



ENTRE O ACASO E A ESTRUTURA: O POEMA E O DISCURSO DA POESIA MARGINAL

Jucely Regis dos Anjos Silva

Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN)

E-mail: regisjucely@gmail.com

RESUMO

Este artigo propõe um reexame dos discursos a respeito da poesia marginal brasileira dos anos 70 que identificaram nessa produção a defesa de uma lírica espontaneísta e a negação da tradição literária. A análise se centrou na confrontação dos poemas de Cacaso, Chacal e Ana Cristina Cesar com os discursos críticos de maior relevância sobre essa geração, presentes nas obras de Hollanda (2004; 2007; 2016) e Santiago (2000; 2002). No caso específico de Ana Cristina Cesar, investigou-se o forte aspecto metalinguístico e intertextual de sua obra como um instrumento de negociação entre as propostas da poesia marginal e a chamada “tradição moderna” (PAZ, 2013). Foi possível constatar que os poemas marginais estabelecem rupturas com a crítica de poesia que os interpreta e propõem um importante exercício de revisão da instituição literatura, para além da negação da tradição. Nesse sentido, conclui-se que parte dessa produção poética dos anos 70 construiu uma poesia crítica contraditória aos discursos oficiais da crítica literária e foi capaz, no caso da obra de Ana Cristina Cesar, de realizar uma “transcrição” (CAMPOS, 2015) da poesia de seu tempo e de períodos anteriores.

Palavras-chave: Poesia marginal. Tradição literária. Crítica de poesia. Ana Cristina Cesar.

BETWEEN SPONTANEITY AND STRUCTURE: MARGINAL POETRY'S POEM AND DISCOURSE

ABSTRACT

This paper aims to reassess the discourses about Brazilian marginal poetry of the 1970's, which identified, on this production, the defense of a spontaneous lyrical and the denial of a literary tradition. The analysis focused on the confrontation of Casaco, Chacal and Ana Cristina Cesar's poems with the critical discourses of greater relevance about this generation, present on Hollanda (2004; 2007; 2016) and Santiago's (2000; 2002) works. Specifically talking about Ana Cristina Cesar's case, the significant metalinguistic and intertextual aspect of her work, as an instrument of negotiation between the proposals of a marginal poetry and the so called “modern tradition”, was analyzed (PAZ, 2013). It was possible to verify that the marginal poems

presented disruptions in relation to the poetry critics that interpret them, and propose an important review exercise of the literature institution, that goes beyond the denial of the tradition. Thus, we came to the conclusion that part of this 1970's poetic production created a critical poetry that is contradictory to the official discourses of the literary critics, and was able, in the case of Ana Cristina Cesar's work, to perform a "transcreation" (CAMPOS, 2015) of the poetry of her time and of previous periods.

Keywords: Marginal poetry. Literary tradition. Poetry critics. Ana Cristina Cesar.

INTRODUÇÃO

Falar hoje em poesia marginal brasileira dos anos 70 é pensar um acontecimento que gerou discursos sobre suas intenções e funções políticas, sobre sua relação com a tradição e a história, como também põe em xeque esses discursos. É evocar um fenômeno que ganhou sentido na senda da Antropologia e da Crítica Literária, ao mesmo tempo criadoras e intérpretes privilegiadas dessa identidade. É defrontar-se com dissonâncias entre forma e ideologia, ao se verificar dissonâncias nos poemas quanto ao discurso anti-intelectual e espontaneísta que guiou a interpretação dessa parcela da produção poética brasileira.

Sob o pensamento de que a poesia é uma importante ferramenta de revisão da história, ao mesmo tempo criação e crítica, propõe-se neste texto um reexame dos discursos a respeito da poesia marginal (ou "geração mimeógrafo"). Objetiva-se rever o conflito entre o caráter expressivo da escrita, a que corresponderia o registro da vivência imediata, e o seu caráter construtivo, associado à tradição literária, a fim de se refutar principalmente a ideologia do espontaneísmo sobre essa produção.

Para tanto, são analisados textos de Ana Cristina Cesar (ou Ana C.), Cacaso e Chacal, produções que ilustram e/ou contradizem esse discurso. A análise se guia pela revisão dos estudos críticos de maior visibilidade na interpretação do fenômeno poesia marginal, tentando investigar que ideologias a crítica assumiu e de que modo essa poesia as ultrapassa. Investiga-se, em especial, a poesia crítica e metalinguística de Ana Cristina Cesar, como também as negociações que fez entre a "tradição moderna" e as propostas da geração mimeógrafo. Este estudo também apresenta alguns indícios da "transcrição" da tradição na obra da autora.

A tradição moderna é compreendida neste artigo conforme Octavio Paz (2013, p. 21-22): “por um lado, é uma crítica do passado, uma crítica da tradição; por outro, é uma tentativa [...] de assentar uma tradição no único princípio imune à crítica, já que se confunde com ela: a mudança, a história”. Essa tradição, iniciada no final do século XVIII, com os românticos alemães, e continuada até o século XX, seria guiada pela “autodestruição criadora” de uma arte que funda a própria tradição (PAZ, 2013, p. 16-17).

Já o termo “transcrição” foi criado por Haroldo de Campos para guiar sua teoria e sua prática da tradução do texto literário. A transcrição refere-se a um tipo de recriação do intertexto e do extratexto na tradução, a qual exige uma “vivência interior da técnica e do traduzido” (CAMPOS, 2015, p. 14). Esse modo específico da tradução, “por desconstrução e reconstrução da história, traduz a tradição, reinventando-a” (CAMPOS, 2015, p. 05) e pode englobar inclusive as apropriações de vozes da mesma língua do tradutor.

LEITURA E INTERTEXTUALIDADE EM ANA CRISTINA CESAR

A fim de se dar início à discussão, é importante analisar a concepção de Ana Cristina Cesar sobre a leitura e a intertextualidade apresentada no curso “Literatura de mulheres no Brasil”. O texto foi publicado postumamente no livro *Escritos no Rio* em 1993 e incorporado ao livro *Crítica e tradução* (1999). O trecho a seguir é a transcrição da fala de Cesar em um dos encontros do curso, que aconteceu em 1983 na então Faculdade da Cidade, Rio de Janeiro:

Você pode ter lido muito determinados poetas, nunca ter lido outros e ser um iniciado. Você pode ter lido um ou dois e já sacar o que é poesia [...]. Agora, é importante ser iniciado porque os textos mais densos de literatura, os que nos satisfazem mais se referem muito a outros textos. [...] É uma rede sem fim. É o que a gente chama de intertextualidade. (CESAR, 1999, p. 267).

Na ocasião, a escritora havia sido convidada pela professora Beatriz Resende para falar com os alunos do curso sobre sua poesia, mais especificamente sobre o livro *A teus pés*, que lançara um ano antes do encontro. Esse livro reuniu um conjunto de poemas de título homônimo e mais três obras lançadas pela autora de forma

independente, *Cenas de abril* (1979), *Correspondência completa* (1979) e *Luvras de Pelica* (1980). A autora comenta nesse depoimento questões recorrentes no seu livro, e é nessa interação que surge a questão da iniciação do leitor de poesia, relacionada ao caráter dialógico desse gênero de texto.

A autora defende que a poesia é um assunto com um universo próprio, e por isso é necessário que o leitor seja “iniciado”. Ao contrário do que se pode supor, contudo, o processo não passaria necessariamente pela formação acadêmica ou pela leitura de autores e períodos específicos da literatura. Segundo ela, seria possível iniciar esse caminho pela leitura de poetas contemporâneos, porém se admite que a leitura de alguns textos é penosa quando não se reconhece os diálogos que eles propõem: “Você pode ser iniciado em qualquer ponto, você pode se iniciar pelo meu livro. Vai, acha esquisito, uma porção de coisas esquisitas, mas depois você... tem que se iniciar em algum tipo de mistério.” (CESAR, 1999, p. 267).

Nesse sentido, observa-se que a poesia de Cesar oferece certa dificuldade de leitura graças aos seus processos próprios de construção, em parte já pressupostos no discurso poético, em parte relativos ao modo particular como trabalha com eles. Dentre esses processos, o que mais interessa aqui são as práticas da referenciação e da intertextualidade relacionadas ao gesto metalinguístico que elaborou em muitos dos seus textos, pois nessa relação reside um modo particular de elaboração do diálogo com a tradição literária e com a poesia do seu tempo.

Cabe ressaltar que Ana Cristina Cesar defende, no mesmo depoimento, a possibilidade da iniciação dos leitores a partir de qualquer período da literatura e de qualquer autor, mas ao mesmo tempo admite que alguns textos, “os que nos satisfazem mais” (CESAR, 1999, p. 267), segundo ela, apresentam uma maior dificuldade justamente por fazerem muitas referências a outros textos. Trata-se de uma posição peculiar diante da tradição literária, se confrontada à ideologia da facilidade e do espontaneísmo na produção marginal.

Essa dificuldade de leitura, associada ao caráter construtivo ou expressivo da linguagem na literatura, foi tema de reflexão na obra poética e crítica dessa escritora. Um dos textos exemplares dessa questão é a carta/livreto *Correspondência completa*. Assinada pela fictícia “Júlia” e endereçada a um(a) anônimo(a) My dear, a carta foi

posteriormente incorporada ao livro *A teus pés*, de 1982. Neste trecho, a autora se queixa da limitação que certos tipos de interpretação poderiam impor à sua escrita, fabulando dois modelos de leitor:

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, p. 50).

O texto evoca práticas recorrentes na escrita de Ana C. Cesar: o trabalho com os gêneros chamados confessionais, como o diário e a carta, e as referências lacunares e ambíguas a sujeitos, acontecimentos e lugares. Os sujeitos desses textos são personagens mais ou menos caricatos que remetiam a pessoas da convivência da escritora, cujos nomes são ora trocados, ora mantidos, ora evocados por misteriosas iniciais. Somente após as interpretações e depoimentos dos que com ela conviveram, foi possível identificar alguns desses personagens.

Dois deles são os que aparecem no trecho citado de *Correspondência Completa* e que, hoje se sabe, fazem referência a Heloísa Buarque de Hollanda (Mary) e Armando Freitas Filho (Gil). Esses personagens representam dois tipos de leitor: um que enxerga a poesia da autora apenas como construção, obra imaculada de uma artífice da palavra (Mary); outro que busca no texto as confissões da intimidade (Gil). As duas posições encerram o texto em classificações infecundas: seria inocente ler a sua poesia apenas como expressão, registro espontâneo de vivências pessoais; seria limitado lê-la como “literatura pura”, anulando o quão é frutífera a experiência na sua obra. Optar por uma ou outra dessas posturas seria ignorar uma tensão que a obra de Cesar explorou até o limite, tanto na sua poesia quanto na sua crítica.

Esses aspectos correspondem a uma questão extremamente produtiva em toda a literatura (também na filosofia): a relação problemática entre linguagem e experiência. Sabe-se o quanto essa relação foi explorada: pelos românticos alemães, como Novalis e Hölderlin; pelos surrealistas e pelos poetas malditos, em especial Baudelaire, na França; por Emily Dickinson, Gertrude Stein, Marianne Moore e Walt Whitman, nos Estados Unidos; por Fernando Pessoa e seus heterônimos, em Portugal; e, no Brasil, por Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Clarice



Lispector, Jorge de Lima e Murilo Mendes – todos escritores integrantes de certa “tradição moderna” (PAZ, 2013), com os quais Cesar dialogou intensivamente.

A TÔNICA ANTILITERÁRIA DA POESIA MARGINAL

Esse elo tensionado entre linguagem e experiência em literatura, assim como essa tradição moderna são transcriadas pela autora dentro do quadro geral da geração mimeógrafo, cujos representantes supostamente defendiam uma postura anti-intelectual e antiliterária. Seria a marca dessa poesia a posição marginal: em relação aos circuitos das editoras, em relação à política do país e em relação ao cânone literário (HOLLANDA, 2014).

Esteticamente, se enxerga nesses poetas uma linguagem comum, despojada, cheia de coloquialismos, gírias, provérbios e clichês. Também se percebe a reinvidicação de uma poesia vinculada de maneira imediata à experiência do poeta e o uso da forma simples. Essas visões aparecem, por exemplo, no prefácio de Heloísa Buarque de Hollanda para a antologia *26 poetas hoje*, que organizou. Essa antologia reuniu uma produção heterogênea que teria em comum uma linguagem “informal, à primeira vista fácil, leve e engraçada e que fala da experiência vivida [...]” (HOLLANDA, 2007, p. 10).

Diante da polêmica construção *versus* expressão em poesia, a opção dos marginais teria sido pela expressão espontânea, com o conseqüente abandono da biblioteca. Nos poemas-quase-manifestos desses poetas e nas revistas de produção *underground*, há indícios dessa defesa do espontaneísmo e dos jargões de vanguarda, como a conjunção entre vida e arte que o surrealismo pregava. É essa a postura enxergada por Hollanda neste poema de Cacaso:

Poesia
Eu não te escrevo
Eu te
Vivo

E viva nós!
(Cacaso, 1978 apud HOLLANDA, 2004, p. 118)

Esse poema é publicado por Cacaso no livro *Na corda bamba*, de 1978, e citado por Hollanda no estudo *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70* como um exemplo de “desliteratização” da linguagem. A ensaísta vê no livro do poeta uma aproximação cada vez maior entre vida e arte, bem como a afirmação de que “a vida deve ser prioritária e vivida como tal” (HOLLANDA, 2004, p. 118), embora reconheça a importância de poetas consagrados como Drummond e Cabral na obra desse poeta e de outros poetas marginais.

Ao identificar, entre os poetas marginais, um rompimento das certezas e um abandono das fórmulas, de ordem estética, política e existencial, Hollanda (2006) oferece uma chave de interpretação que dá uma cara a essa nova poesia, encontrando até mesmo na diversidade de estilos e propostas uma marca comum de um movimento chamado, a partir da sua antologia, de poesia marginal. É essa visão homogeneizante que “explica” o poema citado e tantos mais.

Contudo, para que se defenda apenas essa visão, é necessário ignorar algumas tensões que a própria poesia explora, enquanto um tipo específico de discurso, e algumas particularidades de cada poeta e poema, as quais podem tornar essa explicação menos simples de se dar. O poema de Cacaso, se assim resolvermos chamá-lo, admitindo, por conseguinte, que se trata de um texto com modos específicos de composição, circulação, leitura e interpretação, passa a funcionar como uma espécie de máxima geracional na concisão de suas duas estrofes.

O tom é de um brado: algo se saúda, mas quem ou o que se saúda não é algo claro: viver algo ou alguém ou dar vivas a algo ou alguém é ambiguidade proposital do poema. A linguagem na primeira pessoa quer engajar uma segunda pessoa, mas quem participa da cena da enunciação? A poesia é vocativo ou título? A quem se referem os pronomes pessoais: o “te” refere-se à poesia ou a um interlocutor de carne e osso, o “nós” refere-se ao eu-lírico e à poesia ou ao poeta e ao leitor? Se a poesia é saudada, e não necessariamente vivida, pode-se dizer que se abandonou ou se negou a literatura? Até onde vai o paradoxo de escrever poesia para dizer que não se escreve? Até que ponto a forma confirma ou nega certa ideologia? É difícil não encaixar as palavras de cada poeta chamado marginal dentro desse horizonte teórico

de interpretação, encontrando nelas um sentido construído previamente à leitura. Isso porque certa ideologia já foi alicerçada sobre essa produção, por meio da crítica literária e antropológica que filtrou e estudou esses textos. Em parte, porém, essa ideologia se deve ao modo como alguns desses poetas, porta-vozes mais ou menos por acaso, interpretaram o fazer poesia naqueles anos. Dentro desse campo de interpretação, a relação entre expressão e construção pende para a defesa de um espontaneísmo que parece até ingênua, como se pode ver na “explicação” de Eudoro Augusto e Bernardo Vilhena na revista *Malasartes*, citada por Silvano Santiago:

Aqui o poema não é coloquial por mero acaso ou por programa, mas por incorporação natural da conversa, do passeio/trabalho/relax diário, do instantâneo revelado às pressas, do cigarro a varejo e tantas coisas mais, desfrutadas em comum. (SANTIAGO, 2000, p. 194).

O depoimento procurava explicar a recorrência da dicção coloquial nos seus escritos, despertando na crítica a sensação de que o poema não se distinguia do papo descontraído que o inspirava e já saía quase pronto. No ensaio “O assassinato de Mallarmé”, Santiago apresenta essa visão e acusa os marginais de terem ignorado poetas importantes que poderiam ter-lhes servido de mestres, dentre eles Mallarmé, lido, traduzido e transcrito pela poesia concreta, rejeitado à medida que também teriam sido rechaçadas contribuições importantes desse movimento, vistas como excessivamente cerebrais. Para o crítico, o poema marginal “tende a ser muitas vezes uma anotação de experiências vivenciais [...]. Não estamos distantes de um romantismo descabelado, mas bem longe de uma depuração vanguardista” (SANTIAGO, 2000, p. 194).

É fato que essa geração supostamente marcada por um abandono das fórmulas não deixou de produzir as suas. Boa parte dela viria de seus intérpretes privilegiados, a crítica literária e o estudo antropológico, que transformaram em lugar-comum o apontamento de um “culto do instante” e de uma “lírica espontaneísta” na poesia marginal.

Por um lado, para criticá-la negativamente, acusando-a de uma “barbárie poética” (DANTAS, 1986 apud CABAÑAS, 2014, p. 10) ou enxergando nessa poesia uma ingenuidade em relação à tradição literária, caso de Silvano Santiago, para

quem, naquele período histórico, “a biblioteca deixa de ser o lugar por excelência do poeta e o seu país é o *mass media*” (SANTIAGO, 2000, p. 197). Por outro lado, para atribuir-lhe quase um superpoder de subversão, vendo-a como uma poesia “que desajusta, desmonta, desmantela, desagrega elementos culturais e sistemas de percepção e sensibilidade tidos como eternos universais de representatividade geral” (CABAÑAS, 2014, p. 26) ou ainda como uma proposta de “resistência política e cultural, que contestasse de todas as formas possíveis [...] qualquer padrão que dominasse o panorama cultural e ideológico imperante” (FRIAS, 2013, p. 483).

Essas duas visões, em polos opostos de otimismo, estavam relacionadas a dois discursos distintos daquele momento histórico de exceção, o discurso sobre o vazio cultural e o discurso sobre o desbunde como estratégia política. Ambas partiam de um mesmo diagnóstico, o de um mal-estar geral entre os jovens e a classe artística marcado pelo desmoronamento das utopias e pela decepção com a política de frente ampla. Esse desengano seria decorrente, entre outros acontecimentos, dos horrores da guerra do Vietnã, da censura em Cuba e da decretação do AI-5 em 1968, considerada uma segunda derrota dos movimentos de resistência.

A segunda visão, especialmente, compreendia a poesia marginal como uma possibilidade de subversão fora dos circuitos tradicionais de oposição ao regime, distante de partidos e bandeiras, sem cogitar a possibilidade de uma revolta armada. É sob essa perspectiva que surgem dois chavões de leitura dessa poesia: a “politização do cotidiano”, defendida por Alberto Messeder Pereira em *Retrato de Época* (1981); e a “revolução comportamental”, herança da contracultura e da ética-estética do Tropicalismo, conforme Holanda (2004).

Esses chavões partem dos fatos sócio-históricos e realizam uma análise generalista dos movimentos e das gerações, muito utilizada para dar significado a períodos históricos passados, mas que nos casos citados foi feita em sua maior parte de maneira precoce. Vale ressaltar que a exposição Expoesia I, que apresentava, à época, a produção poética recente do Brasil, foi realizada em 1973, na PUC-RJ; o artigo “Nosso verso de pé quebrado”, em que Heloísa Buarque de Holanda e Antonio Carlos de Brito (Cacaso) já nomeavam a nova poesia dos 70, foi publicado em 1974



na revista *Argumento*; a antologia *26 poetas hoje*, cujo prefácio apresentava as principais características dessa poesia, foi lançada por Holanda em 1976.

Nessas abordagens, a poesia é lida mais como um dado sociológico, ofuscando-se aspectos que contradizem essas visões ou revelam disparidades entre as posições dos poetas. A esse respeito, a própria Holanda admite, nas suas resenhas da obra *Lero-lero* para a Folha de São Paulo, que a defesa da espontaneidade por Cacaso é paradoxal, além de reconhecer na obra dele um importante reexame do Modernismo e a exploração formal das possibilidades rítmicas.

A poesia, como palavra humana, não escapa da história, mas abre outras vias de interpretação, não tão claras, frequentemente contraditórias frente às versões oficiais. E permite outras formas de alianças com períodos diversos da história literária que desmoronam a classificação de certos movimentos em períodos que se encerram. Também há exemplos da contradição desse discurso antiliterário na poesia de Chacal, mais um poeta visto como emblemático para aquela geração. Isso se verifica na leitura de uma passagem do livro *Preço da passagem* produzido pelo próprio poeta em 1972 a partir de folhas soltas mimeografadas:

com a loucura no bolso, orlando entrou
na biblioteca estadual.
foleou folhas estapafúrdias sobre
as ideias a arquitetura e a descompostura
dos homens.
aí achou graça. aí ficou sério. aí riu.
aí chorou demais.
aí começou a tremer.
sentiu o bolso furado.
sentiu o corpo molhado.
derretendo-se.
beto chegou a tempo de recolher num copo
a poça d'água que corria pro ralo.
orlando disse mais tarde:
não faço isso never more. (CHACAL, 2007, p. 337)

O título do livro, *Preço da passagem*, teria sido escolhido pelo poeta em razão do seu desejo de viajar para Londres com o dinheiro arrecado na venda. O livro apresenta as aventuras do protagonista Orlando Tacapau em diferentes ambientes, desde a escola às viagens pelo mundo, sempre com postura desabusada e irreverente, como seu nome anuncia. A biblioteca e a escola são espaços negados no

plano temático do livro e apontados como absurdos e estapafúrdios: espaços em relação aos quais o personagem se sente deslocado. No poema, o contato de Orlando com a herança da civilização na babélica biblioteca causa um grande mal-estar, levando a um estado de irrealidade, de um desvario que evoca imagens surreais.

O personagem foge da biblioteca e da escola no plano temático, e o poeta delas se afasta no plano textual, linguístico. A utilização de “aí” como sequenciador discursivo, de “foleou” em vez de “folheu”, de “pro” em vez de “para o”, do estrangeirismo “never more”, a não obediência à regra das maiúsculas em nome próprio, em começo de frase ou depois de ponto, a não utilização da vírgula para separar os elementos de uma enumeração: tudo isso são marcas de uma oralidade coloquial do poema que atestam a negação da chamada norma-padrão, ou “norma culta”, da língua portuguesa; negação, portanto, de um registro da cultura oficial.

Entretanto, a despeito dessas desobediências, continua-se a fazer poesia, continua-se a ecoar vozes representantes de certa tradição; com ou sem mal-estar, a biblioteca continua presente. Conforme André Monteiro, ainda que sob o propósito de se despedir da biblioteca, finalizar o poema com a citação da frase mais célebre de *O corvo*, um dos textos mais conhecidos de Edgar Allan Poe, “não pode ser considerada uma atitude completamente antilivresca, antiintelectual, [...] um desprezo pela tradição moderna, ou, ainda, uma ruptura absoluta com os cânones da tradição vanguardista” (MONTEIRO, 2007, p. 36-37).

No entanto, como qualquer regime de significação, a poesia está sujeita a ideologias, as quais motivam escolhas e estão embutidas em determinados discursos. É o que acontece com *Cacaso*, cuja interpretação do acontecimento poesia marginal ajuda a criar para ela esse caráter de afronta às formas de autoritarismo por meio da linguagem. A um só tempo, ele atuou como poeta e crítico literário, mas também foi guru de alguns amigos escritores. Foi seu o *insight* de que a escrita e a experiência nos anos 70 formariam um poemão, espécie de obra coletiva de caráter transcendental. Era sua a visão (compartilhada com alguns outros de sua geração e devida ao seu estudo do modernismo brasileiro) de que a opção por uma poesia “mais fácil” seria capaz de desburocratizar a literatura e aproximá-la do público, da massa.

Tal ideologia, direcionada a um projeto comum com foco na linguagem, aparece em um episódio, bastante citado pela crítica, entre Ana Cristina Cesar e Cacaso. A situação foi relatada pela poeta em seu depoimento no livro *Retrato de época* (PEREIRA, 1981) e reproduzido por Santiago no ensaio “Singular e anônimo” (SANTIAGO, 2002) sobre a obra da autora. Cacaso classificava a poesia de Ana C. em dois grupos: um que se compunha de textos mais “difíceis”, os quais, na sua visão, excluiriam o leitor, e outro formado pelos textos de leitura mais “fácil”, do qual participariam os textos semelhantes a diários publicados pela autora em *26 poetas hoje*. O depoimento da escritora para Carlos Alberto Messeder Pereira está reproduzido a seguir:

[...] uma vez, eu li um poema meu que eu tinha adorado fazer [...] e o Cacaso olhou um olho comprido [...] leu e disse assim: “É muito bonito, mas não se entende [...] o leitor está excluído”. Aí eu mostrei também o meu livro pro Cacaso [...] e ele disse: “Legal, mas o melhor são os diários porque se entende... são de comunicação fácil, falam do cotidiano. (CESAR apud SANTIAGO, 2002, p. 62).

Esse caso é relevante para demonstrar que a ideologia do leitor determina a sua interpretação. Cacaso aparece como um leitor classificador, cuja postura diante dos textos é guiada por suas preferências pessoais e crenças, o que define, por conseguinte, a sua aceitação ou não enquanto textos inclusivos para o leitor comum. Santiago dirá que esse tipo de postura vem de um leitor autoritário que deseja preencher com o nome próprio o lugar do remetente. Segundo o estudioso, quando a comunidade de leitores chega a uma interpretação dominante, abandona o poema e se esquece de sua perenidade, suas ambiguidades e dissonâncias.

Desse modo, para voltar a ler Ana Cristina Cesar (e a poesia marginal), é necessário se dispor à travessia de uma linguagem com paisagens diversas para cada passageiro. Conforme observa Flora Süssekind, Ana Cristina Cesar “trabalhou com as sugestões fornecidas pelo horizonte estético de sua geração, e foi [...] singularizando as próprias hesitações e escolhas”. (SÜSSEKIND, 2007, p. 34). Acrescente-se que esse horizonte estético se compunha não apenas pela produção da poesia dos 70, mas a todos os poetas da tradição moderna já citados neste estudo

com os quais Cesar escolheu dialogar, a partir da citação, da tradução e da transcrição.

QUESTÃO DE MEDIDA: A POESIA CRÍTICA DE ANA C.

Propondo a mobilidade na produção do sentido, na leitura e na composição do texto, encenando movimentos de aproximação e distanciamento de correntes literárias, discursos críticos, projetos estético-políticos, tradições mais ou menos assentadas, Ana Cristina Cesar constrói a sua dicção própria. Em muitos de seus poemas, há exercícios críticos sobre o fazer poético, sobre os limites entre a experiência e a literatura, e, ainda, sobre a defesa de certas posições no plano do discurso. Importante exemplar desses exercícios de metalinguagem é este texto publicado no livro *Inéditos e dispersos*, obra integrada ao volume *Poética*, de 2013:

discurso fluente como ato de amor
incompatível com a tirania
do segredo

como visitar o túmulo da pessoa
amada

a literatura como clé, forma cifrada de falar da paixão que não pode
ser nomeada (como numa carta fluente e “objetiva”).

a chave, a origem da literatura
o “inconfessável” toma forma, deseja tomar forma, vira forma

mas acontece que este é também o meu sintoma, “não
[conseguir falar” =
não ter posição marcada, ideias, opiniões, fala desvairada.
Só de não-ditos ou de delicadezas se faz minha conversa, e para não
ficar louca e inteiramente solta neste pântano, marco para mim o
limite da paixão, e me tensiono na beira: tenho de meu (discurso)
este resíduo.

Não tenho ideias, só o contorno de uma sintaxe (=ritmo). (CESAR, 2013, p. 237)

Esse texto aparece em *Inéditos e dispersos* na seção que vai de 1979 a 1982, a mais próxima da última parte do livro, que compreende os anos de 1982 e 1983. Essas duas últimas seções do livro (de 1979 a 1983, portanto) são as que mais apresentam similaridades com o livro *A teus pés* em relação às temáticas, aos modos

de composição visual dos poemas e às formas de apropriação das vozes alheias. Assim como em *A teus pés*, nessas seções são tematizadas a própria poesia e a relação entre experiência e literatura, entre outras questões. Quanto à composição, nota-se a alternância entre: os textos que se assemelham a uma única frase verticalizada com “estrofe” única; os que se compõem de uma frase por linha, finalizada por ponto; as frases curtas de alta condensação imagética, semelhantes a máximas, sempre em topo de página; os textos em prosa, ora semelhantes a correspondência, ora mais próximos da listagem e do diário.

Apesar da semelhança, notam-se algumas diferenças importantes. A primeira, ainda sobre a composição visual dos textos. Os que se estruturam em versos e estrofes regulares ainda podem ser encontrados na seção de 1979 a 1982 de *Inéditos e dispersos*, páginas 232 e 240 de *Poética*, mas desaparecem da seção de 1982 a 1983, assim como do livro *A teus pés*, o que indica uma clara preferência estética da autora pelo que se afasta da forma tradicional do poema.

A segunda diferença reside no trabalho intertextual. Na maioria dos textos das seções de 1979 a 1982 e de 1982 a 1983 de *Inéditos e dispersos* (não selecionados pela autora para compor *A teus pés*), as leituras da poeta aparecem através da citação isolada de autores, geralmente marcada pelas aspas, ou pela menção aos seus nomes. Aparecem de maneira mais explícita, nesse grupo, referências a Eliot, Clarice Lispector, Gertrude Stein, James Joyce, Fernando Pessoa, Glauber Rocha, Ângela Carneiro e Marianne Moore.

Em *A teus pés*, diferentemente, o processo intertextual está mais depurado, indo além da citação direta e da menção e “transcribando” os textos em diálogo. Ou seja, Ana C. realiza nesses textos uma “vivência interior da técnica e do traduzido” (CAMPOS, 2015, p. 14), que traduz tensões, questões, intratextos, intertextos e extratextos das vozes com as quais dialoga, sejam elas registradas ou não em outra língua. São exemplares desse grupo o livro *Luvras de pelica* e textos de *Cenas de abril* (ambos os livros integrados a *A teus pés*) como “21 de fevereiro”, “16 de junho” e “Final de uma ode”. Além disso, também se pode observar, na seção de poemas intitulada *A teus pés*, incluída na publicação do livro homônimo, composições de textos em pares, em que um primeiro texto é construído sobre citações diretas de

outras obras e um segundo texto as transcriba. Esse exercício aparece em “Atrás dos olhos das meninas sérias I” e “Atrás dos olhos das meninas sérias II”; na parte I e na parte II de “Duas antigas”; e entre os poemas “Livro de cabeceira” e “Que desliza”.

Esse procedimento de composição de textos em pares a partir de um processo de citação que vai se depurando é utilizado por Ana Cristina Cesar no texto sem título citado (o que se inicia em “discurso fluente como ato de amor”). O texto aparece na página 237 de *Poética*, dividindo a folha com o texto “Ainda faço pauta”, da página 238. Neste, encontra-se uma nota final em que está escrito: “a propósito de Glauber: O século do cinema”. Pode-se depreender pelo conteúdo que o texto da página 238 parte desse livro de Glauber Rocha, e, a partir da leitura, faz reflexões a respeito da possibilidade de articulação de projetos coletivos na década de 70 e da falência desses projetos nos anos 80. Também se anuncia a falência de um tipo de linguagem engajada de que é representante nesse texto Luiz Rosemberg Filho (expoente do Cinema Marginal) e a opção da autora por outro tipo, representado por James Joyce. Em certa passagem do texto, a autora faz o diagnóstico: “À noite a teoria não se aguenta, Rosemberg dá lugar a Joyce” (CESAR, 2013, p. 238). Ambas as linguagens, de Joyce e Rosemberg, são experimentais, no entanto a autora enxerga na linguagem engajada e voltada para o esclarecimento do povo um projeto que entrou em falência.

O texto citado da página 237 tem algumas preocupações em comum com esse, principalmente no que diz respeito à necessidade de escolher um tipo de linguagem, e marca uma posição da autora em relação ao próprio fazer poético. Esse texto apresenta um trabalho formal bastante elaborado no aspecto do ritmo, tanto sintaticamente quanto visualmente. Até o quarto bloco do texto, expressões nominais justapostas sem conectivos dão um caráter atomizado à construção, a exemplo de: “a literatura como clé, forma cifrada de falar da paixão [...]” e “a chave, a origem da literatura”. Já no final desse quarto bloco, as frases nominais vão cedendo espaço para frases verbais propositivas, no modo indicativo, o que marca a defesa de uma posição, mas também a contraposição a uma visão de literatura, intensificada pelo conectivo “mas” no quinto bloco: “mas acontece que esse é também o meu sintoma”.

Além disso, a recorrência à enumeração e à reiteração com reformulação parcial do dito dão um aspecto de gradação ao texto, como se vê em: “o

‘inconfessável’ toma forma, deseja tomar forma, vira forma”, ou “‘não / conseguir falar’ = / não ter posição marcada, ideias, opiniões, fala desvairada”. Ainda é aspecto importante da sintaxe na composição do ritmo do texto o uso da pontuação, sejam as vírgulas nas enumerações, sejam as aspas para marcar distanciamento discursivo ou fala pessoal, sejam os pontos para finalizar sentenças longas e interromper um fluxo, sejam os parênteses e chaves que quebram mais ainda a estrutura das frases. A sintaxe é articulada e desarticulada para construir um ritmo “quebrado” e irregular, gerando também um efeito de mobilidade e de recusa da forma fixa. Esse efeito é saturado também pela forma visual do poema, que se estrutura em blocos de versos curtos alternados com frases longas, ora ocupando apenas a margem esquerda, ora apenas a direita, ora indo de uma à outra.

Como em uma boa obra metalinguística, todos esses aspectos formais encontram continuidade no plano do conteúdo textual. O poema começa tematizando o conflito entre um tipo de linguagem produtor de um discurso fluente e objetivo (“discurso fluente como um ato de amor”) e um outro tipo, que revela e esconde segredos, como os que estão presentes no *roman à clé* ou nas biografias (“a tirania do segredo”).

O primeiro gesto é de recusa. Do discurso fluente utilizado nas propostas didatizantes de arte, criticados pela autora em textos como a sua dissertação de mestrado intitulada *Literatura não é documento*. Mas também da abordagem biográfica da literatura, da qual se distancia na sua obra, ou de modo irônico: “Sou fiel aos acontecimentos biográficos. / Mais do que fiel, oh tão presa! Esses mosquitos que não largam!” (CESAR, 2013, p. 79); ou sob a forma do programa de escrita: “Autobiografia. Não, biografia. / Mulher” (CESAR, 2013, p. 77-79).

Após a negação dessas posições, uma outra surge no poema: a ideia da literatura como sendo o inconfessável, uma matéria que, ao mesmo tempo que não escapa do discurso, presentifica uma experiência que o discurso não apreende e rebate na impossibilidade mesma do querer-poder dizer. Como não poderia deixar de ser, essa outra posição é buscada em outro autor, João Cabral de Melo Neto, figura frequente nas paródias e reformulações de Cesar presentes em *Inéditos e dispersos*. No poema “O artista inconfessável”, o poeta tematiza ao mesmo tempo a inutilidade

da poesia, o sentido inapreensível da palavra poética e o fato de que a poesia nunca tem um leitor ideal e identificável.

Esse caráter inconfessável da literatura aparece também no depoimento da autora no curso “Literatura de mulheres no Brasil”. Ao tratar da relação entre a escrita e os dados biográficos na composição de *A teus pés*, a autora afirma que “no ato de escrever a intimidade ia se perder mesmo. A poesia tendia, a poesia queria revelar e o diário não conseguia revelar. Aí as duas coisas foram se cruzando” (CESAR, 1999, p. 270). Dessa observação, se depreende o confronto de quem escreve com as possibilidades da linguagem e com a expressão no texto literário, a qual está condicionada a certa opacidade. Ademais, o cruzamento entre a linguagem da poesia e a do diário teria acontecido por uma obsessão da autora com a questão do interlocutor/leitor. A escrita tem o intuito de mobilizar alguém, no plano da paixão, como fica visível no título do livro (*A teus pés*). Porém, em se tratando de literatura, seria má-fé dizer que se escreve “para alguém”, pois não se prevê a identidade do leitor.

Se há adesão a essa terceira posição, ela se dá, entretanto, de maneira parcial. Isso porque o gesto crítico que gera a sua poesia é, por um lado, processo investigativo das possibilidades da linguagem poética e, por outro lado, postura de um sujeito em crise diante das condicionantes históricas e culturais que o constroem e o desconstroem. Não se conformando à defesa de uma ou outra dessas posições, a poesia de Ana C. se põe sempre numa posição-limite, se tensiona na beira do precipício da linguagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme a discussão realizada neste artigo, conclui-se que a leitura e o estudo da chamada poesia marginal dos anos 70 requer a confrontação com uma série de discursos, arte-fatos e visualidades, um “museu de tudo” que ameaça calar-se dentro das molduras e convida cada um à participação para poder existir, como faz um *happening*. Não é possível utilizar o termo “poesia marginal” sem admitir alguns pressupostos que permitem analisá-la sob o signo da geração, sem encontrar

continuidades e rupturas entre os discursos e os poemas daquele momento histórico. Voltar a pensar a poesia marginal exige um movimento de retorno ao poema para uma leitura menos determinada pelas fórmulas que os significam e silenciam.

A partir da análise dos poemas de Cacaso, Chacal e Ana Cristina Cesar, assim como dos discursos produzidos pela crítica literária e antropológica sobre a geração, cujos principais representantes foram Heloísa Buarque de Hollanda e Silviano Santiago, foi possível confrontar a visão mais difundida a respeito da posição marginal diante da tradição literária. A análise demonstrou que a ideologia do espontaneísmo, que teria guiado essa produção, não se sustenta após a análise dos procedimentos estéticos e da posição de cada poeta diante da tradição.

Constatou-se, ainda, que a contribuição mais importante da geração mimeógrafo parece estar nos questionamentos que levantou, sobre o que é poesia e sobre quais as suas possibilidades históricas e políticas. Tangenciando a subversão do sistema literário ou político que a crítica enxergou nessa produção, esse questionamento se dá muito menos por um abandono da biblioteca e dos modos tradicionais da composição poética do que pela tensão que cada poema estabelece na sua relação com a tradição literária.

Nesse sentido, destaca-se a obra de Ana Cristina Cesar, que recusa a “posição marcada”, seja ela a defesa da subversão dos sistemas, seja a afirmação de uma poética do neutro. Isso significa construir uma poesia *crítica*, nos dois sentidos do termo, uma escrita que tortuosamente negocia com diferentes tendências e ideologias. É nesse plano de negociações e escolhas que Ana C. parece encontrar, no seu livro *Portsmouth-Colchester* (mescla de diário de bordo e caderno de desenhos), sua resposta ao dilema da expressividade na poesia marginal: a escrita é “medida exata entre o acaso e a estrutura” (CESAR, 1989, n.p.).

REFERÊNCIAS

BOSI, Viviana. “À mercê do impossível”. In: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das letras, 2013. p. 425-431.

CABAÑAS, Teresa. Os surpreendentes caminhos da estética: a poesia marginal dos anos 70. **Revista Chilena de Literatura**, Santiago, n. 88, p. 9-36, dez. 2014.



Disponível em: <<https://scielo.conicyt.cl/pdf/rchilite/n88/art02.pdf>>. Acesso em: 02 ago. 2020.

CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. **Atrás dos olhos pardos**: uma leitura da poesia de Ana Cristina César. Chapecó: Argos, 2003.

CAMPOS, Haroldo. **Transcrição**. Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CESAR, Ana Cristina. **Portsmouth-Colchester**. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

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

CHACAL. **Belvedere**: 1971-2007. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FRIAS, Joana Matos. “Um beijo que tivesse um blue”. In: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das letras, 2013. p. 480-490.

HOLLANDA. Heloisa Buarque de. **26 poetas hoje**: antologia. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

HOLLANDA. Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, Vanguarda e desbunde. 5. ed. 1960/1970. São Paulo: Aeroplano, 2004.

HOLLANDA. Heloisa Buarque de. “**A poesia marginal**”. 2014. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/a-poesia-marginal/>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. “**O poemão de todos nós**”. 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1204200301.htm>>. Acesso em: 21 jul. 2020.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. “**O poemão**”. 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1204200302.htm>>. Acesso em 21 jul. 2020.

MALUFE, Annita Costa. **Poéticas da imanência**: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: FAPESP, 2011.

MONTEIRO, André. **A sensibilidade poética dos anos 70**: lições extemporâneas. In: FARIA, Alexandre (org.). Anos 70: poesia e vida. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2007. p. 25-42.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Ari Roitman e Paulina Whacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Retrato de época**: poesia marginal anos 70. Funarte, Rio de Janeiro, 1981.

SANTIAGO, Silviano. “Singular e anônimo”. In: SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco. 2002.

SANTIAGO, Silviano. “O assassinato de Mallarmé”. 2. ed. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.



SÜSSEKIND, Flora. **Até segunda ordem não me risque nada**: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.