), *Nas Malhas da Letra*, Rocco, Rio de Janeiro.

Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa/ Amaral, Ana Luísa (1997), “Sobre a ‘escrita feminina’”, in *Oficina do Ces* n.º 90, Centro de Estudos Sociais, Coimbra, 1-41.

Sarti, Cynthia (1988), “Feminismo no Brasil: uma trajetória particular”, in *Caderno de Pesquisas*, n.º 64, São Paulo, 38-47. Disponível em <http://publicacoes.fcc.org.br/ojs/index.php/cp/article/view/1182/1188> (último acesso em 19/03/2018).

-- (1998), “O início do feminismo sob a ditadura no Brasil: o que ficou escondido”, in *XXI congresso Internacional da Lasa*, Chicago, 1-12. Disponível em <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lasa98/Sarti.pdf> (último acesso em 19/03/2018).

-- (2004), “O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória”, in *Revista Estudos Feministas*, vol.12, n.º 2, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 35-50. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2004000200003/7860> (último acesso em 18/03/2018).

Savary, Olga (1980), *O Livro dos Haikais*, Massao Ohno, São Paulo.

Scott, Joan Wallach (2002), *A Cidadã Paradoxal. As feministas francesas e os direitos do homem*, editora mulheres, Florianópolis.

Soares, Vera (1994), “Movimento feminista. paradigmas e desafios”, in *Revista Estudos Feministas*, n.º especial, Rio de Janeiro, 11-24. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16089/14633> (último acesso em 24/03/2018).

-- (1998), “Muitas faces do feminismo no Brasil”, in *Mulher e Política - Gênero e Feminismo no Partido dos Trabalhadores*, Editora fundação Perseu Abramo, São Paulo, 33-54.

Süssekind, Flora (1985), *Literatura e Vida Literária. Polêmicas, diários e retratos*, Jorge Zahar Ed., Rio de Janeiro.

Tomazoni, Larissa (2015), “A mulher na ditadura militar: uma análise das limitações e consequências da participação política feminina”, in *Cadernos da Escola de Direito e Relações Internacionais*, vol.1, n.º 22, Centro Universitário UniBrasil, Curitiba, 40-51. Disponível em <http://revistas.unibrasil.com.br/cadernosdireito/index.php/direito/article/view/837/794> (último acesso em 29/03/2018).

Torres, Mateus Gamba (2010), “Lutar para manter, lutar para romper: as mulheres e a ditadura militar brasileira”, in *Periódicos da Universidade Federal de Santa Catarina*, n.º 4, Florianópolis, 93-105. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/emdebate/article/view/1980-3532.2010n4p93/19842> (último acesso em 1/04/2018).

Veloso, Caetano (1997) *Verdade Tropical*, Companhia das Letras, São Paulo.

Vendler, Helen (1985), *The Harvard Book of Contemporary American Poetry*, Belknap press of Harvard university press, Cambridge.

Waters, Melanie (2015), “Anne Sexton, Sylvia Plath and confessional poetry”, in *The Cambridge Companion to American Poetry*, Cambridge University Press, pp. 379-390.

Zilberman, Regina (1991), “Brasil: cultura e literatura nos anos 80”, in *Revista Organon*, vol.17, n.º 17, Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 93-104. Disponível em

<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/39111/24992> (último acesso em 27/03/2018).

-- (2004), “Poesia feminina em tempo de repressão. as mulheres que se expressaram em verso nos anos 70 e 80”, in *Revista Signótica*, vol.16, n.º 1, Universidade Federal de Goiás, Goiás, 143-169. Disponível em <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/3755> (último acesso em 04/04/2018).

Zirbel, Ilze (2007), *Estudos feministas e estudos de gênero no Brasil: Um debate*, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Filmografia

Ana 60 Cesar. Bate papo entre Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda [Registo vídeo] (2012), Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

Bruta Aventura em Versos [Registo vídeo] (2011), Direção de Letícia Simões, Artezanato Eletrônico, Matizar Filmes, Brasil.