



**AMANDA PEREIRA MOREIRA**

**O FEMININO NA POESIA: ANÁLISE DO DISCURSO  
LITERÁRIO EM POÉTICA, DE ANA CRISTINA CÉSAR**

**LAVRAS, MG**

**2022**

**AMANDA PEREIRA MOREIRA**

**O FEMININO NA POESIA: ANÁLISE DO DISCURSO LITERÁRIO EM POÉTICA, DE  
ANA CRISTINA CÉSAR**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Objetos Culturais e Produção de Sentidos – subárea Análise do Discurso, para a obtenção do título de Mestra em Letras.

Orientadora:  
Profa. Dra. Luciana Soares da Silva

**LAVRAS, MG**

**2022**

**Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Geração de Ficha Catalográfica da Biblioteca  
Universitária da UFLA, com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).**

Moreira, Amanda Pereira.

O feminino na poesia: Análise do discurso literário em Poética,  
de Ana Cristina César / Amanda Pereira Moreira. - 2022.  
120 p.: il.

Orientador(a): Luciana Soares da Silva.

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de  
Lavras, 2022.

Bibliografia.

1. discurso literário. 2. feminino. 3. Ana Cristina César. I. da  
Silva, Luciana Soares. II. Título.

**AMANDA PEREIRA MOREIRA**

**O FEMININO NA POESIA: ANÁLISE DO DISCURSO LITERÁRIO EM POÉTICA, DE  
ANA CRISTINA CÉSAR  
THE FEMALE IN POETRY: ANALYSIS OF LITERARY DISCOURSE IN POÉTICA,  
BY ANA CRISTINA CÉSAR**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Objetos Culturais e Produção de Sentidos – subárea Análise do Discurso, para a obtenção do título de Mestra.

**APROVADO EM** 30 de agosto de 2022.

 Documento assinado digitalmente  
LUCIANA SOARES DA SILVA  
Data: 22/11/2022 15:52:30-0300  
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Prof. Dra. LUCIANA SOARES DA SILVA  
Orientadora

Prof. Dr. MÁRCIO ROGÉRIO DE OLIVEIRA CANO - UFLA-MG

Prof. Dra. ROSÂNGELA APARECIDA RIBEIRO CARREIRA - UFG-GO

Prof. Dra. MÁRCIA FONSECA DE AMORIM - UFLA-MG

Prof. Dra. LOSANA HADA DE OLIVEIRA PRADO - FMU-SP

**LAVRAS, MG**

**2022**

## **AGRADECIMENTOS**

A caminhada até o fim da jornada não foi fácil, principalmente em meio a uma pandemia, que me impediu de estar presencialmente com meus colegas e professores do curso, da minha família, mas não nos impediu de estarmos conectados por outros meios, mesmo em meio à rotina atribulada do trabalho e estudo remotos. Todavia, o crescimento em conhecimento continuou e floresceu à medida que ia construindo este trabalho, e pessoas foram essenciais para este crescimento.

Agradeço, primeiramente, aos meus pais Luciana e Cleber, meu padrasto Paulo e minha madrasta Tida, às minhas irmãs Mariana e Letícia e ao meu irmão Murilo, que sempre se fizeram presentes nos bons momentos e nos momentos de perrengue.

Ao meu esposo Francisco, pelo apoio para persistir e continuar a caminhada, por estar ao meu lado nos bons e maus momentos, e por ser presença constante na minha jornada acadêmica.

Aos meus avós maternos Glória e Odilar, que sempre me apoiaram na vida pessoal e profissional, sempre me aconselhando e apoiando com um abraço, uma risada e um carinho na hora do café da tarde.

Aos meus tios Mozar e Valéria, professores da UFLA, que são minha inspiração e me ensinam, mesmo sem saberem, quais caminhos posso seguir para crescer enquanto profissional e que posso chegar a qualquer lugar que eu quiser, basta que corra atrás do que almejo e siga em frente com determinação.

A todos os familiares (tios, primos) e amigos, que estiveram presentes nos bons momentos e desejaram sorte para prosseguir com este sonho que é o mestrado.

Aos meus colegas da Escola Estadual Maurício Zákha, pela compreensão nos momentos de ausência no trabalho e pelas palavras amigas e as risadas em meio à jornada docente e por uma educação de qualidade aos nossos alunos.

Aos meus colegas da turma 2020-1 do PPG Letras, agradeço pelas risadas, pelos momentos de desabafo, pelos surtos coletivos da vida acadêmica, pelos conselhos, pelos aprendizados compartilhados e pela confiança que depositaram em mim para representar os discentes do nosso curso nos colegiados, mesmo à distância e no meio de uma pandemia. Vocês foram a melhor turma onde eu poderia ter me encaixado para fazer este mestrado e escolheria outras mil vezes se fosse preciso, pois cada um com seu jeito mostrou que nossa turma era forte e única.

À minha orientadora Prof. Dra Luciana Soares da Silva, que se fez presente nas orientações e nas aulas, sempre me ensinando a ser docente, pesquisadora e humana, e a olhar para o mundo de maneira crítica para fazer dele um lugar melhor.

Aos professores Márcio Rogério de Oliveira Cano, Raquel Márcia Fontes Martins, Patrícia Vasconcelos Almeida, Andréa Portolomeos e Emanuele Tredanaro e à secretaria da FAELCH por todo o aprendizado e por aceitarem minhas opiniões e sugestões nas reuniões do Colegiado do PPGL. Saibam que foi uma honra estar com vocês ajudando o curso a crescer e aprender mais sobre a administração do programa e a ajudá-lo em seu crescimento.

A todos os docentes do PPGL, agradeço pelo aprendizado nas aulas, nas conversas de corredor que se tornaram virtuais, aos puxões de orelha quando necessários e pelo apoio em toda a caminhada.

À Universidade Federal de Lavras, por ser minha casa acadêmica, onde fiz minha graduação e agora finalizo a etapa do mestrado, e fazer parte do meu crescimento profissional e pessoal. Sua filha sempre retornará a essa casa quando bater a saudade para caminhar, para tomar café na cantina do Saulo, para rever os professores e relembrar com os amigos dos bons momentos.

*Portanto, dedico-me: à minha arte, meu sono, meus sonhos, meus trabalhos, meus sofrimentos, minha solidão, minha loucura única, minha infinita absorção e fome, porque não posso me dedicar a nenhum outro ser.*

Jack Kerouac

## RESUMO

A Análise do Discurso literário estuda as formações discursivas na Literatura, buscando compreender a constituição do sujeito-autor na prática discursiva pelas influências externas ao qual está exposta, sejam elas ideológicas, políticas, sócio-históricas, culturais etc. No caso da Literatura, em especial a literatura feminina, sabemos que a arte literária foi importante para dar voz às experiências das mulheres e levá-las a terem um espaço de pertencimento, contudo ainda se sabe pouco como se dá o discurso literário sobre a sujeito-autora feminina e como impacta sobre as mulheres em sua constituição crítica e sobre si para atuar na sociedade. Desse modo, o presente trabalho analisará o discurso literário e a sujeito-autora na poesia sob a poética de Ana Cristina César, poeta brasileira da chamada Geração Mimeógrafo da década de 1970, focando em dois tópicos a serem analisados: autor e paratopia, visando compreender como a sujeito-autora feminina se constitui e o espaço em que pertence dentro da poesia. O estudo se embasará nos preceitos teóricos sobre o discurso literário, embasados em autores como Maingueneau (1987; 2005; 2008; 2008; 2010; 2010; 2010; 2010; 2018), Foucault (1969), Barthes (2004), Mello (2005), Galinari (2005), Almeida (2012), Mazière (2007), além de abordar sobre o feminismo e a figura feminina na perspectiva de autoras como Friedan (2020), Butler (2018), Duarte (2019) e Garcia (2015) e outros autores, que nos leva a entender a literatura feminina e a sujeito-autora feminina presente na prática discursiva poética. Na análise das poesias, constatamos que estamos diante de uma autora, que usa de sua versatilidade para mostrar seu eu feminino, não ficando presa nem em uma imagem, nem em um lugar, tendo a imagem de *escritora*, *inscritora* e *pessoa*; já na paratopia, vemos ter paratopia de identidade, autoral e criadora e temporal-espacial, e erótica. Em suma, a poeta é versátil, consoante a uma mulher, mostrando várias imagens de si conforme está presente no mundo, sendo livre para transitar e pertencer em vários espaços do fazer poético. Portanto, compreender o discurso literário e a sujeito-autora feminina no espaço literário em sua completude se faz necessário, de maneira a compreendermos de forma abrangente sobre a obra literária feminina e ampliar os estudos sobre as autoras mulheres das mais variadas vertentes literárias, além de contribuir para futuros estudos acerca da temática na Análise do Discurso e em outras áreas das ciências humanas.

**Palavras-chave:** discurso literário; feminino; poesia; Ana Cristina César.

## ABSTRACT

Literary Discourse Analysis studies, among other things, the discursive formations in Literature, seeking to understand the constitution of the subject-author in the discursive practice by the external influences to which it is exposed, be they ideological, political, socio-historical, cultural, etc. In the case of Literature, especially women's literature, we know that literary art was important to give voice to women's experiences and lead them to have a space of belonging, however is known little about how the literary discourse about the female subject-author takes place and how it impacts on women in their critical constitution and on themselves to act in society. In this way, the present work will analyze the literary discourse and the subject-author in poetry under the poetics of Ana Cristina César, Brazilian poet of the so-called Mimeógrafo Generation of the 1970s, focusing on two topics to be analyzed: subject-author and paratopia, aiming to understand how the female author-subject is constituted and the space in which it belongs within poetry. The study will be based on theoretical precepts about literary discourse, based on authors such as Maingueneau (1987; 2005; 2008; 2008; 2010; 2010; 2010; 2010; 2018), Foucault (1969), Barthes (2004), Mello (2005) ), Galinari (2005), Almeida (2012), Mazière (2007), in addition to addressing feminism and the female figure from the perspective of authors such as Friedan (2020), Butler (2018), Duarte (2019) and Garcia (2015). ) and other authors, which leads us to understand female literature and the female subject-author present in poetic discursive practice. In the analysis of the poems, we found that we are facing an author, who uses her versatility to show her feminine self, not being stuck neither in an image, nor in a place, of the writer, since in an image of a writer, an inscriptor and a person; plus, in paratopia, we see having paratopia of identity, authorial and creative and time-space, and erotic. In short, the poet is versatile, according to a woman, showing several images of herself as she is present in the world, being free to transit and belong in various spaces of poetic work. Therefore, understanding the literary discourse and the female author-subject in the literary space in its entirety is necessary, in order to comprehensively understand the female literary work and expand the studies on women authors from the most varied literary strands, in addition to contribute to future studies on the subject in Discourse Analysis and in other areas of the human sciences.

**Keywords:** literary discourse; feminine; poetry; Ana Cristina Cesar.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1 – O DISCURSO LITERÁRIO.....</b>	<b>14</b>
<b>1.1 ANÁLISE DO DISCURSO: PERCURSO HISTÓRICO.....</b>	<b>14</b>
<b>1.2 O CONCEITO DE DISCURSO.....</b>	<b>20</b>
<b>1.3 O DISCURSO LITERÁRIO NA AD.....</b>	<b>22</b>
<b>1.4 A NOÇÃO DE AUTOR NO DISCURSO LITERÁRIO.....</b>	<b>25</b>
<b>1.5 A PARATOPIA NO DISCURSO LITERÁRIO.....</b>	<b>31</b>
<b>CAPÍTULO 2 – CONTRACULTURA E FEMINISMO.....</b>	<b>37</b>
<b>2.1 O SURGIMENTO DA CONTRACULTURA.....</b>	<b>37</b>
<b>2.2 CONTRACULTURA NO BRASIL.....</b>	<b>43</b>
<b>2.3 O FEMINISMO E O FEMININO.....</b>	<b>56</b>
<b>CAPÍTULO 3 – ANA CRISTINA CÉSAR: POÉTICA MARGINAL.....</b>	<b>68</b>
<b>3.1 BREVE HISTÓRIA DA LITERATURA FEMININA.....</b>	<b>68</b>
<b>3.2 ANA CRISTINA.....</b>	<b>80</b>
<b>3.3 ANA C., A POETA.....</b>	<b>90</b>
<b>METODOLOGIA.....</b>	<b>98</b>
<b>ANÁLISE DO CORPUS.....</b>	<b>101</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>110</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>112</b>

## INTRODUÇÃO

A mulher, através dos séculos, é vista através de múltiplos olhares e discursos na sociedade, sendo muitas vezes vista, desde os primórdios da humanidade e da ascensão do Cristianismo, como sujeito de função procriadora e do lar. Em contrapartida, com Movimentos de Sufrágio de fins do século XIX e início do século XX e da contracultura na década de 1960, o olhar sobre o feminino passa a ganhar novos contornos à medida que mulheres do mundo todo procuram buscar seus direitos e mudar sua atuação e visão sobre si perante o mundo.

Quando a contracultura emerge em meados da década de 1960, influenciada pelas manifestações advindas dos escritores *beats* nos Estados Unidos da década de 1950 devido ao desnorreamento e inquietação da juventude no pós-2ª Guerra Mundial, um dos movimentos que surge para contestar visões e discursos sobre a mulher foi o denominado feminismo, o qual reivindica relações e direitos igualitários às mulheres no que tange acesso à educação escolar e universitária, mercado de trabalho e liberdade sexual. Parte das manifestações deste movimento ocorre na Literatura, sendo que, no Brasil, ocorre na poesia marginal da década de 1970, em meio ao regime militar que vigorava na época, cujo movimento buscava liberdade artística e sem amarras da censura para expressar seus pensamentos e sentimentos na época.

Entretanto, sabendo que a literatura foi importante para dar voz aos desejos e anseios e às experiências das mulheres, ainda sabemos pouco sobre como se dá o discurso literário do sujeito feminino e como impacta as mulheres em sua constituição crítica e sobre si para atuar na sociedade, pois, mesmo na literatura, a obra feminina sofre silenciamento, nem sempre sendo aceita por grande parte do público, o que levava as obras literárias de escritores homens se sobressaírem mais. Esse panorama só mudou a partir do momento que mulheres ergueram suas vozes em lutas sociais e políticas e entraram em cena para serem inseridas nas mudanças que ocorriam na época que estavam inseridas e se adentraram em novos espaços para mostrar que eram capazes de se sobressaírem e que também podiam viver livres.

No Brasil e no mundo, o sujeito feminino é, na maioria das vezes, caracterizado de formas sexualmente objetificadas, como “sexo frágil” (FRIEDAN, 2020), pessoas que

devem se dedicar somente à casa, o que são vistos atualmente como discursos machistas e misóginos para retratar as mulheres, de forma que as diminua e colocando-as à margem na sociedade, mesmo que ainda tenha tido alguns avanços e conquistas, como o direito ao voto, políticas públicas de saúde feminina, acesso à educação básica e universitária etc. Todavia, com o Movimento Feminista, boa parte das mulheres avançaram no seu senso crítico para entender o seu “eu” e como lutar por seu espaço em meio a uma sociedade ainda conservadora sobre o ser mulher. Obras literárias escritas por mulheres têm refletido em questões femininas, como os amores e suas decepções, as experiências sociais, as descobertas da sexualidade, as reflexões intelectuais (WOOLF, 2013; 2019; SCHMIDT, 2019). Contudo, são ainda pouco estudadas a sua concepção de sujeito e o seu discurso perante a sua construção enquanto mulher. O estudo sobre autoras femininas e suas obras literárias foi ignorado por muito tempo, sendo mais estudadas na atualidade, tendo suas obras estudadas juntamente com sua biografia, o que nos leva a um caminho para entender tanto a sua própria pessoa quanto o estilo de sua obra (SCHMIDT, 2019).

Por isso, à luz de estudos teóricos da Análise do Discurso acerca do discurso literário, pretendemos neste trabalho compreender como o discurso literário é constituído na poesia de Ana Cristina César, formado por uma sujeito-autora feminina que se manifesta no fazer poético, de forma a compreender o sujeito feminino no seu espaço social e artístico. Desse modo, entendendo a constituição da mulher como sujeito e ser crítico possibilita compreender os discursos que moldam seu “eu” no que tange a ser mulher e autora, além de compreendermos os seus próprios discursos para influenciar e moldar a sociedade de sua época.

Para percorrer este trabalho, nos guiamos, primeiramente, por uma pesquisa de cunho teórico para compreendermos o discurso literário, com foco do estudo deste na poesia. O aporte teórico será baseado teorias sobre Análise do Discurso e discurso literário baseadas em Maingueneau (1987; 2005; 2008; 2008; 2010; 2010; 2010; 2010; 2018), Almeida (2012), Mello (2005), Galinari (2005), Walty (2014), Mazière (2007), Foucault (1969), Barthes (2004), Ferreira (2003), Carreira (2020), Brandão (2012), Benveniste (1976), Barros (2015), Cano (2012), cujo foco será fazer um resgate histórico da construção da Análise do Discurso e compreender como o discurso literário se constitui e contribui para a formação do sujeito poético no texto literário, de forma que este possa impactar e, conseqüentemente, transpassar para além da poesia.

Por conseguinte, seguimos com uma pesquisa teórica de cunho bibliográfico com leituras sobre contracultura, bem como sobre feminismo, baseados em autores como Araújo e Monastérios (2011), Duarte (2003), Kaminski (2016), Kaminski e Vieira (2020), Friedan (2020), Pereira (2009), Coelho (2016), Gonzalez (2019), Adelman (2001), Mattelart & Neveu (2004), Alves (2018), Barros (2020), Butler (2018), Cardoso (2014), Carneiro (2019), Duarte (2019), Dunn (2016), Garcia (2015), Guimarães (2015), Nogueira (s/d), Wollstonecraft (2020), Rodriguez (2017) para entender o movimento e suas contestações, como ele ocorreu no Brasil e impactou em contexto social e artístico, para compreendermos como o contexto social e histórico influenciou Ana Cristina César na construção de sua poesia.

Tendo em vista que analisaremos a poesia feminina, abordaremos a biografia da poeta brasileira Ana Cristina César (1952 – 1983), poeta brasileira que fez parte da chamada Geração Mimeógrafo, com uma produção literária ativa durante a Ditadura Militar. Primeiramente, resgatamos brevemente a história da literatura feminina, entendendo como surgiu esta literatura e fez com que mulheres se sobressaíssem na cena literária, da qual foram excluídas por séculos, mas foram combativas para expor sua arte e fazer sua voz ecoar, cuja história vemos em trabalhos de Almeida (2018), Elói (2018), Da Mata (2009), Deplagne (2008), Duarte (2018), Esser (2014), Guimarães (2018), Prado (2019), Robles (2019) Schmidt (2019), Tedeschi (2016) Rodriguez (2017) e Woolf (2019).

Em seguida, para compreendermos a vida e obra da poeta, nos baseamos em estudos de Agostinho (2015), Alves (2013), Barros (2003), Britto (2012), César (2013; 2016), Danieli (2017), Fortuna, Lima e Vilaça (2014), Fofano, Silva e Luquetti (2019), Gomes (2010), Hollanda (2021), Rocha, Barbosa e Martins (2011), Moriconi (2016), Padilha (2017), Simões Júnior (2014), Silva (2018), Willmer (2014). O estudo da biografia da autora se faz necessário para que possamos entender como a vida da poeta influenciou em sua escrita e sua obra, fazendo com que sua poesia seja caracterizada enquanto literatura feminina, até para que possamos compreender como a figura feminina se encontra presente em sua obra poética.

Após a pesquisa de cunho bibliográfico, coletamos e analisamos o *corpus* da pesquisa, que consistiu em compreender o contexto de produção das poesias de Ana Cristina César, cujo *corpus* foi coletado e analisado no livro coletânea *Poética* (2013),

pensando em duas categorias de análise: sujeito-autora e paratopia, que nos levam a compreender o sujeito feminino e o feminismo de sua época, bem como à compreensão de maneira abrangente sobre o movimento nos meados da década de 1970. Dessa forma, entenderemos como o feminino se encontra presente no discurso literário e esse sujeito se constrói ao longo do texto poético na literatura, de forma a mostrar quem é esse sujeito feminino e qual espaço busca ocupar.

Em suma, tendo em vista que a Análise do Discurso transita por diferentes disciplinas para compreendermos seus estudos e teorias, o trabalho de análise do discurso literário pode contribuir para estudos em diversas áreas das ciências humanas e da linguagem, como Literatura, Linguística, História, Estudos Culturais, entre outras, de forma a compreender o sujeito feminino nos mais diversos espaços.

## CAPÍTULO 1 – O DISCURSO LITERÁRIO

Quando falamos em discurso, faz-se necessário aqui resgatarmos o panorama em que se deu a Análise do Discurso nos estudos da linguagem, que ao longo do tempo fez evoluir os estudos sobre o discurso para a compreensão da linguagem e do sujeito que a pratica, e as concepções sobre o discurso, para que possamos compreender o discurso literário em sua completude.

### 1.1 ANÁLISE DO DISCURSO: PERCURSO HISTÓRICO

Os estudos sobre o discurso percorreram um longo caminho até que se consolidasse enquanto área de estudo dos estudos da linguagem. Segundo Brandão (2012), apoiada nos estudos de Maingueneau, o caminho para que o discurso fosse estudado foi aberto primeiramente pelos formalistas russos, que buscavam uma “lógica de encadeamento transfrásticos” (BRANDÃO, 2012, p. 13) ao operar um texto, entretanto, o meio de estudo dos formalistas russos não dava conta de explicar toda a constituição discursiva pois não consideravam, principalmente, o contexto social e histórico para a construção do texto e a constituição discursiva dele. Dessa forma, o estudo era filológico, e a análise do discurso ainda não era vista como disciplina.

A partir da década de 1950, ultrapassam-se as barreiras. A Análise do Discurso passa a ser vista como disciplina ligada aos estudos da linguagem com os estudos de Z. S. Harris (1909 – 1992), considerada o marco inicial da análise do discurso (BRANDÃO, 2012; MAZIÈRE, 2007), que ultrapassa o estudo da frase, e os estudos de Roman Jakobson (1896 – 1982) e Émile Benveniste (1902 – 1976), que estudam a enunciação.

Os anos 50 serão decisivos para a constituição de uma análise do discurso enquanto disciplina. De um lado, surge o trabalho de Harris (*Discourse analysis*, 1952) que mostra a possibilidade de ultrapassar as análises confinadas meramente à frase, ao estender procedimentos da linguística distribucional americana aos enunciados (chamados discursos) e, de outro lado, os trabalhos de R. Jakobson e E. Benveniste sobre a enunciação. (BRANDÃO, 2012, p. 13)

Os estudos iniciados na década de 1950 com Harris fundamentaram a Análise do Discurso de linha francesa, que tem como base a interdisciplinaridade (BRANDÃO, 2012), tendo em vista o estudo do texto não somente para entender a estrutura do texto, mas também em articular o estudo do texto com outras disciplinas de estudos, como a Comunicação, a História, a Sociologia e a Psicologia (MAZIÈRE, 2007). Dessa forma, a articulação com outras disciplinas é essencial para compreendermos o sujeito do discurso, bem como compreender o contexto em que se encontra (FOUCAULT, 2019; MELLO, 2005). Exemplo disso é a articulação da Análise do Discurso com a Literatura, que nos permite estudar e compreender a obra literária a partir do contexto histórico em que foi constituída, bem como compreender os sujeitos presentes nesse espaço histórico e o autor da obra, que recebe as influências desse espaço específico para construir sua escrita literária.

Com os gramáticos alexandrinos até meados do século XIX, os estudos acerca do discurso se davam pela filologia, em que os filólogos estudavam as formas linguísticas e transformações do texto para análises de manuscritos e investigação histórica (MAINGUENEAU, 2018). Ou seja, estudando a língua e a história. Tal estudo se deu, principalmente, por meio de estudos com textos literários, como expõe Maingueneau (2018):

A concentração da filologia nos textos literários foi favorecida pela vontade das ciências sociais e da linguística de delimitar preocupações estéticas, em geral associadas a um déficit de cientificidade. Ela também foi estimulada pela *doxa* romântica, que, opondo as palavras “intransitivas” da literatura às palavras “transitivas” dos intercâmbios verbais cotidianos (“as palavras da tribo” mallarmeana), tendia a isolar as obras literárias do resto da produção verbal. Esse privilégio concedido por muitos filólogos à literatura justificava-se, além disso, pelo pressuposto romântico de que “é somente nas obras literárias de tendência ideal que o pensamento e os sentimentos de uma nação se exprimem [...]” (MAINGUENEAU, 2018, p. 16)

Em meados da década de 1920, segundo Mello (2005), com a “Linguística da Enunciação”, cujos expoentes foram Mikail Bakhtin (1895 – 1975), Roman Jakobson e Emile Benveniste, a linguagem deixa de ser vista como instrumento externo de

comunicação e de transmissão de informação para ser vista como uma forma de atividade entre os sujeitos do discurso (MELLO, 2005). Nessa perspectiva, observa Mello (2005), a língua passa a ser vista como uma atividade de interação entre os indivíduos em uma determinada situação de comunicação no mundo real, estando os falantes da língua inseridos em um contexto real e interagindo entre si para construir não só a comunicação em si, mas também o discurso.

Além disso, observa Mello (2005), Bakhtin, em 1929, questionava uma linguística que se preocupasse com os fatos da língua em detrimento da atividade da linguagem que envolve o indivíduo, pois vê a enunciação como produto da interação entre indivíduos sociais (locutor e alocutário), o que leva a multiplicidade, da qual privilegia a diversidade, a diferença, a alteridade, o dialogismo, a polifonia. Além disso, se propõe a compreender a Literatura, a partir dos estudos sobre Dostoievski e Rabelais, como um fenômeno estético e unidade cultural, dado a possibilidade de enunciação que se constrói conforme o contexto cultural mais amplo na qual está inserida.

Entre as décadas de 1920 e 1930, Jakobson dá surgimento a teoria das “Funções da Linguagem”, a qual relacionou Linguística e Poética, mostrando que a Poética trata dos problemas da estrutura verbal, já que trata da diferença entre a arte verbal e as outras artes e espécies de condutas verbais, enquanto a Linguística é a Ciência global da estrutura verbal. Já Benveniste (1966; 1974 *apud* MELLO, 2005), estabelece uma oposição entre a linguística como estudo das formas e a teoria da enunciação, em que a primeira se caracteriza por conceber um objeto como estruturado e descobrir as regras internas a sua estrutura; e a segunda, inclui no objeto de estudo o aparelho da enunciação, porém, estudando os mecanismos pelos quais o indivíduo transforma a língua em discurso.

Nesse viés, vemos que “o que transforma a língua em discurso é a enunciação feita por um locutor que se dirige a um alocutário, de um enunciado marcado por algum dos elementos pertencentes ao aparelho formal da enunciação”. (MELLO, 2005, p. 35) O locutor, sob a ótica de Émile Benveniste (1966 *apud* BRANDÃO, 2012),

[...] se apropria do aparelho formal da língua e enuncia sua posição de locutor por índices específicos, dá relevo ao papel do sujeito falante no processo de enunciação e procura mostrar como aconteceu a inscrição desse sujeito nos enunciados que ele emite (BRANDÃO, 2012, p. 14).

Além disso, Benveniste (1976) ressalta que a linguagem é um instrumento de comunicação que já está na natureza do homem, estando presente na prática cotidiana e esta necessita do ser humano para que aconteça, pois não acontece separado do homem e ele não sai inventando-a. Em nossa prática linguística cotidiana, a linguagem fica em movimento a todo instante, mas, para que ela aconteça, necessitamos estar inseridos em algum contexto social de comunicação e, assim, construirmos a enunciação, os discursos que nos farão ser sujeitos dotados de comunicação.

Em meados da década de 1960 até o final da década de 1970, ficam em evidência as teorias de Análise do Discurso de Michel Pêcheux (1938 – 1983), cujo marco vem com a publicação de *Análise Automática de Discurso* (1969), e o lançamento da revista *Langages*, organizada por Jean Dubois (1920 – 2015) (FERREIRA, 2003; MELO, 2009). Ambos os autores são considerados os primeiros nomes da Análise do Discurso, cujos trabalhos vão em busca do sujeito, encontrando-o uma parte na psicanálise e, na outra, no materialismo histórico althusseriano.

um sujeito descentrado, afetado pela ferida narcísica, distante do sujeito consciente, que se pensa livre e dono de si. A outra parte desse sujeito desejante, sujeito do inconsciente, a AD vai encontrar no materialismo histórico, na ideologia althusseriana, o sujeito assujeitado, materialmente constituído pela linguagem e devidamente interpelado pela ideologia. (FERREIRA, 2003, p. 40)

Se voltarmos um pouco na história da Análise do Discurso, em seu início, vemos que havia diversas teorias e diferentes concepções acerca do que seria a Análise do Discurso, advindas principalmente dos estudos linguísticos e da filosofia da linguagem. Conforme os estudos na área foram evoluindo e novas teorias e concepções surgiram, a Análise do Discurso passa de um olhar que vai além do texto, olhando não somente o texto materializado, mas também a quem compõe este texto, isto é, o sujeito. Desse modo, os estudos de Pêcheux atrelam a Análise do Discurso à psicanálise, colocando o sujeito como o centro dos estudos discursivos, além de buscar compreender esse sujeito a partir de sua constituição no inconsciente (sujeito da psicanálise) e o seu assujeitamento (sujeito da ideologia). Estudando o sujeito no discurso buscava compreender a sua constituição, bem como as relações de poder que ele construía, principalmente, no cenário político, entendendo as formações ideológicas e como se reproduziam no espaço social (MELO,

2009), o que se torna uma revolução para os estudos nessa área, visto que anteriormente os estudos de Análise do Discurso focavam somente nas estruturas linguísticas, amparado pelas teorias linguísticas dos formalistas russos e teóricos do estruturalismo, para compreender a formação discursiva, e excluindo o sujeito do estudo (FERREIRA, 2003). Logo, ao colocar o sujeito no centro dos estudos, a Análise do Discurso avança no sentido de não só compreender a língua e a linguagem, mas também compreender quem é a pessoa que produz o discurso e como os espaços e campos em que está inserida influenciam na sua produção discursiva.

Ainda nesse período, ocorrem mudanças devido à publicação de *A arqueologia do saber*, de Michel Foucault (1926 – 1984). Na obra, Foucault trata de uma abordagem discursiva tradicional, resgatando métodos e conceitos do estruturalismo, todavia faz um deslocamento com a formulação de novos conceitos, como prática discursiva, formação discursiva e formação ideológica. Dessa forma, ao mesmo tempo em que ele tem contato com as teorias já existentes para o estudo da Análise do Discurso, ele desconstrói os conceitos do estruturalismo para “compreender a “história da História”” (BARROS, 2015), focando não somente nas estruturas, mas também na consciência do sujeito que atua nas produções escritas e orais, e essa consciência é formada pelas ideologias seguidas por ele, pelas estruturas de poder em que está inserido, pelos espaços e campos que ocupa e os contextos sociais e históricos de produção.

Consequentemente, é nessa mesma obra de Foucault que vemos as primeiras teorias sobre o discurso literário virem à luz, visto que, segundo o autor, o discurso dos homens se materializa em diversos tipos de discurso ou gêneros, como literatura, filosofia, religião, história etc. (FOUCAULT, 2008), e essa materialização se concretiza no formato do livro, que passa a ser considerado uma obra literária, independente do gênero. É nesse material concreto que é o livro que vemos os discursos do autor formados, que vemos o “já-dito jamais dito” (FOUCAULT, 2008, p. 28) ser dito, que deixa explícito a formação ideológica daquele que escreveu, já que ali entendemos como tal formação acontece naquele momento histórico e social em que foi escrito, e vemos a complexidade desse discurso ali constituído, que é variável e relativo, pois até mesmo a obra literária, seja de qual gênero for, é uma unidade heterogênea.

Na década de 1980, a Análise do Discurso se divide em várias frentes de pesquisa diferentes, dando um movimento de continuidade a partir de um movimento disciplinar

que ocorre nas universidades francesas (BARROS, 2015), em que constroem a Análise do Discurso ao juntar a tradição histórica francesa com a Linguística de Saussure, a Sociologia de Althusser e Marx e a Psicanálise de Freud e Lacan (MAINGUENEAU, 1997 *apud* BARROS, 2015). Dessa forma, a Análise do Discurso se relaciona com outras áreas que buscam criar uma disciplina, que contribuirá para a pesquisa e descoberta de uma multiplicidade de significados e de sujeitos que atuam na produção discursiva, tornando-se um percurso contínuo de compreensão de sentidos do discurso.

No entanto, mesmo havendo essas diversas frentes, houve um início de um movimento de apagamento de marcos históricos nas universidades francesas, que levaram alguns autores a construírem a partir desse ponto a Análise do Discurso como um movimento de continuidade e não de ruptura (BARROS, 2015), até que ocorresse uma normalização que unisse a conjuntura intelectual e a prática escolar para maior entendimento da Análise do Discurso enquanto disciplina, o que era defendido por Pechêux e seu grupo, visto que ele entendia-a, segundo Barros (2015), como um entremeio. Mais adiante, autores como Maingueneau discordaram dessa posição de Pechêux e seu grupo, pois viam que a Análise do Discurso ia se modificando conforme entrava em contato com outras áreas de estudo e levavam a diferentes análises e a diferentes discursos, o que possibilitou ampliar as pesquisas à respeito do discurso, levando os estudos de Análise do Discurso para outras disciplinas e campos de estudo e, assim, abrindo espaço para entendermos o sujeito e seus discursos nas diversas esferas de comunicação em que está inserido.

Tal movimento da década de 1980 permanece até hoje, haja vista que as pesquisas em Análise do Discurso se ampliaram e vemo-la ser estudada em outras áreas de estudo para além da Letras e a Linguística, como a História, a Filosofia, a Administração, a Psicologia etc., de forma que vemos a heterogeneidade discursiva do sujeito em outros campos diferentes, em outros contextos, mas tendo em comum o estudo deste sujeito.

A partir dessa década também se destacam, e permanecem até hoje, estudos sobre a enunciação e o discurso literário, que deram enfoque ao estudo do discurso na esfera literária, colocando, dessa forma, o texto literário no centro dos estudos discursivos para compreender o sujeito em uma outra esfera que não havia ainda sido explorada. Tais estudos têm como principal expoente Dominique Maingueneau, que explora o discurso literário para além do autor, tendo em vista que a obra tem um autor, mas esse autor possui

uma imagem e esta é construída não somente pela biografia, mas pelo contexto histórico, as experiências e os campos e espaços com os quais ele tem contato (MAINGUENEAU, 2010). Em virtude disso, o texto literário passa a ser estudado para além dos estudos literários, que serviram de base para moldar os estudos no campo discursivo.

A Análise do Discurso, ao longo do tempo, evoluiu e continua a evoluir no século XXI, tendo os estudos anteriores servindo de base para moldar as pesquisas mais recentes, com *corpus* de pesquisa diversos, visto que novos discursos estão surgindo no campo social e, conseqüentemente, novos gêneros têm surgido a partir deles. Ademais, abordar os gêneros literários em perspectiva discursiva abre uma porta para compreendermos a literatura de maneira mais ampla, que não fique restrita somente aos estudos literários, visto que quem cria a obra literária é um sujeito que se constitui e atua em espaços sociais, e materializa a linguagem conforme vai sendo constituído.

Portanto, tendo em vista que o foco deste trabalho é o estudo do discurso literário na poesia, nossa abordagem se baseará nos estudos de Maingueneau (2005; 2010; 2011, 2018), que foca em estudar a obra literária através do estudo da imagem do autor e da paratopia, estudando não só a análise discursiva literária em si, mas também buscando as referências históricas e sociais sobre Ana Cristina César e sua poesia, que será o foco principal.

## **1.2 O CONCEITO DE DISCURSO**

Ao tratarmos do discurso literário, devemos lembrar, primeiramente, como se constitui o discurso. Para Orlandi (2020), o discurso “etimologicamente, tem em si a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento” (p. 13), dando ideia de palavra em movimento. Nesse sentido, o discurso se constitui na prática da linguagem de um sujeito humano em uma determinada realidade, pois busca-se compreender a língua fazendo sentido, visto que o discurso “torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive” (ORLANDI, 2020, p. 13).

O discurso, segundo Maingueneau (2008), é entendido como uma dispersão de textos com inscrição histórica que define regularidades enunciativas, ou seja, textos

determinados em um dado tempo e espaço que determinam a sua condição enunciativa conforme a área em que está sendo enunciado – social, econômica, geográfica ou linguística dada (FOUCAULT, 1986, *apud* MAINGUENEAU, 2008, p. 16). Nesse sentido, ele é constituído por elementos linguísticos e históricos, denominados unidades do discurso (MAINGUENEAU, 2008), que estão no interior de uma língua, podendo ser dizível ou não, de forma que, aponta Maingueneau (2008), constitua um sistema e forme uma identidade. Em outras palavras,

As unidades do discurso constituem, com efeito, sistemas, sistemas significantes, enunciados, e, nesse sentido, têm a ver com uma semiótica textual; mas eles também têm a ver com a história que fornece a razão para as estruturas de sentido que elas manifestam. (MAINGUENEAU, 2008, p. 16)

Além das unidades do discurso, é preciso considerar também as dimensões do discurso que, para Maingueneau (1987), são:

- o quadro das instituições em que o discurso é produzido, as quais delimitam fortemente a enunciação;
- os embates históricos, sociais etc. que se cristalizam no discurso;
- o espaço próprio que cada discurso configura para si mesmo no interior de um interdiscurso. (MAINGUENEAU, 1987 *apud* BRANDÃO, 2012, p. 17)

Cabe lembrar que, conforme Maingueneau (2008) e Foucault (2019), o discurso não se constitui sozinho, é constituído por um conjunto de indivíduos que se encontram inseridos em uma dada realidade social e comunicacional, em um dado tempo histórico, que em sua interação vão formar enunciados que condicionem o seu modo de viver e existir em uma determinada sociedade. Desse modo, o discurso é subjetivo e heterogêneo, sendo construído pelo sujeito no contexto em que está inserido e pelas influências que adquire ao longo de suas experiências – ideológicas, políticas, sócio-históricas, culturais etc. –, internalizando, assim, para materializar conforme a situação discursiva (ALMEIDA, 2012; ORLANDI, 2020). Nesse sentido, através dessas influências internalizadas o sujeito cria uma memória discursiva e ativa-a em cada situação de comunicação que se encontra presente, sendo, dessa forma, mutável para construir sentido. Por meio dessa memória, cria-se uma identidade discursiva (MAINGUENEAU,

2008), a qual “depende de fato de uma coerência global que integra múltiplas dimensões textuais” (MAINGUENEAU, 2008, p. 18).

Entende-se, dessa forma, que o discurso

[...] não é nem um sistema de “ideias”, nem uma totalidade estratificada que poderíamos decompor mecanicamente, nem uma dispersão de ruínas passível de levantamentos topográficos, mas um sistema de regras que define a especificidade de uma enunciação. (MAINGUENEAU, 2008, p. 19)

Considera-se, então, que o discurso é um conjunto de enunciados que remetem a uma mesma formação discursiva (FOUCAULT, 1969 *apud* BRANDÃO, 2012), que são “um sistema de relações entre objetos, tipos enunciativos, conceitos e estratégias (BRANDÃO, 2012). Nesse sentido, os enunciados podem ser constituídos sob regras ou em um sistema de dispersão, sendo empregado em situações das quais o analista do discurso se depara com um conjunto de textos que não possui uma categorização específica e clara (MAINGUENEAU, 2008). Por isso, os estudos sobre o discurso acabam por ser necessário em virtude de se compreender melhor os enunciados e sua formação, bem como compreender os textos e sua constituição discursiva, de forma a categorizar os textos e determiná-los por meio de regras.

### **1.3 O DISCURSO LITERÁRIO NA AD**

Ao longo do tempo, a Análise do Discurso tem ultrapassado fronteiras ao abordar e analisar textos literários, havendo um interesse crescente por parte de pesquisadores da área em trabalhar com manifestações textuais de vertente literária, ao mesmo tempo abordando-a juntamente com a Linguística. Tal interesse se dá pelo fato de a arte literária ser materializada, principalmente, pelas influências externas as quais o sujeito-autor está exposto. Nesse sentido, a exposição às influências externas fará com que seja constituído o discurso literário, conforme o autor utiliza de seu repertório social e cultural, do tempo histórico em que vive, para moldar sua obra.

Partindo desse ponto, o discurso literário, segundo Maingueneau (2018), promove uma convergência entre “ideias-forças” (p. 39) – as experiências sociais, históricas,

linguísticas e ideológicas adquiridas pelo sujeito –, e saberes das Ciências Humanas, como a História, a Psicologia, a Filosofia, a Literatura etc., para abordar a literatura, sendo uma categoria de discurso “inegavelmente pertinente para o regime aberto da estética romântica, que, precisamente, impôs a noção de “literatura”, ou melhor, de “Literatura”, oposta ao restante dos enunciados da sociedade” (MAINGUENEAU, 2005, p. 18). Isso ocorre, pois, a Literatura designa um discurso vindo de um estatuto pragmático particular, bem como permite agrupar um grupo de fenômenos pertencentes a épocas e sociedades, porém que não designa um único discurso que seja estável. Ou seja, não é estável, pois o discurso é heterogêneo, o que permite ultrapassar barreiras para a sua constituição.

No discurso literário, temos o investimento em gêneros do discurso e na interlíngua, sendo, assim, “um duplo “investimento”: a) entrada em um espaço que se pretende ocupar; b) atribuição de um valor” (MAINGUENEAU, 2005, p. 21). Há quem diga que na obra literária o escritor pertence plenamente à sua língua, entretanto a língua da obra, mesmo escrita na língua materna do escritor, emerge e sofre mudanças de acordo com a movimentação linguística feita pelo escritor, a qual ele pode fazer uso de estrangeirismos, neologismos, mudanças gramaticais e sintáticas etc. (MAINGUENEAU, 2005) Além do mais, cada obra fará com que a língua seja mobilizada ao ocorrer a produção de sentidos dentro dela.

Em outras palavras, o escritor

“constrói sua enunciação através da multiplicidade da interlíngua, das relações que, em uma conjuntura dada, se tecem entre as variedades da mesma língua (diversidade diacrônica, diversidade de uma região para a outra, diversidade dos níveis de língua, diversidades dos usos segundo gêneros de discurso, os meios, as profissões...), assim como entre esta língua e as outras línguas, passadas ou contemporâneas” (MAINGUENEAU, 2005, p. 22).

Portanto, entendemos que a interlíngua possibilita ultrapassar a fronteira de diversos espaços linguísticos, já que o escritor negocia um “código linguageiro” (MAINGUENEAU, 2005, p. 22) que permite lhe ser próprio e partilhar da forma que desejar, além de ser preciso enunciar, ou seja, produzir sentidos.

Se pararmos para pensar na materialidade do objeto discursivo, vemos que ele abarca o uso de diferentes disciplinas para a sua constituição, como a Psicanálise, a Linguística e a História, ou seja, que articulam a relação entre o inconsciente, a língua e a ideologia (MAINGUENEAU, 2018; MELLO, 2005). Ademais, vale ressaltar que o discurso literário também se preocupa com o leitor (MELLO, 2005), visto que este é capaz de interagir com o texto e atender a dispositivos comunicacionais acionados nele, além de construir hipóteses para as proposições daquilo que lê.

Em seus estudos, Maingueneau (2018) aponta que o discurso literário implica uma situação de enunciação, sendo que esta deve gerar duplicidade irreduzível, articular o que representa a obra sobre o espaço em que a representação é constituída, já que o texto literário é um ato de comunicação, a seu ver, o qual tem uma linguagem explícita. Nesse sentido, a enunciação literária, para ser constituída, deve estar implicada em uma circunstância de produção, já que a obra literária é constituída em um determinado período, por um determinado indivíduo e em um determinado lugar (MAINGUENEAU, 2018), considerando o interior<sup>1</sup> e o exterior<sup>2</sup> da situação da enunciação.

Por implicar uma situação de enunciação, o discurso literário é considerado um discurso constituinte<sup>3</sup> (MAINGUENEAU, 2008), pois sua constituição é subjetiva e abstrata, sem seguir um padrão pré-determinado, visto que a literatura, assim como as artes plásticas, por exemplo, nos permite criar de maneira livre e romper com padrões, tanto estéticos de escrita quanto socioculturais. Além de romper padrões, a literatura circula em espaços coletivos, influenciando na criação de novas vozes e pensamentos quando os sujeitos desses espaços entram em contato com uma obra literária, seja ela uma poesia, uma crônica, um romance etc., permitindo que a voz do autor ou da autora se espalhe e alcance novos espaços.

---

<sup>1</sup> O interior é considerado como o movimento da língua, o processo que ela percorre para constituir a obra (MAINGUENEAU, 2018).

<sup>2</sup> O exterior é considerado como a comunicação no social, quando a língua está sendo utilizada em uma determinada situação de comunicação, de forma que, assim, constitua a enunciação (MAINGUENEAU, 2018).

<sup>3</sup> Discurso constituinte é, segundo Maingueneau (2008), um discurso que segue princípios próprios, não ficando somente em uma zona, mas dando sentido a atos coletivos e, assim, afirmando sua própria autoridade nos diversos gêneros que circulam no coletivo.

Por ser um discurso constituinte, desse modo, o discurso literário, assim como a Literatura, não possui uma verdade absoluta, mas é verossímil (CARREIRA, 2020), justamente por ter padrões variados de escrita, por ter diversas influências externas, absorver vozes diferentes em sua constituição, além de ter em sua composição novos paradigmas que serão responsáveis pela criação da identidade literária. Cada autor ou autora, cada obra literária terá marcas, vozes e/ou padrões que permanecerão ali para constituir sua identidade e, assim, fazer a obra ser o que ela é em sua totalidade.

No entanto, não podemos esquecer que o texto literário é, antes de tudo, um texto. E, conforme Galinari (2005), para que o texto literário seja constituído, é preciso que haja um sujeito que assuma a escrita. Esse sujeito em específico é o autor (FOUCAULT, 2001 *apud* GALINARI, 2005). Para entender melhor, devemos olhar para a noção de autor (MAINGUENEAU, 2010) e como ela implica a constituição da obra literária.

#### **1.4 A NOÇÃO DE AUTOR NO DISCURSO LITERÁRIO**

Para Galinari (2005), o autor é definido como um personagem que possui uma construção histórica, social, literária e cultural, e, devido a isso, o objeto literário pode ser modificado. Ao longo do tempo, o autor foi visto de diferentes formas conforme a época. Por isso, é necessário olharmos esta figura através dos tempos, para compreendermos como ele se constitui e a sua importância para a obra literária. Um dos questionamentos levantados por Galinari (2005) em relação ao autor é o seguinte: “O que é o autor? Quem fala? O autor é quem fala?” (GALINARI, 2005, p. 46).

Foucault (2008), acerca da obra literária, explana que esta se constrói a partir de um campo complexo de discursos e o autor é parte dessa construção, não somente de nome, mas de toda a enunciação ali contida na obra, pois é ele quem faz as escolhas do que será dito ou não dito a partir daquilo que quer materializar em sua escrita. O autor é um nome próprio, mas “não é, pois, exatamente um nome próprio como os outros” (FOUCAULT, 1969, p. 12), pois seu nome caracteriza o seu modo de ser do discurso.

Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo ele ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana,

indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status. (FOUCAULT, 1969, p. 13)

Consoante a Foucault, além do nome, para Maingueneau (2010), o autor é aquele que se relaciona com a produção verbal, que se envolve com a linguagem e não somente com a produção de enunciados, e o texto literário, seja uma poesia, uma narrativa ou qualquer outro gênero literário, é onde ele se relacionará e fará com que seja materializada essa produção, tendo sua marca ali representada através de sua autoria. Além disso, ressalta que o autor é um sujeito que tem o ofício de escrever romances, peças de teatro, obras de imaginação em verso ou em prosa, sendo uma instância que enuncia, mas que também possui estatuto social e varia historicamente.

Para ser considerado um autor, o sujeito enunciativo deve ter dado a suas palavras, a seu texto, uma marca própria que os distingue dos enunciados correntes, das afirmativas da vida cotidiana. A obra textual é um enunciado “original”, inovador, que, à diferença das reproduções banais, dos clichês, dos estereótipos, dos preconceitos, encerra uma “ideia nova”, inédita, jamais dita na cultura. (LECLERC, 1998, p. 50 *apud* MAINGUENEAU, 2010, p. 29)

Em contrapartida, para Barthes (2004), o autor é uma personagem moderna que foi produzida pela sociedade à medida que foi descobrindo o prestígio do indivíduo, isto é, o autor é uma imagem cultural que dá reconhecimento a uma pessoa e não à obra literária, sendo este centralizado em detrimento de sua obra, com sua história, sua pessoa, suas paixões e críticas.

O *autor* ainda reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; [...] a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a revelar a sua “confidência”. (BARTHES, 2004, p. 58)

O fato de o autor ter reconhecimento, e não a obra literária, é motivo de crítica para Barthes, pois, a seu ver, não é o autor em pessoa que assume a obra, que é concebido como um passado de seu livro e o nutre, e sim um mediador, que é o escritor, pois é ele nasce ao mesmo tempo que a obra e escreve em um espaço de dimensões múltiplas aqui e agora, mesclando escrituras oriundas de várias culturas e que entrem em diálogo umas com as outras, constituindo, assim, a obra literária de forma desafiadora e com um longo caminho percorrido.

Considerando as várias concepções acima sobre o que é o autor, devemos olhar também como o autor tem sido visto ao longo da história. Na Literatura Medieval, aponta Galinari (2005), os textos eram apresentados com pseudônimos ou de forma anônima, visto que grande parte destes não possuíam assinatura autoral, por isso, a função autor não ocupava um lugar considerável na mediação entre leitor e obra. Além disso, o autor seria um *ego*, um “eu” responsável pela enunciação e a ser edificado pela leitura, o qual o leitor teria de captar a voz para entender aquela visão de mundo, isto é, uma instância psíquica que comanda o dizer.

Com o advento da imprensa no século XV, juntamente com a perspectiva antropocêntrica e renascentista da época, as obras passariam a receber assinatura, o que garantiria autenticidade nos textos que circulavam, associando, assim, o nome do autor à obra, permitindo que o autor sofresse punições caso ocorresse discursos de transgressão. O discurso é visto à época como um ato, “colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo” (FOUCAULT, 2001, p. 274-275 *apud* GALINARI, 2005), devido às condições sócio-históricas de produção.

O papel do autor começará a ter autonomia social a partir do século XVII, devido ao mecenato, já que ele passará a ser visto como alguém que concebe a literatura, tendo crescimento gradual de sua importância econômica. Com o reconhecimento jurídico dos direitos autorais, o qual passa a existir no século XVIII, surgem mitologias autorais, que tratam de sacralizar/representar o escritor, ou sua vida, por meio da obra literária, tornando o autor o pai da criação e, conseqüentemente, a obra torna-se uma legítima expressão de sua biografia, mesmo a autorialidade sendo marcada pela “entronização de novos parâmetros estéticos, como originalidade, singularidade, individualidade e inspiração” (GALINARI, 2005, p. 50). O autor, para Galinari (2005), é dono e porta-voz

das significações da obra, é um ser inspirado e singularizado em sua própria enunciação, o que o leva também a expressar um determinado estilo para sua criação.

Já no século XIX e no século XX, com a cultura do espetáculo, o autor é visto como escritor-vedete (GALINARI, 2005), “fruto do desenvolvimento dos meios de comunicação de massa em nossa sociedade” (GALINARI, 2005, p. 50), que produz afastamento do sujeito das práticas e experiências política, social e artística, para inseri-lo na alienação produzida e vivida pela sociedade moderna por meio das representações propagadas pela mídia. O escritor-vedete, nessa perspectiva, é apresentado como uma figura nobre pela qual o indivíduo deve comprar um livro, já que está em toda parte: “na revista de fofoca, no frasco de perfume, nos outdoors, nos talk-shows televisivos... ele fuma charutos, bebe tal marca de uísque, conhece vários lugares, vive intensas aventuras amorosas e tem a posse do complexo aparato da cultura” (p. 51). Ou seja, é um autor-espetáculo difundido midiaticamente, que, conforme Foucault (2001), é apresentado como uma “figura ideológica da mentalidade burguesa” (*apud* GALINARI, 2005, p. 52), que despista os verdadeiros sentidos da obra quando esta abala o *status quo*.

Olhando através dos tempos, percebe-se que o autor é um sujeito de caráter modificador e heterogêneo, o qual aborda o texto literário “segundo suas condições de emergência, as práticas de leitura, os quadros históricos e sociais de recepção, as condições materiais de inscrição e de circulação dos enunciados, a paratopia do autor e a cena de enunciação” (MELLO, 2005, p. 39), os quais contribuem avaliar e dar sentidos à produção da obra literária e sua recepção. Além disso, o autor é um sujeito polifônico (MAINGUENEAU, 2010) no discurso literário, visto que molda sua obra com várias vozes, em virtude de sua intenção.

A noção de autor é empregada aos estudos de textos, sendo o termo autor empregado àqueles que se relacionam com a produção verbal, e não somente a produção de enunciados (MAINGUENEAU, 2010). Entretanto, a produção literária não existe sem a enunciação, pois é por meio da enunciação que uma obra literária ganha forma, através de uma pluralidade de “eus” e “tus”, representados por interlocutores reais (o autor empírico, aquele que escreveu o texto, o leitor que toma o texto para ler), e interlocutores ficcionais (o narrador, o narratário, os personagens, além de figuras textuais como o autor e o leitor implícitos, resultantes das estratégias adotadas pelo autor do texto) (WALTY,

2014). Portanto, não podem ser separadas para a constituição da obra literária, devem dialogar para consolidar e fazer existir a obra.

A partir do momento em que não se pode separar a instituição literária e a enunciação que configura um mundo, o discurso não se encerra na interioridade de uma intenção, sendo em vez disso força de consolidação, vetor de um posicionamento, construção progressiva, através do intertexto, de certa identidade enunciativa e de um movimento de legitimação do espaço próprio de sua enunciação. (MAINGUENEAU, 2018, p. 43)

De fato, a obra literária fala do mundo, mas, para que seja dito, o autor é a figura essencial para sua constituição, pois é ele, seja autor masculino ou feminino, quem enuncia e diz sobre o mundo e produz sua presença nele (MAINGUENEAU, 2018). E, para existir e dizer sobre o mundo, ele se encontra em uma dimensão, que é a sua imagem ali presente. Há três dimensões para entendermos a noção de autor no discurso literário (MAINGUENEAU, 2010, p. 30; 141-142):

**1ª dimensão:** o autor-responsável, ou *garante*, que não é nem o enunciador, nem produtor do texto, mas um estatuto historicamente variável que responda por um texto, que se dá por meio de vários dispositivos ou gêneros.

**2ª dimensão:** o autor-ator, ou *autor*, que é o indivíduo com uma carreira e profissão qualquer, mas que publica obras literárias em paralelo a elas. Varia conforme o lugar, a época e os posicionamentos desse interessado.

**3ª dimensão:** *auctor*, que é o autor enquanto correlato de uma obra, sendo responsável por uma obra e estando associado a ela.

Para Foucault (1969 *apud* MAINGUENEAU, 2010), há um nível em que a obra se revela, seja por expressão do pensamento ou da experiência, da imaginação ou do inconsciente do autor, ou das determinações históricas em que ele está preso. Dessa forma, o autor utiliza de toda experiência interna e externa, consciente e inconsciente, para moldar a obra literária conforme sua proposta de escrita e atender a um determinado público que será atingido por ela. Além da experiência, o nome do autor, lembrando, “não é, pois, exatamente um nome próprio como os outros” (FOUCAULT, 1969, p. 12), é um nome próprio que o define, que funciona para caracterizar o seu modo de ser no

discurso, indicando que o seu discurso não é uma palavra cotidiana, mas uma palavra consumível de forma imediata, que deve ser recebida de uma maneira, em uma determinada cultura (FOUCAULT, 1969).

Entretanto, ao ter contato com a obra, também se constrói a imagem do autor, (MAINGUENEAU, 2010), sendo moldado e distinguido por três instâncias: “a “pessoa” (o indivíduo fora da criação literária), “o escritor” (o ator no campo literário) e o “inscritor” (instância que tanto enuncia o texto como desempenha o papel de ministro da instituição literária)” (MAINGUENEAU, 2010, p. 142). Tal imagem é moldada na confluência de gestos e palavras do autor, bem como das palavras dos diversos públicos conforme seus interesses, isto é, vai sendo moldado conforme os interesses editoriais tanto por parte de quem escreve quanto por parte de quem lerá a obra.

Em contrapartida, aponta Almeida (2012), o autor, a quem ela denomina sujeito-escritor, cria um mundo, uma língua e um sujeito que são significados e materializam as distintas interpelações na língua, além de utilizar da metáfora para um efeito metonímico para materializar o inconsciente e a ideologia presentes no sujeito na obra. Dessa forma, ao efeito metonímico “impõe-se como recorte teórico uma sequência discursiva significante da língua, produzindo o efeito imaginário de linearidade da cadeia significante, numa relação com a memória discursiva” (ALMEIDA, 2012, p. 76).

Apesar de o autor poder ter esse controle para moldar a obra, é preciso lembrar que, para ele, o discurso literário não é um mundo de diálogo pacífico (MAINGUENEAU, 2005), visto que a todo momento o escritor está em confronto com diversos posicionamentos, bem como, por ser um intertexto, uma obra se alimenta de outras obras e de outros textos. Nessa perspectiva, entende-se que o discurso literário não possui território próprio, já que a visão do que será, ou não será, literatura dependerá dos posicionamentos e das práticas languageiras que permearão o interior da produção discursiva, visto que o discurso literário ultrapassará fronteiras e a reforçará para se manter em seu lugar.

Ainda, de acordo com Mello (2005), a Literatura é vista como discurso, todavia não necessita de regras de estruturação para ser compreendida, pois a linguagem utilizada não é submetida a qualquer tipo de poder e mesmo o seu autor não se prende a pensamentos e estruturas para criar. Tendo uma criação mais livre, o texto literário passa

a ter um novo valor artístico, já que a linguagem literária assumirá aspectos de representação e demonstração, além de refletir sobre a própria linguagem de forma livre e assumir, assim, vida própria, com novas significações.

Se olharmos para a Literatura através dos tempos e para as teorias nesta área e na área de Análise do Discurso, vemos que a maioria das obras literárias que têm sido escritas e estudadas foram e são feitas por autores masculinos, o que se reflete nas teorias sobre autor e autoria, visto que a maioria dos trabalhos pesquisados para entender o autor e sua imagem, principalmente em perspectiva da Análise do Discurso, abordam ambos referindo somente a autores masculinos, deixando de fora as autoras femininas. Dito isso, há a necessidade de revisão teórica sobre esses tópicos, já que temos tido no cenário literário ascensão de publicação de obras literárias de autoras femininas e a Literatura não está restrita somente a publicações de autores masculinos, tendo cada vez mais se diversificado e atingindo públicos que até então eram marginalizados, pois sequer tinham destaque também enquanto personagens que refletissem seu mundo fora da obra, porém é uma revisão que virá conforme novos estudos forem surgindo e estes derem mais destaque para as obras de autoria feminina, para que as teorias sejam ampliadas e abranjam autoras femininas para estes estudos.

No discurso literário, lidamos também com a paratopia, a qual envolve o processo de criação da obra literária, em que o escritor é alguém que busca um lugar para pertencer (MAINGUENEAU, 2018), tendo, assim, a necessidade de construir um território próprio dentro do espaço em que busca pertencer, sendo necessária uma atividade de criação e enunciação, visto que fazer a obra envolve produzi-la e construir as condições de produção em um único movimento.

## **1.5 A PARATOPIA NO DISCURSO LITERÁRIO**

A paratopia é a condição e o motor da criação da enunciação (MAINGUENEAU, 2005). Ela envolve o processo de criação da obra, sendo dada e elaborada, que possibilita ao escritor ter acesso a um lugar (literário, utópico) para pertencer e produzir sentidos através da enunciação. No discurso literário, a paratopia se trata do espaço em que a obra literária constitui sua representação, se alimentando de lugares, grupos e comportamentos, sem permanecer em um único território (MAINGUENEAU, 2018).

Desse modo, o autor, segundo Maingueneau (2018), transita em vários espaços e se alimenta da paratopia para criar a obra literária, para que esta se mantenha universal, mas mantendo o distanciamento que lhe permite criar as condições de sua própria criação.

[...] a criação se alimenta de tudo: de uma paratopia de andarilho que recusa o lugar que lhe pretende impor um mundo dominado pela nobreza e, ao mesmo tempo, de uma paratopia de nobre que não encontra lugar num mundo de burgueses. Ela se alimenta de um afastamento metódico e ritualizado do mundo, bem como do esforço permanente de nele se inserir, do trabalho da mobilidade e do trabalho do movimento. (MAINGUENEAU, 2018, p. 94)

Nessa perspectiva, a paratopia permite que o autor faça um distanciamento de qualquer representação ou espaço e transite em busca de um pertencimento conforme sua criação literária. De acordo com Maingueneau (2005; 2010; 2018), o autor pode fazer o distanciamento por meio de:

- paratopia de identidade (familiar, sexual ou social; não pertencimento em um grupo);
- paratopia familiar (desvio da árvore genealógica, como crianças abandonadas, encontradas, dissimuladas, bastardas, órfãs etc.);
- paratopia sexual (travestis, homossexuais, transexuais);
- paratopia social (boêmios e excluídos de uma comunidade: cidade, clã, equipe, classe social, igreja, região, nação);
- paratopia espacial (exílio: meu lugar não é meu lugar);
- paratopia temporal (anacronismo: meu tempo não é meu tempo);
- e paratopia linguística (a língua que eu falo não é minha língua).

Podemos pressupor que a paratopia permite que o autor se distancie, por exemplo, de um grupo (paratopia de identidade) ou de um momento de pertencimento (paratopia temporal), que o leve a um paradoxo de ordem espacial. Isso nos leva a ver a singularidade presente na obra literária, visto que o autor também mostrará sua singularidade por sua produção ser individual, além de que as modalidades de paratopia variarão conforme as épocas e as sociedades (MAINGUENEAU, 2018).

Em outras palavras,

a paratopia pode assumir a forma de alguém que *se encontra em um lugar que não é o seu*, de alguém que *se desloca de um lugar para outro sem se fixar*, de alguém que *não encontra um lugar*; a paratopia afasta esse alguém de um grupo (paratopia de *identidade*), de um lugar (paratopia *espacial*) ou de um momento (paratopia *temporal*). Acrescentem-se ainda as paratopias *linguísticas*, cruciais para o discurso literário, que caracteriza aquele que enuncia em uma língua considerada como não sendo, de certo modo, sua língua. (MAINGUENEAU, 2010, p. 161)

Ao olharmos para a literatura, vemos que a obra, mesmo em sua singularidade, busca ser universal (MAINGUENEAU, 2018), de forma que o autor adentra no coletivo para assumir posições no espaço social e ultrapasse fronteiras, seja de pensamentos ou comportamentos. Dessa forma, ele cria condições para sua própria criação, tendo total autonomia para absorver e criar, fazendo com que a obra abranja tanto a coletividade quanto a individualidade em seus comportamentos e discursos, de forma a pertencer a sociedade.

A paratopia, além disso, pode se manifestar em dois níveis complementares:

- no nível do conjunto do discurso constituinte: os discursos religioso, filosófico, científico, pertencem e não pertencem ao universo, na medida em que se trata de discursos que raíam o indizível e o Absoluto. [...]
- No nível de cada produtor de texto pertencente a um discurso constituinte: para estar em conformidade com sua enunciação, deve construir ele mesmo uma impossível identidade por meio das formas de pertencimento/não pertencimento à sociedade.” (MAINGUENEAU, 2010, p. 160)

Para Maingueneau (2010), a paratopia é considerada um estatuto do discurso constituinte, sendo este discurso ancorado a um “Absoluto”<sup>4</sup> (MAINGUENEAU, 2010, p. 159), cuja legitimação da enunciação ocorrerá com a elaboração do texto. O autor diz ainda que os discursos constituintes

[...] possuem um estatuto singular: zonas de fala entre outras e falas que têm a pretensão de pairar sobre as demais; discursos limite que,

---

<sup>4</sup> Entende-se por Absoluto “como o exterior ao discurso para lhe conferir sua autoridade” (MAINGUENEAU, 2010, p. 159).

assentados em um limite e tratando do limite, devem gerir textualmente os paradoxos que seu estatuto implica. (MAINGUENEAU, 2010, p. 158)

A paratopia no discurso literário é integrada ao processo de criação, sendo, de certo modo, constitutiva, pois permite que o autor seja o sujeito da enunciação ali construída, dentro de uma cena (MAINGUENEAU, 2010). Ou seja, o autor é o produtor do discurso, aquele que será capaz de construir o discurso ao estar inserido em uma cena enunciativa, de forma a mostrar o seu pertencimento no meio social através de seu discurso. Pode ser também, além do pertencimento, uma “negociação entre o lugar e o não lugar” (MAINGUENEAU, 2018, p. 92), visto que o autor, ao escrever, transita por sua biografia, lugares, grupos que influenciam em sua escrita. Nesse sentido, entende-se que o movimento de construção da criação literária, que envolve a língua, a enunciação, não é estável e homogêneo, e sim instável e heterogêneo, já que o escritor está em constante movimento tendo experiências e vivências que influenciarão na sua criação e moldarão, assim, sua enunciação.

Entretanto, segundo Maingueneau (2010), muitas vezes a paratopia acaba sendo confundida com marginalidade em trabalhos de análise do discurso literário. Tal confusão ocorre pelo fato de autores ditos marginais não seguirem regras no seu processo de criação, o que faz com que transitem nos espaços coletivos livremente e tenham experiências coletivas, de maneira a pertencerem ou não pertencerem nesse espaço. Além disso, o fato de não seguirem regras os leva a criar a obra sem grandes formalidades escritas, podendo, de certa forma, ultrapassar limites de maneira transgressora e sem restrições, como criar uma poesia sem métrica formal, um texto futurista que não se preocupa com a pontuação, fazer da carta um poema etc. Entretanto, a marginalidade acaba sendo tanto um espaço de criação quanto de ruptura, pois ela permite dar voz às obras, sejam elas literárias ou artísticas, que são silenciadas pela sociedade mais tradicional que impõe apenas um único padrão de criação artístico, além de permitir que artistas e escritores questionem o padrão tradicional e busquem romper com ele a partir do que eles consideram, em sua visão, uma criação livre e espontânea. É na marginalidade que o autor parte para outras vivências, outros contextos que ampliem o seu pensamento, que veja outras realidades que não são a sua própria, que ele ouvirá outras vozes em histórias desconhecidas e esta experiência o moldará e será parte de sua criação, para que ele construa a obra literária a partir de tudo que absorveu.

Ademais, segundo Maingueneau (2018), é na criação que surge a paratopia, pois é ela que torna possível o surgimento da obra, é por meio dela que o autor se sente no domínio de um lugar para significar o mundo. É preciso, para tanto, que o autor se perca no mundo, tenha experiências, para que encontre ou não o seu lugar, a exemplo do que Maingueneau (2018) menciona sobre o trabalho criador de Marcel Proust:

Foi necessário ser um “homem do mundo”, perder um bom tempo nos salões e em temporadas de férias para iniciar a busca do tempo; foi preciso parar a tempo de não perdê-lo, ter um terrível medo de que ele viesse a lhe faltar, para poder escrever *Em busca do tempo perdido*; foi necessário encerrar-se na solidão de um quarto “fechado, sem comunicação com o exterior”, como o é “a alma do poeta”, para comprovar que o verdadeiro “eu do escritor” não é o homem do mundo que fora antes e que de quando em quando volta a ser. (MAINGUENEAU, 2018, p. 118)

Vale ressaltar que a criação literária ocorre conforme o autor se vincula com as condições de exercício da literatura da época em que está inserido, conforme o movimento de construção da criação, que envolve a língua, a enunciação, que é instável e heterogêneo. O autor, além de tudo, possui autonomia no seu processo criativo, mas sem deixar de lado a paratopia, pois ela faz parte do processo criador, já que envolve fazer uma obra (MAINGUENEAU, 2018).

[...] fazer uma obra é, num só movimento, produzi-la e construir por esse mesmo ato as condições que permitem produzir essa obra. Logo, não há “situação” paratópica exterior a um processo de criação: dada e elaborada, estruturante e estruturada, a paratopia é simultaneamente aquilo que se precisa ficar livre por meio da criação e aquilo que a criação aprofunda; é a um só tempo aquilo que cria a possibilidade de acesso a um lugar e aquilo que proíbe todo pertencimento. Intensamente presente e intensamente ausente deste mundo, vítima e agente de sua própria paratopia, o escritor não tem outra saída que a fuga para a frente, o movimento de elaboração da obra. (MAINGUENEAU, 2018, p. 109)

No mais, o autor diz ser um escritor não real, pois escreve de forma que possa ser aceito em alguma comunidade ou língua futura, e é somente por meio da paratopia que conseguirá alcançar o seu poder de criação e significar um espaço que lhe possa pertencer.

É dessa forma que o discurso literário será constituído, com a construção da enunciação e do espaço literário que dê direito à existência daquilo que manterá a obra, sob a perspectiva de deslocamento do autor, viva. Portanto, caso a obra surja mediante uma paratopia, “é o criador quem organizou uma existência de modo a tornar possível o surgimento de uma obra, a sua” (MAINGUENEAU, 2018, p. 117).

A paratopia, enfim, só existe integrada a um processo criador, em que o autor da obra literária trabalha sua paratopia com o espaço literário e a sociedade, sem qualquer relação de exclusividade (MAINGUENEAU, 2018). Além disso, conforme Maingueneau (2018), a obra não precisa ser reconhecidamente marginal para ver ser tomada por um processo de criação, visto que cada autor possui um processo diferente de criação conforme aquilo que quer representar e expressar, independente da época e movimentos históricos e sociais que ocorrem no tempo do autor.

Tendo em vista que analisaremos a poesia feminina brasileira, de cunho marginal, que trataremos no capítulo a seguir, buscamos mostrar o movimento histórico e social que influenciou a constituição desta escrita, que influenciou autores em uma escrita que fugisse dos padrões literários e estéticos tradicionais.

## CAPÍTULO 2 – CONTRACULTURA E FEMINISMO

Ao falarmos sobre Ana Cristina César e sua poesia, é necessário entendermos o contexto social e histórico dos meados dos anos 1960 e 1970, período que abrange sua produção poética. De início, abordaremos sobre a contracultura, do seu surgimento no mundo afora até sua chegada ao Brasil, sendo um movimento que influenciou diversos movimentos artísticos e culturais no Brasil, como a poesia marginal da Geração Mimeógrafo. Em seguida, trataremos sobre o feminismo, um dos movimentos derivados da contracultura, para entendermos como influenciou o pensamento feminino da época, de forma a entendermos sobre o feminino que permeia a poética de Ana Cristina César.

### 2.1 O SURGIMENTO DA CONTRACULTURA

A contracultura, termo inventado pela imprensa norte-americana para designar os movimentos culturais de contestação contra o *status quo* (PEREIRA, 2009), ocorre em um contexto de mudanças no cenário social e histórico do pós-2ª Guerra Mundial, que ficou fortemente marcado pelo conflito, o qual ocorreu destruição em massa e exploração de novas tecnologias de produção e armamentista, expondo o poder de controle tecnológico do homem, deixando evidente a ansiedade daqueles que regressavam da guerra por se encontrarem de volta a seus lares.

O termo contracultura, aponta Dunn (2016), tem sido usado em diferentes contextos para se referir a uma resistência individual e coletiva contra o autoritarismo político, as convenções sociais e valores estéticos estabelecidos na sociedade, que gera principalmente uma transformação individual no sujeito. Tal transformação era fruto da busca do sujeito por seu eu verdadeiro, sem as regras vigentes impostas e estabelecidas pela sociedade, vindo de uma busca autocrítica por parte do próprio sujeito, em que este refletia sobre seu papel na sociedade e o seu propósito tanto para viver de acordo com o que a sociedade de seu tempo impunha, quanto para estabelecer suas próprias normas para viver nela.

O termo “contracultura” tem sido usado em diversos contextos históricos para se referir à resistência individual e coletiva à autoridade política,

convenções sociais ou valores estéticos estabelecidos. [...] Com ênfase na transformação pessoal, os movimentos contraculturais normalmente atribuem primazia à “elevação da consciência”, um processo de autocrítica que expande a mente que abraça novas ideias e perspectivas. (DUNN, 2016, p. 4-5) [tradução minha]<sup>5</sup>

Além disso, a contracultura é definida como

[...] um conceito, uma categoria específica, utilizada para designar uma série de práticas e movimentos culturais juvenis nas décadas de 1950 e principalmente 1960 nos Estados Unidos e que foi paralelamente adotada em outros lugares do mundo. A contracultura é fruto de uma sociedade opressora, sendo praticada, reivindicada por jovens que fugiram da padronização da cultura social do ocidente após a segunda guerra mundial. (GUIMARÃES, 2012, p. 4)

O movimento, que envolve práticas e expressões culturais (MATTELART & NEVEU, 2004), acaba por surgir nesse contexto de ansiedade, que culminava em um desnorteamento por parte da juventude acerca de seu futuro, bem como ao anseio em atender às normas institucionais vigentes da época, levando-a a questionar os padrões impostos pela sociedade. Nessa perspectiva, havia o anseio de encontrar seu próprio caminho, de forma que os jovens pudessem ter liberdade para se expressar e viver experiências, tanto cotidianas quanto espirituais.

Acredita-se, nesse sentido, que o marco inicial da contracultura tenha sido na década de 1950 através da Geração *Beat* (ARAÚJO; MONASTÉRIOS, 2011), quando ocorre o uivo dessa geração na declamação do poema *Howl*<sup>6</sup>, do poeta Allen Ginsberg, bem como as experiências na estrada jazzística narrada por Jack Kerouac em *On the*

---

<sup>5</sup> The term “counterculture” has been used in diverse historical contexts to refer to individual and collective resistance to political authority, social conventions, or established aesthetic values. [...] With emphasis on personal transformation, countercultural movements typically assign primacy to “consciousness-raising,” a process of mind-expanding self-critique that embraces new ideas and perspectives. (DUNN, 2016, p. 4-5)

<sup>6</sup> *Uivo*. O poema, presente no livro *Uivo e outros poemas*, foi escrito e declamado por Allen Ginsberg em 1955, em um evento que reuniu poetas, escritores e artistas na Six Gallery, em San Francisco, nos Estados Unidos.

*Road*<sup>7</sup> (LIMA, 2013), os quais exploram essa ansiedade da juventude, bem como a busca por novas experiências, principalmente, espirituais, mas não como “uma religião que anuncie o retorno glorioso de um novo Cristo, mas um corpo de crenças cotidianas para os tempos atuais” (MATTELART & NEVEU, 2004, p. 20 e 21).

Pereira (2009) ressalta que essa geração é movida pela boemia, em virtude de os jovens frequentarem os bairros boêmios da época, e é onde se origina a poesia *beat*, “à qual se ligam nomes como Allen Ginsberg<sup>8</sup>, líder e inspirador do *flower power* (o poder da flor) dos anos 60” (PEREIRA, 2009, p. 33), a Jack Kerouac<sup>9</sup> e sua estrada jazzística e de autoconhecimento que inspira *On The Road* e o estilo *junky* de William Burroughs<sup>10</sup> (PEREIRA, 2009). Os *beats*, por assim dizer, foram os precursores da rebeldia juvenil que molda a contracultura da juventude da década de 1960.

Ginsberg foi um dos verdadeiros idealizadores do estilo típico de concentração e manifestação dos hippies, sendo presença obrigatória nesses acontecimentos. Sua fórmula de intervenção se encontra em um de seus poemas, intitulado “*How to Make a March/Spectacle*”. [...] Ainda outros nomes expressivos são os de William Burroughs ou Jack Kerouac, autor do livro *On The Road*, de 1958, que em dado momento, afirmou: “Eliminai a inibição literária, gramatical e sintática”, seguindo com a pregação da obediência a “nenhuma disciplina que não seja a da exaltação retórica e da afirmação não censurada”. (PEREIRA, 2009, p. 33-34)

---

<sup>7</sup> *Na Estrada*. O romance escrito por Jack Kerouac foi lançado em 1957, que tem como personagem principal Sal Paradise, narrando sua jornada pela estrada na Rota 66 rumo à costa leste nos Estados Unidos junto de seu amigo Dean Moriarty.

<sup>8</sup> Allen Ginsberg (1926 – 1997) foi um escritor e poeta estadunidense, sendo um dos membros fundadores da *Beat Generation* nos Estados Unidos, na década de 1950. Sua obra mais conhecida e celebrada em sua geração foi *Uivo*, declamada e publicada em 1955, que mostra o desnorreamento dos jovens de sua geração nos anos pós-2ª Guerra Mundial e a busca destes por sua identidade.

<sup>9</sup> Jack Kerouac (1922 – 1969) foi um escritor estadunidense, sendo, junto com Allen Ginsberg e William Burroughs, um dos membros fundadores da *Beat Generation* nos Estados Unidos, na década de 1950. Sua obra mais conhecida é *On the Road* (1957), inspirado em suas experiências na estrada junto de seu amigo Neal Cassidy, além de ser uma obra que rompe com padrões estéticos de escrita, sendo uma escrita que não segue normas tradicionais de escrita de um romance tradicional e inspirou escritores de várias gerações na era contemporânea por seu estilo espontâneo e não tradicional de escrita.

<sup>10</sup> William Burroughs (1914 – 1997) foi um escritor estadunidense, sendo, junto com Allen Ginsberg e Jack Kerouac, um dos membros fundadores da *Beat Generation* nos Estados Unidos, na década de 1950. Sua obra mais conhecida é *Naked Lunch* (1959), inspirado em suas experiências com drogas e alucinógenos, que o ajudaram no desenvolvimento de sua escrita e de muitos outros escritores entre os *beats*.

Sobretudo, o que marca essa geração, que a faz ser um marco da contracultura, é a diversidade cultural que paira sobre ela para se manifestar, que vai de influências do vanguardismo das artes plásticas e do jazz, e ter uma atitude de *drop out*<sup>11</sup> contra a sociedade tradicional (LIMA, 2013). Observa-se, entretanto, que toda a movimentação feita pelos *beats* e após eles buscava, além de liberdade para os jovens, moldar novos comportamentos de forma a construir uma nova sociedade (GUIMARÃES, 2012; LIMA, 2013), em contrapartida à sociedade tradicional, chamada por Theodore Roszak, em seu livro *The Making of a Conter-culture*, de tecnocrata (ROSZAK, 1972 *apud* GUIMARÃES, 2012), ou seja, uma sociedade que visava a exploração e o avanço da tecnologia de produção para manter o crescimento da sociedade, principalmente em termos econômicos, definindo assim o *American way of life* e mantendo o *establishment* vigente (GUIMARÃES, 2012).

Eventualmente, a revolução cultural promovida pelos *beats* influenciou o que viria na década seguinte. A década de 1960 foi movimentada por “um novo estilo de mobilização e contestação social” (PEREIRA, 2009, p. 7) de caráter questionador e libertário por parte da juventude, cuja manifestação foi representada principalmente através das artes.

Na música, o ié-ié-ié dos Beatles e o novo som de Bob Dylan começavam a reunir um público crescente e cada vez mais significativo diante da opinião pública. A segunda metade da década é marcada por grandes concertos e festivais de *rock* que, na verdade, se transformavam sempre em grandes *happenings*. Entre alguns dos mais importantes estão o de Monterrey, em 1967, quando surgem Jimmy Hendrix e Janis Joplin; o de Woodstock, em 1969; o de Altamont, ainda no mesmo ano, quando um negro é assassinado pelos Hell’s Angels, evidenciando-se a presença da violência na contracultura; e, finalmente, o da Ilha de Wight. Este, por sua vez, contou com a presença de figuras importantes da música brasileira, ou melhor do tropicalismo, como Caetano Veloso, Gilberto Gil (ambos vivendo em Londres na época) e Gal Costa, ao lado de pessoas

---

<sup>11</sup> *Drop out* significa cair fora, pular fora. No contexto dos beats, o *drop out* é considerado um movimento de fugir das normas tradicionais da sociedade instauradas no período pós-2ª Guerra Mundial, como arrumar um emprego, formar uma família, viver as regras morais da igreja - para viver experiências e encontrar seu eu, sua identidade.

de outras áreas, como Rogério Sganzerla, José Vicente ou Antônio Bivar, que realizava a cobertura jornalística do festival para um jornal *underground* brasileiro. Toda essa movimentação na música era seguida de perto pelo movimento *hippie*, com suas comunidades e passeatas pela paz. (PEREIRA, 2009, p. 10 e 11)

De fato, vemos que a movimentação cultural foi além das influências artísticas, pois toda a movimentação artística da época ocorreu da junção de diversas práticas que fizeram a contracultura ser o que era, como “o uso de substâncias alteradoras da consciência, contestação aos valores morais e à sociedade estabelecida, a liberdade sexual, a valorização do presente, experiências místicas e esotéricas, o experimentalismo estético, entre outros” (KAMINSKI, 2018, p. 12). Dessa forma, foi uma manifestação político-cultural (PEREIRA, 2009), pois a juventude questionava toda a política vigente da época, bem como buscava se desprender das amarras dos comportamentos e costumes tradicionais que imperavam na sociedade.

Ressalta-se que grande parte das manifestações da contracultura ocorrem no campo das artes, em especial o campo literário, que mostra como a juventude buscou contestar o sistema vigente em uma arte livre, que moldaram o cenário *underground* (PEREIRA, 2009; MATTELART & NEVEU, 2004), que se intensificou na década de 1960 em potência máxima (PEREIRA, 2009). Dentro dessa ebulição, surgem vários movimentos culturais no cenário, como o movimento hippie, os festivais musicais e concertos de rock, os movimentos estudantis nas universidades e o feminismo.

Em contrapartida, de acordo com Dunn (2016), mesmo a juventude buscando a sua individualidade e se rebelando contra o capitalismo, a contracultura estimulou o consumo, pois muitos daqueles que estavam no movimento pertenciam a classe média e suas artes, suas roupas, seu *lifestyle* ganharam destaque nos meios de comunicação quanto estes perceberam que poderiam atingir um público jovem para consumir o que pregavam em consequência de sua ansiedade com a conformidade social. Nesse sentido, entendemos que a contracultura foi uma via de mão dupla, que não só moldou novos comportamentos na sociedade, como também virou um padrão de consumo, tendo como seu divulgador filmes com personagens rebeldes – como *Rebel Without A Cause* (1955)<sup>12</sup>,

---

<sup>12</sup> Juventude Transviada (1955).

estrelado por James Dean –, a música com o *rock 'n roll* de The Beatles e The Rolling Stones, o folk e o estilo hippie de Bob Dylan, o estudo da astrologia advinda das religiões orientais como o budismo – principal influência dos hippies –, a *pop art* de Andy Warhol, a psicodelia cinematográfica de Stanley Kubrick etc. (PEREIRA, 2009; GUIMARÃES, 2012).

Ainda de acordo com Dunn (2016), mesmo conhecida por seu teor anticapitalismo, a contracultura acabou sendo inteiramente integrada na sociedade de consumo, de forma que a não conformidade com o sistema estimulou o consumo e conseqüentemente se tornou um marcador de distinção social. Ou seja, em vez de promover mudanças progressistas e políticas de esquerda, o movimento se tornou uma marca a ser consumida na sociedade e que fazia a economia se movimentar com o consumo do público jovem, que se tornou um novo tipo de consumidor. Nesse ínterim, mostrou que a juventude tinha mais traços de individualismo e hedonismo do que de pensamento coletivo.

Por isso, a contracultura

causou um enorme dano ao trabalho paciente de organização política e aos esforços para promover a justiça social por meio do inconformismo desviante, do hedonismo e do individualismo desenfreado: “Fazer teatro de guerrilha, tocar em uma banda, fazer arte de vanguarda, usar drogas e ter muito sexo selvagem certamente venceu a organização sindical como uma forma de passar o fim de semana”. (DUNN, 2016, p. 7) [tradução minha]<sup>13</sup>

Quando surgiu, era esperado que a contracultura mudasse a sociedade no sentido de fazer todos refletirem criticamente sobre como construir uma sociedade melhor e isso implicava também pensar politicamente, visto que existia desigualdade social e racial, que culminou na luta pelos direitos civis guiada por Martin Luther King, jovens sendo mandados para guerras que eram sem sentido para alguns e culminaram na morte de muitos jovens, como a Guerra do Vietnã, por exemplo. Contudo, o que se viu foi a

---

<sup>13</sup> has done enormous damage to the patient work of political organizing and efforts to promote social justice through deviant nonconformity, hedonism, and unbridled individualism: “Doing guerrilla theater, playing in a band, making avant-garde art, taking drugs and having lots of wild sex certainly beat union organization as a way to spend the weekend.”

ampliação do debate e das lutas (DUNN, 2016), mas sem muitas mudanças no campo social, mudanças estas que só aconteceram massivamente décadas depois com o fim da Guerra Fria.

No entanto, o movimento não ficou restrito somente aos Estados Unidos, tendo suas práticas sido disseminadas mundo afora e influenciado movimentos da juventude em outros países. O Brasil foi um dos países que se influenciou do movimento norte-americano para se rebelar artisticamente e culturalmente, de forma que causasse mudanças na sociedade brasileira, que, assim como a sociedade norte-americana, era conservadora, porém sofria com um regime ditatorial.

## **2.2 CONTRACULTURA NO BRASIL**

Nas décadas de 1960 e 1970, período de ascensão dos movimentos contraculturais no mundo, o Brasil passou por um período de grande turbulência social, política e cultural devido à ditadura civil-militar (NASCIMENTO, 2014; KAMINSKI, 2016), regime instaurado por militares e com apoio de parte da sociedade civil em 1964. Devido ao contexto de medo do comunismo, ocasionado pela Guerra Fria, o regime foi instaurado sob argumentos a favor do anticomunismo, cujo argumento utilizado pelos militares “concebiam o comunismo como um mal que se esgueirava por diversas esferas da vida cotidiana com o objetivo de destruir o Ocidente cristão” (KAMINSKI, 2016, p. 468).

Dessa forma, o governo instaurado pelo regime pregava discursos que defendiam a moral cristã na sociedade e iam contra qualquer atitude de transgressão que houvesse na sociedade – seja por meio da arte, da academia, do estilo de vida que não fosse cristão – ou seja, atitudes que consideravam ser políticas de esquerda. Em virtude desse discurso, o regime

instaura um tipo de governo no Brasil que faz com que a tentativa exacerbada de um chamado “desenvolvimento econômico” e um combate de ideias esquerdistas culminasse numa política de estado tomada por práticas de tortura, violência, inibição das manifestações e protestos, censura dos meios de comunicação, espionagem, propagandas, exílios, mortes, invasão de casas, supressão de movimentos estudantis e

investimentos que legitimasse o controle da população. (NASCIMENTO, 2014, p. 186)

Devido à instauração do Ato Institucional Nº 5 (AI-5), considerado por alguns estudiosos como “golpe dentro do golpe” (NASCIMENTO, 2014, p. 187), 1968 foi o ano mais emblemático do regime, o qual mostrou a face mais violenta do regime, com censura imposta aos meios de comunicação e ao meio artístico, repressão aos movimentos estudantis, cassação de mandatos de parlamentares e suspensão de seus direitos políticos, repressão e tortura contra qualquer um que se posicionasse contra o regime. Ademais, o período acabou virando “palco de disputas entre propostas políticas, estéticas, visões de mundo, padrões comportamentais e paradigmas teóricos” (KAMINSKI, 2016, p. 468).

Kaminski (2016) aponta que havia dois campos de polarização do debate no período, tanto debate político quanto cultural: o primeiro, de caráter marxista, defendia uma revolução social, tendo surgido perspectivas e organizações críticas ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) que partiram para a luta armada; o segundo, de caráter marcusiana, defendia uma revolução cultural, que questionava tanto o capitalismo quanto o comunismo soviético e buscava revolucionar através de transformações culturais na sociedade.

No livro *Transas da contracultura brasileira* (BARROS & ROST, 2020), vemos o relato do estudante maranhense César Teixeira sobre os acontecimentos em 1968, em especial no estado do Maranhão, em seus 15 anos:

No insurgente 1968 eu tinha 15 anos e ainda não havia terminado o ginásio no Liceu Maranhense. Era comum mastigar durante as aulas um comprimido de Gardenal. Meio zozzo e com os pés torturados pelos sapatos Verlon, só conseguia pegar o ônibus de São Pantaleão guiando-me pelas silhuetas dos oitizeiros e bancas de revista da Praça Marechal Deodoro. Sentia o cheiro da tinta nova, fotos, notícias.

Os acontecimentos efervesciam lá fora e dentro de mim: a morte de Édson Luís, a passeata dos Cem Mil, a Sexta-Feira Sangrenta no Rio, as manifestações contra a guerra do Vietnã em Nova York, o assassinato de Luther King, a revolta estudantil e operária de Maio em Paris, a nascente guerrilha no Araguaia, o XXX Congresso da UNE, e por aí vai.

No Maranhão, o líder camponês Manoel da Conceição foi baleado e preso pela Polícia Militar no STR de Pindaré. Teve a perna direita amputada. Isso não li nos jornais. Eu descia do ônibus e seguia em direção ao Beco das Minas. Na esquina com a Rua de São Pantaleão ficava a casa dos parentes onde eu morava com a minha mãe, trazida ainda menina de Cajapió, interior do estado.

[...]

Com um gosto amargo na boca, vi o ano de 1968 extinguir-se sob a égide do AI-5, decretado em 13 de dezembro. Em nosso estado, conduzido por José Sarney, havia um silêncio antigo e o cheiro de merda do que estaria por vir. Mas precisava ir em frente. Um novo ano batia na porta, e para me reinventar só podia contar com a arte e as migalhas de esperança guardadas no bolso. (BARROS & ROST, 2020, p. 77)

Percebe-se no relato que a juventude vivia uma determinada rotina mesmo em meio ao caos que o país se encontrava após o AI-5, contudo essa geração também se sentia perdida em meio ao caos do regime e não sabiam como expressar tudo o que sentia dentro desse contexto de repressão, já que era preciso reprimir os sentimentos e pensamentos e viver na normalidade daquele tempo. Além disso, apesar da repressão do regime, o país teve um período de grande investimento educacional e econômico (DUNN, 2016), que fez com que parte desses jovens fossem atrás de oportunidades de crescimento profissional em vez de participar dos movimentos estudantis ou da guerrilha, como forma de pertencerem à sociedade e, assim, objetivassem um futuro educacional e profissional para si e não serem perseguidos pelos órgãos repressores do regime.

A maioria dos jovens brasileiros seguiu em frente, obedeceu às convenções sociais, tentou aproveitar as oportunidades oferecidas por uma economia em expansão e evitou problemas com as autoridades. Durante este tempo, o regime militar investiu pesadamente no ensino superior, especialmente em direito, economia, ciência, engenharia, medicina e administração de empresas e outras áreas voltadas para a produção e consumo capitalista. As crianças de classe média tinham muito mais probabilidade de buscar novas oportunidades de ascensão

profissional do que ingressar em um movimento de guerrilha ou viver em uma comuna. (DUNN, 2016, p. 37)<sup>14</sup> [tradução minha]

Em consonância, como forma de combater o regime, a contracultura no Brasil, influenciada pelos movimentos de contracultura que ocorriam nos Estados Unidos, surge enquanto movimento a partir de movimentos artísticos e literários, que se tornaram a expressão do descontentamento da juventude com o regime e sua violência. Desse modo, como forma de contestar o regime, o Brasil passa por um período de revolução cultural, que vemos ser movimentado pelas canções de protesto de Chico Buarque, o surgimento da Tropicália, o Cinema Novo, a ruptura estética literária da poesia marginal, o surgimento de revistas e jornais *underground* etc.

Tais práticas, consideradas atitudes de esquerda, foram nomeadas como desbunde (DUNN, 2016; KAMINSKI, 2016), que significava “o ato de valorizar os interesses e sentimentos pessoais em detrimento da coletividade, da organização e da opção pela revolução socialista” (KAMINSKI, 2016, p. 470). Ou seja, priorizava o pensamento e a atitude pessoal em vez do coletivo, uma vez que buscavam encontrar o seu verdadeiro eu sem seguir qualquer regra imposta pela sociedade. Contudo, o termo foi inventado por guerrilheiros para definir os que abandonaram a luta armada, sendo considerados traidores da causa revolucionária, bem como por andar com hippies e fumar maconha (DUNN, 2016).

Um dos meios que a juventude nesse período encontrou para seguir essa busca foi partir estrada afora (KAMINSKI, 2018), tendo como influência o *drop out* de Jack Kerouac em seu *On The Road*, que anteriormente influenciou a juventude norte-americana na década de 1950 a colocar o pé na estrada para viver experiências próprias que os levassem a descobrir quem eram enquanto pessoas. Também,

cair na estrada e viajar, para muitos, poderia significar o rompimento com a família, na busca de novas experiências que pudessem proporcionar

---

<sup>14</sup> Most young Brazilians plodded along, hewed to social conventions, tried to take advantage of opportunities offered by na expanding economy, and avoided trouble with the authorities. During this time, the military regime invested heavily in higher education, especially in law, economics, science, engineering, medicine, and business administration and other areas oriented toward capitalist production and consumption. Middle-class kids were far more likely to pursue new opportunities for professional advancement than to join a guerrilla movement or to live on a commune.

outras visões de mundo e de alternativas a um estilo de vida convencional. (KAMINSKI, 2018, p. 19)

O *drop out* dessa juventude se caracterizou por jovens abandonando tudo – estudos, família, trabalho – para se deslocarem e conhecerem o mundo (KAMINSKI, VIEIRA, 2020). Tendo em vista que a estrada simbolizava a liberdade e, em um contexto de forte censura, buscar a liberdade na estrada era uma forma dos jovens fugirem do sufocamento que o sistema ditatorial impunha e se rebelarem contra as instituições mais conservadoras da sociedade brasileira e de qualquer restrição imposta por suas famílias que sufocassem sua liberdade. Devido a isso, os jovens que partiam para estrada eram considerados desbundados (KAMINSKI, 2016).

Os desbundados pegavam a estrada somente com uma mochila nas costas, sem acúmulo de objetos e vestimentas, levando somente o necessário que os permitissem ficar leves na estrada, sendo uma libertação da “lógica trabalho-produção-consumo” (KAMINSKI; VIEIRA, 2020, p. 6). Ou seja, eles seguem uma política de desapego aos bens materiais e a qualquer objeto que lembre do capitalismo da sociedade, como retratado pelo escritor *beat* Jack Kerouac no livro *Os Vagabundos Iluminados* (Dharma Bums), na década de 1950:

Um mundo cheio de andarilhos de mochilas nas costas, Vagabundos do Dharma que se recusam a concordar com a afirmação generalizada de que consomem a produção e portanto precisam trabalhar pelo privilégio de consumir, por toda aquela porcaria que não queriam, como refrigerantes, aparelhos de tv, carros, (...) desodorantes e coisas em geral que a gente acaba vendo na lata de lixo depois de uma semana, todos eles aprisionados em um sistema de trabalho, produção, consumo, trabalho, produção, consumo, [...]. (KEROUAC, 2011, p. 102 *apud* KAMINSKI; VIEIRA, 2020, p. 6)

O desbunde acabou sendo associado por muitos aos hippies, e conseqüentemente eram tanto guerrilheiros desertores da luta armada quanto jovens de classe média, visto que eram pessoas com um estilo de vida alternativo, que fugiam de todas as regras impostas pela sociedade ou por algum grupo que pertenciam e menosprezavam o estilo de vida capitalista e de consumo da sociedade. Em consequência disso, por quererem fugir desse estilo de vida, aderiram à filosofia do *drop out* para “ganhar um outro lugar,

fugindo então simultaneamente ao cerco do espaço físico, institucional e lógico deste mundo ocidental” (PEREIRA, 2009, p. 82).

Todavia, o desbunde também está associado à revolução artístico-cultural da contracultura, visto que os artistas passaram a produzir obras subjetivas sem expressar um ponto político específico (KAMINSKI, 2016). Nesse contexto, temos a poesia marginal, que ficou em evidência nos anos 1970 por sua poética transgressora, mas também por as obras poéticas dos autores serem divulgadas e circularem de forma mimeografada, o que fez com que circulassem mais nos meios alternativos com a divulgação feita pelos próprios autores e menos em livrarias comerciais por não pertencerem a uma grande editora. As revistas também foram fundamentais para divulgar a produção literária, pois “em virtude de sua produção se dar muitas vezes de forma artesanal, sua circulação tornava-se mais fácil, e o autor não corria o risco de ser perseguido, já que poderia usar um pseudônimo, algo comum na época” (FELIPE, 2011, p. 1386).

A poética da poesia marginal, tendo em vista que seus autores eram, em sua maioria, jovens da classe média, visava questionar o modo de vida burguês da classe média brasileira e sua conformidade com o sistema implementado pelo regime militar (ALVES, 2018), isto é, “questionavam acintosamente toda e qualquer forma de ordem burguesa” (ALVES, 2018, p. 12). Logo, tal questionamento era também uma crítica à cultura desse período, que englobava a “sociedade industrial, o moralismo, a moda, a educação, a estética literária, o puramente técnico, a música, os ritmos, os sons, a alimentação, o sexo, o racismo, as guerras, a violência, as drogas, a universidade, a família, o casamento, a sexualidade” (NASCIMENTO, 2014, p. 186). Ainda sobre a poesia marginal, Alves (2018) observa:

[...] a alcunha de marginal fora inicialmente observada pelo fato de ocorrer a distribuição independente dos livros, todavia, em outro momento, seria observada na construção dessa poesia. Aliás, poesia que considera primordial a proximidade com a vida [...]. (ALVES, 2018, p. 12)

De certo, a poesia marginal inova tanto na forma de publicar poesia quanto na escrita literária, dando novos contornos estético e literário que não visasse a arte comercial, mas a arte mais pessoal, livre de qualquer regra e padrão, com o poeta seguindo

seu próprio instinto e escrever furando a bolha. São poetas conhecidos da poesia marginal Cacaso, Chacal, Caio Fernando Abreu, Torquato Neto, Chico Alvim, Ana Cristina César, Zilmira Ribeiro Tavares, entre outros, que ficaram conhecidos como marginais “por se posicionarem “à margem” de um sistema tradicional de poesia legitimado pela crítica literária e pela Academia” (NASCIMENTO, 2014, p. 189).

Prosseguindo, a poesia dessa geração não se respaldava nos moldes poéticos tradicionais de rima e métrica, mas em palavras e linguagem construída de forma livre e irônica, sem qualquer preocupação com a estética, e até mesmo abordando temas considerados tabu e censurados para ser abordado aos jovens, como sexo, drogas, política etc. Como o país passava por um forte período de repressão, tais temas eram abordados nas poesias com uma linguagem coloquial, usando de metáforas e ironias, e, a exemplo de Ana Cristina César, fazendo poesia em tom confessional e fazendo jogo de palavras que driblassem a censura, mas sem deixar de falar aquilo que queria de forma nua e crua. Desse modo,

A ideia de pensar na poesia como um texto banhado por palavras rebuscadas e por uma erudição que evidencia a subjetivação, o lirismo e a cristalização é abandonada por esses poetas. A utilização de palavras abreviadas escritas de forma coloquial, os palavrões, as gírias, a temática do sexo, do trivial, do liberal, do popular, do cotidiano, da despreocupação com a estética perfeccionista, da pontuação, da norma culta; da temática das drogas, da sexualidade, do comportamento, da ironia, do deboche, do humor, da dualidade de sentidos, da poesia do dia-a-dia, do diário eram presentes na escrita desses poemas que fugiam à regra do que se estava acostumado ver nos cânones literários da arte poética. (NASCIMENTO, 2014, p. 189)

Além dos temas tabus abordados em sua poesia, a geração de poetas encontrou nos livros mimeografados um meio de publicar suas obras e distribuí-las por onde fossem, fazendo eles mesmos a editoração, a divulgação e a venda delas de forma independente (GOMES, 2010), sem terem uma grande editora que os auxiliassem na publicação de seus escritos. Contudo, por serem mimeografadas, as obras não circulavam em espaços de grande circulação que as editoras comerciais alcançavam, o que fazia com que tivessem

alcance e fossem reconhecidos enquanto escritores somente nos espaços alternativos e independentes em que os poetas circulavam.

Entretanto, o lançamento da poesia marginal e o reconhecimento por seus trabalhos, tanto comercial quanto cânone literário, se deu com a publicação da antologia *26 Poetas Hoje*, organizado pela pesquisadora Heloísa Buarque de Hollanda e publicado em 1976. O livro traz poesias dos poetas dessa geração, tendo a atenção da pesquisadora, ao reunir os textos para a edição, voltada para linguagem coloquial utilizada na escrita, a distância entre arte e vida dentro da poesia e a diversidade de universos, ritmos e pontuações que estavam presentes nos manuscritos dos poetas (HOLLANDA, 2021). Ademais, para a pesquisadora, ter entrado em contato com essa poesia e os poetas lhe permitiu pesquisar sobre os movimentos contraculturais que estavam ocorrendo nos meados da década de 1970, visto que havia um vazio cultural (HOLLANDA, 2021) devido à repressão e censura do regime militar vigente na época, e o contato com os poetas marginais foi um sopro no rosto por ver que ali estava diante de uma produção cultural rica e que abordava a realidade que os cercava.

Minha vocação como pesquisadora sempre teve como objeto as microtendências e seu cruzamento com a política no campo da cultura. Portanto, naquele momento, a poesia marginal caiu como uma luva. Primeiro porque, para uma jovem que aderiu com fé inabalável aos movimentos estudantis, aos Centros Populares de Cultura (CPCs) e à rebeldia insurgente da cultura dos anos 1960, a ideia de um vazio cultural era intolerável. Segundo porque, como tendência literária, os contornos dessa forma de expressão poética ainda estavam nebulosos, não identificados subjetivamente – sobretudo, não reconhecidos -, e ofereceriam um objeto de pesquisa impecável para minha vibe acadêmica.

Além disso, reforçando sua relevância, naquela hora a contracultura se apresentava como uma brecha política para a estratégia de abrir espaços, ainda que pontuais, para a livre expressão da cultura. Nesse campo, a poesia parecia estar dando um passo importante, produzindo, talvez, a única forma de memória possível da geração do sufoco (ou “geração AI-5”, como era chamada). A ideia de que poderíamos de alguma forma

enfrentar o vazio cultural ditado pela censura me atraiu de maneira irresistível. (HOLLANDA, 2021, p. 7)

Se olharmos atentamente para os poetas dessa geração a partir da antologia lançada, vemos que a maioria dos poetas ali presentes são homens e há somente 6 poetas mulheres, estando Ana Cristina César inclusa nessa minoria, o que mostra que, não só no mercado editorial tradicional, como também na edição independente são poucas as mulheres que têm sua obra poética publicada e ganham notoriedade com seu trabalho. Isso posto, nos mostra que a todo momento, mesmo com o feminismo emergindo e as mulheres conquistando seu espaço nos mais diversos ambientes, até mesmo na literatura, ainda há um movimento de silenciamento de suas obras, de forma a abafar sua capacidade de serem escritoras e artistas, como se suas vozes não fossem importantes para afirmar o movimento dessa geração, já que somente autores homens tinham mais reconhecimento e voz.

Os poetas desta geração obtiveram reconhecimento por sua poética sem regras, no entanto, nem todos são lembrados até hoje, pois, quando citados no meio acadêmico ou editorial, os poetas masculinos são os mais mencionados, deixando de lado as poetas femininas, que tiveram uma produção poética tão rica quanto as dos poetas masculinos, o que aponta para um silenciamento dessas poetas, visto que a cena literária sempre deu destaque para autores masculinos, dando a eles reconhecimento. No caso de Ana Cristina César, ela se debatia com o silenciamento constante por parte dos poetas, pois parte deles não a considerava uma poeta como eles, já que sua poesia tinha um tom mais biográfico e intimista, e por sua atuação enquanto crítica literária, se posicionando às vezes contra as posições que os poetas homens tinham sobre a sociedade e sobre as mulheres. O reconhecimento maior por sua poesia veio, em especial, quando foi escolhida para ser homenageada postumamente na Feira Literária de Paraty em 2016, que reuniu conferências sobre a sua biografia e sua obra poética, a colocando no patamar de grandes autores da literatura brasileira, e despertou curiosidade e atenção em muitos que ainda não conheciam sua obra poética, e instigou e tem instigado novas pesquisas voltadas para o entendimento de sua obra e seu fazer poético.

Além da poesia marginal, surge também um movimento por parte de jovens negros que viviam na zona norte do Rio de Janeiro e pertencia à classe média, sendo uma juventude letrada e que frequentava a universidade. Esse movimento foi denominado por

Lena Frias, em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, de Black Rio, o qual a juventude negra buscava mostrar o orgulho de ser negro através da música soul, para forjar novas identidades coletivas (DUNN, 2019). Nesse sentido, Dunn (2019) explica a definição da jornalista para o movimento.

Ao usar a palavra inglesa, Frias chamou atenção para a importância da música soul, da retórica black power e de expressões de afirmação racial associadas com os afro-americanos na era pós-Direitos Civis. Enquanto o movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos lutava contra a segregação racial, a privação de voto e a discriminação laboral, nos anos 50 e 60, a fase posterior enfatizava o orgulho negro, a autodeterminação e a resistência contra a violência policial. Simultaneamente fascinada e assustada, Frias enfatizou a alteridade radical do movimento Black Rio em relação ao resto da cidade, especialmente aos bairros de classes média e alta da zona sul, bem como aos símbolos da cultura nacional, tais como o samba: "os blacks sabem tudo sobre o soul, detalhes históricos, épocas de lançamento de discos, de conjuntos e cantores norte-americanos, sabem quanto ignoram de cultura brasileira" (FRIAS, 1976 *apud* DUNN, 2019, p. 91)

A identidade forjada por parte dos jovens da Black Rio envolveu a influência da música para falar sobre ser negro na sociedade brasileira e moldou a moda, o que levou ao consumo não só por parte dos jovens negros, como também por parte da população branca que vivia em outras áreas, pois tanto a música quanto a moda foram levadas para a televisão, os programas de rádio, fazendo com que alcançassem outros públicos e, conseqüentemente, virando produto de consumo. Dessa forma, a cultura *soul* da Black Rio, assim como aconteceu com a cultura hippie dos anos 1960, se tornou um produto consumido pelas massas.

A cena Black Rio surgiu a partir de dois desenvolvimentos paralelos na produção e consumo de música popular brasileira no início na década de 60. Por um lado, havia cantores inspirados pela música R&B e soul que produziram canções originais em português. Estes cantores, como Tim Maia e Tony Tornado, atingiram um público grande, de negros e brancos, através de gravações, programas de rádio e TV e participação nos festivais de música popular, sobretudo o Festival Internacional da

Canção, da TV Globo (THAYER, 2009, p. 94). Por outro lado, havia bailes semanais que atraíam jovens de várias camadas sociais que iam para dançar ao som de música gravada dos Estados Unidos. Era uma cultura *sound system*, semelhante ao tipo que deu origem ao reggae na Jamaica e ao hip-hop nos Estados Unidos. A cultura soul girava em torno dos bailes, nos quais havia o predomínio da música gravada nos Estados Unidos sobre os artistas brasileiros que cantavam ao vivo. (DUNN, 2019, p. 92)

No que tangia a moda advinda com a música *soul*, era um estilo diverso, mas que prezava pela elegância, que ressaltasse o visual black dos jovens negros com sofisticação e contraste de cores e acessórios que combinassem com sua personalidade e moldassem seu estilo.

Assim como a contracultura hippie, o Black Rio gerou seu próprio repertório de estilos, expresso em roupas, sapatos, acessórios e penteados no “estilo black power”. Este estilo teve um impacto particularmente dramático sobre a moda masculina; os homens começaram a usar camisas, ternos e chapéus coloridos e extravagantes, semelhantes aos usados por mulheres. O item de moda mais importante foi um par de sapatos de plataforma, ou “pisantes”. Black Rio deu origem a uma indústria lucrativa na zona norte do Rio para a fabricação de sapatos feitos sob encomenda. [...] Em contraste com o estilo hippie, os aficionados masculinos de *soul* vestiam-se elegantemente e vinham com uma variedade de acessórios distintivos como bengalas, cachimbos, óculos, bonés e pentes de fabricação especial. (DUNN, 2019, p. 95)

Conforme o movimento foi se expandindo pelo Brasil, houve a necessidade de entender mais sobre a juventude e a população negra em geral, surgindo nesse mesmo período estudos sobre a negritude e as questões raciais. Esses estudos já ocorriam nos Estados Unidos em decorrência dos movimentos dos direitos civis, tendo como principal expositora a filósofa e ativista Angela Davis, que expôs em seus trabalhos as questões raciais da América que levavam à segregação racial e discutindo meios que levassem ao fim dessa segregação, de forma que houvesse mais igualdade e inclusão da população negra na sociedade norte-americana. Já no Brasil, a discussão veio no fim da década de 1970 e nos meados da década de 1980 nos trabalhos das pesquisadoras Lélia Gonzalez

(1935 – 1994) e Sueli Carneiro, cujos trabalhos abordavam sobre o feminismo negro e latino-americano, desigualdade de gênero, questões raciais e sociais no Brasil e na América Latina (CARDOSO, 2014; PRADO, 2019).

As autoras elucidaram pautas, com publicações nas décadas de 80 e 90, que propunham pensar a condição da mulher e do homem negro na sociedade brasileira, que há tempos eram camufladas pelo imaginário da democracia racial. Por isso pensar em feminismos negros, é pensar antes de tudo a condição de homens e mulheres negras e suas representações na sociedade. (PRADO, 2019, p. 3)

Ainda, no fim da década de 1970 e início da década de 1980, houve um movimento literário por parte da juventude negra, cujo intuito era divulgar escritos de autores negros e que tratavam sobre a realidade afro-brasileira no que tangia a questões raciais e sociais. É nesse contexto que surge o *Cadernos Negros*, idealizado por estudantes que frequentavam o Centro de Cultura e Arte Negra (CECAN), localizado no bairro do Bexiga, em São Paulo, como o escritor Cuti, que, à época, era estudante de Letras na Universidade de São Paulo (NOGUEIRA, s/d; PEREIRA, 2016). O *Cadernos Negros* é considerado uma antologia de literatura afro-brasileira, de publicação periódica ininterrupta desde 1978, com o intuito de dar visibilidade e voz para autores e artistas negros, visto que os cursos de Letras naquele período não abordavam sobre essa literatura (NOGUEIRA, s/d), o que gerava um apagamento na grade curricular e, conseqüentemente, na sociedade sobre a arte negra, além de ter sido um dos primeiros a destacar textos escritos por autoras femininas desde seu início.

[...] os Cadernos Negros representam a antologia de literatura afro-brasileira de vida mais longa, constituindo-se em um dos principais veículos que tem contribuído para a inclusão da vertente afro na literatura brasileira, especialmente por reunir escritores de diferentes gerações e de diversas partes do Brasil. [...] seu maior mérito é dar visibilidade a textos que têm ajudado a lançar luz sobre a realidade brasileira, colocando a população negra como protagonista de seus versos e história. (PEREIRA, 2016, p. 57)

Segundo Nogueira (s/d), o apagamento da literatura afro-brasileira ocorrido na academia vinha em consonância com o apagamento da cultura afro que já existia na

sociedade brasileira, porém, com a emergência na década de 1970 de movimentos de afirmação e autoestima, a independência das antigas colônias portuguesas como Angola e Moçambique, a luta dos direitos civis, os Panteras Negras etc., o Cadernos é uma oportunidade para seus idealizadores de questionar o pouco prestígio que a literatura afro-brasileira recebia, mas também trazer à luz autores e autoras negros e levar a voz das histórias da periferia, do negro de classe média, o racismo na sociedade e exaltarem a África que lhes é apagada. Desde o início, suas publicações circulavam em espaços nem sempre visíveis (PEREIRA, 2016), não tendo espaço no mercado editorial, o que não foi impedimento para que fizessem circular em outros meios, pois os editores puderam publicar de forma alternativa e levar os escritos para outros ambientes fora do da academia, para falar da história e da identidade negra.

O escritor Cuti, junto de seu colega Hugo Ferreira e outros sete estudantes, financiam a primeira edição do Cadernos, cuja publicação é “independente de antologias com a temática do “ser negro no Brasil”; um espaço de expressão em que coubessem as mazelas da população de cultura afro” (NOGUEIRA, s/d).

O *Cadernos Negros* foi um dos primeiros a darem voz, desde seu início, às autoras femininas, tendo como um dos destaques a escritora Conceição Evaristo, que publicou contos e poemas em alguns periódicos desde 1990, quando fez sua estreia na literatura, tendo publicado nos volumes 13 (1990), 14 (1991), 15 (1992), 16 (1993), 18 (1995), 19 (1996), 21 (1998), 22 (1999), 25 (2002), 26 (2003), 28 (2005), 30 (2007) e 34 (2011), e nas edições comemorativas de 20 e 30 anos (1998 e 2008) (PEREIRA, 2016). Sua obra permeia lembranças de sua infância, a realidade de crianças e mulheres nas periferias, situações cotidianas da realidade nas comunidades afro-brasileiras e, em especial, a realidade das mulheres negras e sua condição feminina, sendo abordadas também posteriormente em livros como o romance *Ponciá Vicêncio* (2003) e o livro de contos *Olhos d'água* (2014).

Por fim, ainda nesse período, com a difusão dos diversos movimentos que abarcaram a contracultura, emergiu o feminismo, que veio para contestar o sistema patriarcal vigente e colocando as mulheres no centro da discussão e luta por seus direitos. Essa contestação ocorreu na literatura, nas artes, na ocupação das mulheres no mercado de trabalho, e refletiram nas mudanças que viriam não só naquele momento, como também nas décadas seguintes.

### 2.3 O FEMINISMO E O FEMININO

O feminismo como conhecemos hoje remonta dos fins da década de 1960, advindo da contracultura ocorrida nessa década. Entretanto, o feminismo como movimento social remonta de muito antes desse período. Voltando séculos atrás, a participação feminina na sociedade era muito restrita, tendo em vista que a educação das mulheres, tanto das classes mais baixas quanto das classes mais altas, era voltada para o ofício doméstico, estando, dessa forma, excluídas de qualquer participação política, econômica, social e artística, permanecendo na ignorância, a qual o patriarcado chamava de inocência (WOLLSTONECRAFT, 2020).

[...] para falar explicitamente, às mulheres não é permitido ter força mental suficiente para adquirir o que realmente merece o nome de virtude. [...] Então, se as mulheres não são um enxame de seres frívolos e efêmeros, por que deveriam ser mantidas na ignorância sob o nome ilusório de inocência? (WOLLSTONECRAFT, 2020, p. 29)

Contudo, à medida que as mulheres conseguiam acessar ambientes educacionais e eram educadas intelectualmente, foram criando consciência de que tinham uma voz e passaram a se engajar na conquista de seus direitos e romper com o sistema que impunha a elas somente ficar confinadas à vida doméstica. No fim do século XVIII, no auge da Revolução Francesa a dramaturga Olympe de Gouges (1748 – 1793) participou do movimento revolucionário ao agir propondo ideais de igualdade entre indivíduos, em especial liberdade para as mulheres, o que foi contestado pelos revolucionários homens pois estes defendiam que a mulher mantivesse o seu papel social (RODRIGUES, 2017), que era o de mulher do lar, cuidando do ambiente doméstico e privado. No entanto, durante a revolução, as mulheres começaram a tomar consciência de seu papel na sociedade ao se engajarem politicamente na revolução que culminou na queda de Luís XVI e Maria Antonieta, rei e rainha da França na época, agindo, dessa forma, com liberdade e saindo da posição de inferioridade que lhe era colocada pelos homens.

Em consequência de sua participação nos atos da Revolução Francesa, Olympe escreve em 1791 a *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã*, “um modelo explicitamente feminizado e provocador da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão de 1789” (RODRIGUES, 2017, s/p), em que clama às mulheres a agirem contra

a desigualdade entre sexos e lutarem, assim, por igualdade. Desse modo, reivindica os mesmos direitos para homens e mulheres sem distinção.

Ainda no fim do século XVIII, uma época em que as mulheres ainda se dedicavam aos trabalhos domésticos, a escritora britânica Mary Wollstonecraft (1759 – 1797) (2020) contestava o fato de as mulheres não terem liberdade sobre sua educação e viverem sob um regime coercitivo no lar e na sociedade, advindo principalmente das leis religiosas da Igreja, sendo excluídas de qualquer participação da vida política e de seus direitos naturais da humanidade, o que limitava as mulheres principalmente a um bom trabalho para se manter. Sob esse pensamento, a autora escreve a obra *Reivindicação dos direitos da mulher*, cuja obra defende uma educação igualitária para homens e mulheres, de forma que a educação ajudaria a elevar o relacionamento de homens e mulheres tanto na sociedade quanto em seus matrimônios. No início da obra, ao escrever para o antigo bispo de Autun, Wollstonecraft expõe seu argumento:

Lutando pelos direitos da mulher, meu principal argumento é construído nesse princípio simples que, se ela não for preparada pela educação para se tornar a companheira do homem, ela impedirá o progresso do conhecimento e da virtude; pois a verdade deve ser comum a todos, ou será ineficaz no que diz respeito à sua influência na prática geral. (WOLLSTONECRAFT, 2020, p. 8)

Wollstonecraft ainda argumenta ao bispo que, caso as mulheres venham a ter acesso à educação e sejam educadas por meio da educação escolar formal, elas estarão aptas para cumprir com seus deveres domésticos e matrimoniais de maneira virtuosa.

[...] quanto mais conhecimento as mulheres adquirirem, mais elas se apegarão ao dever – compreendendo-o -, pois, a menos que o entendam, a menos que sua moral seja fixada no mesmo princípio imutável que a dos homens, nenhuma autoridade poderá fazer com que elas a cumpram de uma maneira virtuosa. (WOLLSTONECRAFT, 2020, p. 10)

Ambas as autoras são consideradas pioneiras do feminismo, porém o termo só foi utilizado para se referir ao movimento social das mulheres no século XX. Segundo Garcia (2015), o termo feminismo foi primeiramente empregado em 1911, nos Estados Unidos, para substituir expressões que eram utilizadas no século XIX para falar sobre o movimento feminino, como “*movimento das mulheres e problemas das mulheres*”

(GARCIA, 2015, p. 9), dando uma nova definição ao movimento que fosse além do sufrágio e de campanhas pela moral e pureza social.

De certo, podemos definir o feminismo como

[...] a tomada de consciência das mulheres como coletivo humano, da opressão, dominação e exploração de que foram e são objeto por parte do coletivo de homens no seio do patriarcado sob suas diferentes fases históricas que move a busca da liberdade de seu sexo e de todas as transformações da sociedade que sejam necessárias para este fim. Partindo desse princípio, o feminismo se articula como filosofia política e, ao mesmo tempo, como movimento social. (GARCIA, 2015, p. 10)

O movimento inicia em meio a questionamentos por parte de mulheres acerca do seu papel na sociedade, principalmente em âmbito profissional e pessoal, em razão de nesse período o que se esperava das mulheres era somente o trabalho do lar – cuidar da casa, dos filhos, do marido provedor -, participar de causas beneficentes etc. (FRIEDAN, 2020). É importante lembrar que as mulheres desse período cresceram no contexto de pós-2ª Guerra Mundial, tendo muitas delas crescido com suas mães aprendendo sobre o trabalho do lar enquanto seus pais e irmãos eram enviados para o front de batalha para defender seu país.

Entretanto, tal questionamento já é visto nos meados da década de 1950, como aponta Betty Friedan, visto que se deu no público feminino o que ela chama de “problema sem nome” (FRIEDAN, 2020, p. 13). O problema sem nome, segundo a autora, ocorre devido ao fato de as mulheres nessa década sentirem certa inquietação em seu espaço de conforto, que era a casa e a vida doméstica, o que, de certa forma, causava um vazio que elas não conseguiam explicar. Muitas destas mulheres, no decorrer do pós-guerra, tendo ou não formação universitária, acabaram por abandonar o percurso de construir uma carreira profissional para se casarem e, conseqüentemente, cuidarem da família, tornando isso uma realização pessoal, ou seja, “as mulheres tinham seu lugar no lar” (ARAÚJO; MONASTÉRIOS, 2011, p. 51).

Todavia, passaram a questionar tal realização no âmbito familiar, visto que não conseguiam definir a causa disso (FRIEDAN, 2020).

Muitas jovens mulheres – certamente não todas -, cuja educação as mergulhou em um mundo de ideias, sentem-se sufocadas em casa. Consideram a vida rotineira deslocada da educação que receberam. Como se fossem incapazes, elas se sentem excluídas. No último ano, o problema das donas de casa instruídas forneceu o conteúdo para dezenas de discursos proferidos por aflitos reitores de faculdades para mulheres que afirmam, diante das reclamações, que dezesseis anos de formação acadêmica são uma preparação realista para a vida de casada e a maternidade. (FRIEDAN, 2020, p. 21)

Dessa forma, tal inquietação acabou atingindo as mulheres uma década depois, filhas dessas mulheres, que, diferente de suas mães, ingressaram nas universidades em busca de conhecimento e de realização profissional (FRIEDAN, 2020). Entretanto, os espaços para mulheres, tanto acadêmico quanto profissional, ainda eram restritos, visto que em ambos os espaços havia grande presença masculina, bem como políticas de acesso voltada para esta maioria. Foi para contestar isso que em fins da década de 1960 ascende o feminismo que conhecemos na atualidade, que vem para contestar os padrões vigentes de comportamento para uma mulher, além de buscar igualdade em áreas acadêmica, trabalhista e de convívio social.

No Brasil, segundo Duarte (2003; 2019), houve 4 ondas do movimento feminista, que se destacam tanto pela atuação de mulheres na literatura quanto no engajamento em pautas sociais voltadas para as mulheres. A primeira onda data do início do século XIX, o qual as mulheres se engajam para ter direito de acessar a educação, ou seja, nas palavras da autora, “o direito básico de aprender a ler e a escrever (então reservado ao sexo masculino)” (DUARTE, 2003; 2019, p. 27). Até então, as mulheres, em sua maioria, viviam sob uma criação rígida voltada para o casamento e com acesso educacional restrito com alguns conventos e escolas particulares em casa de professoras, tendo essa realidade mudada ao vigorar a primeira legislação em 1827, que permitiu a abertura de escolas públicas femininas. Dessa forma, tal abertura permitiu aumentar o acesso de mulheres à educação escolar, tendo uma educação que não ficasse restrita somente aos afazeres domésticos.

Em consonância, a literatura feminina emerge conforme as mulheres vão sendo educadas e letradas. Nesse período, destaca-se Nísia Floresta (1810 – 1885), que publicou

o primeiro livro que trata sobre os direitos das mulheres, *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* (1832). A obra, inspirada em obras como *Vindications of the rights of woman* de Mary Wollstonecraft e *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã* de Olympe de Gouges, é considerada “o *texto fundante* do feminismo brasileiro” (DUARTE, 2019, p. 28), em que a autora expõe uma antropofagia libertária (DUARTE, 2019) por identificar a herança cultural do Brasil advinda da colonização portuguesa como a origem do preconceito, bem como busca quebrar a ideia da superioridade masculina e romper a opressão feminina. Além disso, a autora busca mostrar a verdadeira realidade da sociedade brasileira, visto que o Brasil possuía uma defasagem cultural, social e política, comparado com os países da Europa, que já tinha uma sociedade mais consolidada nesses aspectos.

Ainda neste período, surgiram no Brasil os primeiros jornais femininos (DUARTE, 2003; 2019), voltados para o público feminino e dirigidos por mulheres, tendo contribuído para a atuação das mulheres em sociedade e para a construção de sua identidade, mesmo em meio às críticas de homens e setores mais conservadores. Surgiu, como aponta Duarte (2019), jornais como o *Jornal das Senhoras* (1852) e *O belo sexo* (1862), ambos pioneiros em publicar materiais totalmente voltados para o público feminino e interagindo constantemente com esse público para a construção e execução das revistas. E, por fim, nesse período foi publicado o primeiro livro feminino com contos e versos e uma peça teatral, *A philosopha por amor* (1845), de Ana Eurídice Eufrosina de Barandas, cuja obra abordava as reivindicações femininas na sociedade (DUARTE, 2019).

A segunda onda feminista no Brasil, segundo Duarte (2003; 2019), ocorre por volta de 1870, caracterizada pelo crescente de jornais e revistas de cunho feminista que surgem em cidades como o Rio de Janeiro e em vários pontos do país. Jornais como *O Sexo Feminino* (1873) – editado por Francisca Senhorinha da Mota Diniz –, *Echo das Damas* (1875) – editado por Amélia Carolina da Silva Souto –, ganham destaque por defender a igualdade e os direitos das mulheres, e divulgando realizações femininas ao redor do mundo, além de enfatizar a luta em prol do acesso à educação, de forma que as mulheres pudessem se emancipar intelectualmente e lutar pelos seus direitos, como o direito ao voto.

Ainda dessa época, temos também o jornal *O Corimbo* (1884 – 1944), dirigido pelas irmãs Revocata Heloísa de Melo e Julieta de Melo Monteiro (DUARTE, 2019), cuja publicação serviu de plataforma para a produção literária de mulheres, de várias gerações de escritoras. Todavia, publicava também editoriais com apelo “a favor do voto, da educação superior e da profissionalização feminina (DUARTE, 2019, p. 33), trazendo em seus editoriais exemplos da emancipação feminina e direitos às mulheres conquistados em outros países, como forma de incentivar o público feminino a lutar por mudanças que lhes contemplassem na sociedade e usufruírem de seus direitos.

A terceira onda feminista, segundo Duarte (2003; 2019), ocorre no início do século XX, tendo como foco a organização do público feminino lutando pelo direito ao voto, influenciado pelo movimento sufragista ao redor do mundo, bem como o direito ao acesso ao ensino superior e ao mercado de trabalho, visto que ainda não havia muitas vagas para as mulheres nesses dois campos. A luta foi tanta, que o voto feminino se tornou lei no Código Eleitoral e foi implementado no Brasil em 1932 (DUARTE, 2019), na Era Vargas. Destacam-se nessa luta Maria Lacerda de Moura (1887 – 1945), com a publicação de *Em torno da educação* (1918), e Bertha Lutz (1894 – 1976), bióloga e liderança nas campanhas dos direitos das mulheres.

Na literatura, houve destaque para as escritoras feministas e seus textos, que abordavam questões sobre a mulher. Entre as autoras deste período, destacam-se Rosalina Coelho Lisboa (1900 – 1975), com o livro de poemas *Rito pagão* (1922), Gilka Machado (1893 – 1980), com o livro de poemas eróticos *Meu glorioso pecado* (1918), Mariana Coelho (1857 – 1954) com o livro intelectual *A evolução do feminismo: subsídios para a sua história* (1933), Rachel de Queiroz (1910 – 2003), com o livro *O Quinze* (1930) e suas várias narrativas em romance e crônicas jornalísticas, e Adalzira Bittencourt (1904 – 1976), que organizou a Primeira Exposição do Livro Feminino (1946) sediada no Palace Hotel do Rio de Janeiro, contando no evento a realização de “palestras sobre a mulher na história e na música, sobre o divórcio, o papel da imprensa, e a literatura de autoria feminina” (DUARTE, 2019, p. 41).

A quarta onda do feminismo no Brasil, segundo Duarte (2003; 2019), ocorre nos anos 1970, com fortes mudanças culturais ocorrendo em meio ao contexto de ditadura militar, o que moldou costumes e transformou as reivindicações em direitos conquistados. Tal movimento foi o que mais se intensificou devido ao contexto social e

cultural vivenciado em plena ditadura militar, que desde 1968, com a promulgação do Ato Institucional Nº 5, a juventude vivia sua rebeldia e convivia em um contexto de repressão (KAMINSKI, 2016), o qual virou “um palco de disputas entre propostas políticas, estéticas, visões de mundo, padrões comportamentais e paradigmas teóricos” (KAMINSKI, 2016, p. 468).

É nesse cenário, por exemplo, que ocorre a oficialização do dia 8 de março como o Dia Internacional da Mulher pela Organização das Nações Unidas (ONU), a ocupação das mulheres nos partidos políticos e disputa das eleições, além das movimentações do movimento feminista se posicionando contra a ditadura militar e a censura imposta pelo regime, mas sem deixar de lado a discussão sobre a sexualidade, o direito ao prazer e ao aborto (DUARTE, 2019). A imprensa, apesar da censura, ganha destaque com jornais dirigidos por mulheres e abordando em reportagens e editoriais temas voltados às pautas feministas e do cotidiano da mulher, como o *Brasil Mulher* (1975) e *Nós Mulheres* (1976) – ambos abordando temas como “a anistia, o aborto, a mortalidade materna, as mulheres na política, o trabalho feminino, a dupla jornada e a prostituição, trazendo ainda muitas matérias sobre o preconceito racial, a mulher na literatura, no teatro e no cinema” (DUARTE, 2019, p. 42).

Outrossim, a cena cultural efervescia com a poesia marginal, a Tropicália, as canções de protesto, o cinema marginal, o movimento hippie etc. (KAMINSKI, 2016; PEREIRA, 2009), tendo a juventude usado dos meios culturais e artísticos para buscar sua expressão, além de sua liberdade enquanto indivíduo em um mundo conservador. Na Literatura, destacam-se Nélida Piñon (1937), que se posicionava contra o governo ditatorial e participou do *Manifesto dos 1000* contra a censura e a democracia (DUARTE, 2019), e Ana Cristina César (1952 – 1983), poeta marginal da chamada Geração Mimeógrafo, cuja poesia tratava sobre a figura feminina levando em conta sua biografia, tendo em vista que escrevia a partir de suas experiências enquanto menina, estudante, professora e crítica literária em sua época e publicava seus textos poéticos em formato mimeografado, independente.

Nesse período também surge a discussão sobre as mulheres negras na sociedade, para contrapor o feminismo que até então abarcava somente mulheres brancas e de classe média. Autoras como Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro se destacam por sua abordagem sobre feminismo negro, gênero e classe. Segundo Carneiro (2019), mesmo com a inserção

de políticas públicas voltadas para as mulheres e a luta de movimentos sociais progressistas na sociedade brasileira, ainda é visível a desigualdade sofrida pelas mulheres, não só devido ao seu gênero, como também pela sua raça, havendo ainda, por exemplo, desigualdade salarial entre homens e mulheres que ocupam as mesmas funções, e, além disso, desigualdade salarial entre os mesmos devido à raça. Neste caso, a desigualdade entre brancos e negros é latente no mercado de trabalho, principalmente entre as mulheres, haja vista que mulheres brancas acabam por ter mais destaque no mercado de trabalho do que as mulheres negras, sendo estas ainda vistas como mulheres para ocupar funções consideradas domésticas, como babá, empregada doméstica, ou diarista (GONZALEZ, 2019).

De fato, de acordo com pesquisa divulgada em março de 2021 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em relação ao rendimento salarial mulheres que ocupam cargos de gestão ou do alto escalão ganharam 61,9% do salário dos homens (GUEDES, 2021). Há também disparidade entre homens e mulheres no que tange a formação em ensino superior e posterior acesso ao mercado de trabalho, tendo 25,1% das mulheres, contra 18,3% dos homens, concluído o ensino superior, contudo a inserção no mercado de trabalho e na vida pública pelas mulheres ainda é menor, sendo 54,6% das mulheres de 25 a 49 anos empregadas, enquanto a porcentagem dos homens na mesma condição é de 89,2%, além de que mulheres negras ou pardas ocupam 49,7% (GUEDES, 2021).

Tanto Gonzalez (2019) quanto Carneiro (2019) ressaltam que ainda há uma visão eurocêntrica e patriarcal na sociedade brasileira no que tange a mulher e a figura feminina, como determinando quais espaços elas podem frequentar, quais empregos e carreiras elas podem seguir ou não, a maternidade como um destino absoluto para a mulher etc. Tal visão fica clara quando nos deparamos com a pesquisa do IBGE, visto que parte do menor acesso de mulheres ao mercado de trabalho está relacionado, sobretudo, pela maternidade e pela desigualdade racial, já que ainda é delegado às mulheres o trabalho de cuidar da casa e dos filhos e o fator racial influencia na ocupação de um cargo devido a pré-conceitos estabelecidos culturalmente na sociedade, o que acaba sendo um empecilho para sua progressão na carreira.

No mais, quando falamos de feminismo, também falamos de gênero feminino, tendo em vista que a principal figura desse movimento e que encabeça a luta por

mudanças para atingir a igualdade na sociedade é a mulher. Butler (2018) expõe que a teoria feminista presume que exista uma identidade feminina já definida e compreendida pelas mulheres, tendo tanto deflagrado os interesses e objetivos feministas no interior de seu discurso, quanto um sujeito constituído em nome da representação política almejada, haja vista que a luta pelos direitos perpassa pela política.

Todavia, a autora vai contra essa ideia, defendendo que o gênero é construído culturalmente, com “significados culturais assumidos pelo corpo sexuado” (BUTLER, 2018, p. 26), mas também pode ser aplicado como uma ““marca” de diferença biológica, linguística e/ou cultural” (BUTLER, 2018, p. 30). Ainda, ressalta que somente o gênero feminino é marcado, visto que as mulheres são consideradas “o “sexo” que não é “uno”, mas múltiplo” (BUTLER, 2018, p. 31), ou seja, nas palavras da autora, o feminino não pode ser representado e nem designado pois a mulher é um ser múltiplo, subjetivo, que a todo momento está se resignificando e adquirindo novas identidades, novas experiências, explorando sua sexualidade etc. Isso vai ao encontro dos estudos da teoria feminista desenvolvidos nos meados da década de 1970, que serve de base para os estudos acerca da temática na atualidade, que parte do princípio de que o gênero feminino, a sexualidade feminina, as experiências femininas não podem e não devem ser definidas pela razão patriarcal (GARCIA, 2015), não devendo, portanto, ter sua história e cultura silenciada e/ou apagada.

Nesse sentido, a questão do gênero feminino vai muito além do ser mulher, pois ser mulher não é tudo o que o sujeito feminino é (BUTLER, 2018), definido por pré-conceitos dados pela sociedade ou pelos homens. O ser mulher é o sujeito feminino se construir enquanto mulher, construir a sua própria identidade, estabelecendo “interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas” (BUTLER, 2018, p. 21) para formar o seu eu feminino. Desse modo, constrói-se sua identidade e se constitui enquanto sujeito para lutar por seu espaço na sociedade e lutar politicamente para que o Estado lhe coloque em equidade na sociedade.

Garcia (2015) aponta que a discussão sobre o significado de gênero é peça central da teoria feminista para definir o que é masculino e feminino para desmontar o pré-conceito de que a biologia é que determina o feminino.

O conceito de gênero é a categoria central da teoria feminista. Parte da ideia de que o feminino e o masculino não são fatos naturais ou biológicos, mas sim construções culturais. Por gênero entendem-se todas as normas, obrigações, comportamentos, pensamentos, capacidades e até mesmo o caráter que se exigiu que as mulheres tivessem por serem biologicamente mulheres. Gênero não é sinônimo de sexo. Quando falamos de sexo estamos nos referindo à biologia – as diferenças físicas entre corpos – e ao falar de gênero, as normas e condutas determinadas para homens e mulheres em função do sexo. (GARCIA, 2015, p. 15)

Falar sobre gênero faz-se necessário para entendermos uma das principais pautas do feminismo: a luta por igualdade de gênero na sociedade. A luta por igualdade vinha da crítica das mulheres ao “destino injusto e muitas vezes amargo que o patriarcado lhes impôs” (GARCIA, 2015), ou seja, as mulheres não podiam participar da vida e das discussões políticas, o acesso à educação ainda era restrito tanto para mulheres de classes alta e média quanto para mulheres mais pobres, a dificuldade de inserção ao mercado de trabalho em cargos ocupados por homens visto que mulheres só eram aceitas trabalhando como professora, enfermeira, doméstica, babá, ou apenas serem mulheres do lar, cuidando da casa e dos filhos enquanto o marido trabalha fora para o sustento do lar, sendo a única mente no mundo.

Mulher imutável, mulher infantil, o lugar da mulher é no lar, era o que lhes diziam. Mas o homem estava mudando; o lugar dele era no mundo, e seu mundo estava se ampliando. A mulher estava ficando para trás. A anatomia era seu destino; ela podia morrer dando à luz um filho ou viver até os 35, dando à luz doze filhos, enquanto o homem controlava seu destino com aquela com aquela parte da anatomia que nenhum outro animal tem: a mente. (FRIEDAN, 2020, p. 92)

Dessa forma, eram reprimidas pelo sistema político e social ditado por homens, e, como consequência, as mulheres eram excluídas da sociedade e deveriam permanecer assim, não fosse seu engajamento para conquistar seu espaço. Era considerado apenas que “uma mulher existia apenas para agradar o homem” (FRIEDAN, 2020, p. 92). Friedan (2020), acerca da definição da mulher em sua época, vista como uma boneca a ser usada, questiona e pontua:

Ela era, à época, tão completamente definida pelo homem como objeto, nunca si mesma como sujeito, “eu”, que nem se esperava que gostasse ou mesmo do ato sexual. “Ele se satisfazia com ela [...]. Ele fazia o que bem entendesse”, era o que se dizia. É mesmo tão difícil entender que a emancipação, o direito à humanidade completa, fosse tão importante para gerações de mulheres, ainda vivas ou apenas recentemente falecidas, a ponto de lutarem com os próprios punhos, irem presas ou até morrerem por ela? E pelo direito ao crescimento humano, algumas mulheres negaram o próprio sexo, o desejo de amar e ser amada por um homem e gerar filhos. (FRIEDAN, 2020, p. 92-93)

Sobretudo, havia um controle sobre as mulheres por parte da sociedade, considerada pelos estudiosos, patriarcal, que tinha toda a sua vida controlada e regulada pelo sistema vigente, o que se tornou um problema para conquistarem sua liberdade. Foi com a tomada de consciência das mulheres a partir do movimento feminista que uma boa parte das mulheres naquela época foi se dando conta que viviam sob uma sociedade opressora, pensamento este que permanece até os dias atuais dado às constantes tentativas de opressão e silenciamento de mulheres em diversos espaços sociais, e elas eram e são as vítimas e somente elas podem lutar para ter seus direitos garantidos.

[...] o controle patriarcal se estendia também às famílias às relações sexuais, trabalhistas e outras esferas, as feministas popularizaram a ideia de que o pessoal é político. As mulheres se deram conta de que aquilo que pensavam ser problemas individuais eram experiências comuns a todas, fruto de um sistema opressor. (GARCIA, 2015, p. 13)

A tomada de consciência das mulheres nesse período se dá, sobretudo, pelo acesso à educação (WOLLSTONECRAFT, 2020), que tem sido ampliado às mulheres ao longo do tempo, pois tendo acesso ao conhecimento elas poderiam e, até os dias atuais, podem conhecer sobre a cultura que as cercam, seus direitos e deveres para exercerem sua cidadania, acessar o ensino básico e superior, se inserirem no mercado de trabalho. Além do acesso ao conhecimento, elas podem contribuir na produção artística e do conhecimento, levando à sua inclusão em diversos setores da sociedade, e se engajar politicamente para que haja políticas públicas de equidade que as beneficiem nos setores público e privado e que combatam qualquer tipo de discriminação e violência contra as mulheres.

Isso não foi diferente na literatura, pois no Brasil, assim como no mundo, somente homens tinham espaço para participar dos círculos culturais artísticos, bem como de escrever e publicar obras e obter prestígio. Já quando mulheres se adentravam no meio literário, para que sua obra fosse publicada muitas vezes lhes impunham de criar pseudônimos masculinos para conseguirem uma publicação, o que só mudou quando revistas criadas e editadas por mulheres passaram a circular textos de autoria feminina sendo publicados sem qualquer alteração em seu nome (DUARTE, 2019), mantendo assim sua identidade feminina.

Para Schmidt (2019), os textos de autoria feminina levam o público a questionar os sistemas dominantes e os cânones vigentes.

[...] os textos de autoria de mulheres levantam interrogações acerca de premissas críticas e formações canônicas, bem como tensionam as representações dominantes calcadas no discurso assimilacionista de um sujeito nacional não marcado pela diferença. (SCHMIDT, 2019, p. 66)

A literatura feminina<sup>15</sup>, de certo modo, tende a ser considerada literatura marginal na sociedade em geral em virtude de essa literatura expor as transgressões das mulheres no que tange a escrita e aos temas que circulam no cotidiano feminino, como a vida doméstica, os relacionamentos amorosos, a sexualidade de forma nua e crua, que não são de todo abordados sobre a mulher em obras escritas por autores masculinos. Logo, vemos que os textos de escritoras mulheres têm refletido não somente o ser mulher, mas as diversas identidades de diferentes mulheres, os diferentes sujeitos femininos presentes na sociedade, que vão desde a mulher branca à mulher negra, a mulher política, a mulher mãe, a mulher solteira, a mulher profissional etc.

No próximo capítulo, trataremos mais da literatura feminina, bem como a autoria feminina na literatura, tendo como foco a poesia e a poética de Ana Cristina César, resgatando a biografia da poeta que nos leva à sua poesia, de forma a compreendermos o espaço discursivo em que sua poesia é constituída e os dizeres dessa poesia para entender o feminino ali presente.

---

<sup>15</sup> Por literatura feminina entende-se como literatura escrita por autoras mulheres e suas obras literárias abordarem temáticas comuns ao cotidiano das mulheres sob perspectiva de autoras mulheres.

### **CAPÍTULO 3 – ANA CRISTINA CÉSAR: POÉTICA MARGINAL**

Ana Cristina César, enquanto poeta, transcendeu em sua poesia sua visão sobre o feminino a partir de suas próprias experiências e o mundo que via ao seu redor, dessa forma foi buscando ao longo de sua trajetória espaços para exaltar sua própria voz, seja na poesia, seja em outros trabalhos de verve literária. Desse modo, exploraremos neste capítulo um pouco da história da literatura feminina, abordando algumas autoras femininas que nos levem a entender a constituição literária de autoria feminina, até chegarmos na biografia da autora, necessária para entendermos sua trajetória enquanto pessoa e poeta, bem como sobre os conceitos sobre a poética e a poesia, de forma que possamos compreender como sua obra poética se constitui e como sua biografia está atrelada à sua poesia, principalmente no que tange a figura feminina.

#### **3.1 BREVE HISTÓRIA DA LITERATURA FEMININA**

Quando falamos de literatura feminina, falamos de uma literatura que é escrita por mulheres e de uma escrita que gira em torno da vida cotidiana da mulher e de questões sociais, históricas e políticas sobre as mulheres, que são contadas através de personagens femininas e de narradoras femininas que expressam sua voz através dessas personagens. Atualmente, a literatura feminina tem tido papel fundamental para a exposição de temáticas que exploram questões femininas e o papel das mulheres na sociedade, como o mercado de trabalho, a maternidade, a sexualidade feminina, as experiências de vida da mulher etc., e houve maior abertura no mercado editorial para publicações de autoras femininas, entretanto nem sempre foi este o panorama.

Na Antiguidade, as histórias literárias eram contadas através da narração oral, contadas por pessoas mais velhas das comunidades, por escribas (caso do Egito Antigo), por anciãos, por filósofos e poetas (caso da Grécia e Roma Antiga) e repassadas de geração em geração, visto que não existia imprensa para que fosse feito o registro escrito dessas histórias e posteriormente serem contadas aos quatro cantos do mundo. As manifestações literárias mais conhecidas desse período são da Grécia Antiga, berço das artes no Ocidente, cuja manifestação ocorreu por meio da poesia lírica e do teatro grego.

Destacam-se desse período obras do poeta Homero (928 a.C. – 898 a.C.) *Ilíada* (século IX a.C.), que narra os acontecimentos da Guerra de Tróia culminados pelo amor e fuga do príncipe de Tróia Paris com a rainha de Esparta Helena, e *Odisseia* (século IX a.C.), que narra a jornada além-mar de Ulisses, rei de Ítaca, de volta para seu lar após a Guerra de Tróia; e peças teatrais como *Édipo Rei* (427 a.C) e *Antígona* (442 a.C), de Sófocles (496 a.C – 406 a.C), e *Prometeu Acorrentado* (cerca de 459 a.C.), de Ésquilo (525 a.C. – 456 a.C).

Ainda nesse período, apesar da predominância de autores masculinos, uma mulher conseguiu romper barreiras e se destacar, sendo uma das primeiras autoras da literatura feminina a termos conhecimento hoje: a poeta Safo (século VII a.C.<sup>16</sup> – 570 a.C), nascida na ilha de Lesbos, onde viveu até o fim de sua vida. Safo foi educada em agrupamentos religiosos denominados *thiasoi* (ROBBLES, 2019), onde as moças da ilha de Lesbos recebiam educação voltada para a cultura, as artes e, principalmente, ao casamento, o que lhe permitiu ver e sentir o mundo ao seu redor, mas, para além disso, ver as mulheres e a si mesmo, transpassando o que via e sentia para sua poesia. Dessa forma, Safo conheceu o que era impensável para mulheres em sua época.

Conheceu, por exemplo, a estreiteza daquela paisagem cercada de água por todos os lados, a asfixia que ilumina a dor, a divindade que consagra a linguagem e o vigor inefável da poesia. Talvez nunca se tenha interessado pela glória, porque em seu corpo adivinhava os sinais de sua irremediável transitoriedade. Sorria diante das meninas que experimentavam novos modos de agradar, e nelas reconhecia o que nunca havia sido, o reflexo daquilo que nem tentou ser. Percebeu a ameaça que se acha contida no diferente. Imaginou a redenção do prazer. Esquecida do próprio gozo, amou o orgulho de Girino e até se inclinou para beijar-lhe os pés. Em tempos de amor, pressentiu o crepitar da fogueira interior, e Átis ensinou-lhe a entreter a infelicidade. Como Circe, ela também explorou o abandono quando algum “Ódio”, sob outra denominação, cruzou sua vida, e é de se crer que, sob o vigor de sua voz, a poetisa fosse

---

<sup>16</sup> Até hoje, não há consenso sobre a data certa de nascimento de Safo, todavia, é consenso entre historiadores e estudiosos da literatura que a poeta nasceu no século VII a.C.

dominada por um temor inaudito ao desconhecido. (ROBBLES, 2019, p. 142)

Alguns pesquisadores creditam a poeta como o símbolo maior da homossexualidade (DA MATA, 2009; ROBBLES, 2019), pois ela aborda em parte de sua poesia o amor, em especial pelas mulheres, tendo vivido rodeada por muitas delas e mantendo relações mesmo durante seu matrimônio. Um exemplo é o poema *A uma mulher amada*, em que traz à tona os sentimentos por uma mulher, e estes tomam conta de seu corpo.

Ditosa que ao teu lado só por ti suspiro!

Quem goza o prazer de te escutar,

quem vê, às vezes, teu doce sorriso.

Nem os deuses felizes o podem igualar.

Sinto um fogo sutil correr de veia em veia

por minha carne, ó suave bem querida,

e no transporte doce que a minha alma enleia

eu sinto asperamente a voz emudecida.

Uma nuvem confusa me enevoa o olhar.

Não ouço mais. Eu caio num langor supremo;

E pálida e perdida e febril e sem ar,

um frêmito me abala... eu quase morro... eu tremo. (SAFO, 2002)

Apesar de seu amor pelas mulheres, Safo também se apaixonou por homens, tanto é que contraiu matrimônio com Quérquilas, um comerciante da ilha de Andros, e teve uma filha, Cleis (ROBBLES, 2019), tendo dedicado alguns de seus poemas a ela, falando também sobre o amor materno. Mesmo casada, Safo se dedicou à educação de garotas e a rituais religiosos em honra à Afrodite, a deusa do amor e da feminilidade, tratando-as com amor e carinho e exaltando-as em suas poesias, mesmo que de forma platônica. Dessa forma, formou, amou e sofreu por aquelas a quem ensinava, mas sem deixar de

lado a poesia como seu guia para exaltar seu amor por elas, mesmo que não fosse correspondida.

Os interesses de Safo não se concentravam em questões de família, mas eram tomadas pelas tarefas da escola e com o ofício de tutelar as jovens, que considerava um ministério sagrado. De fato, a poesia orientava e refinava suas vidas. Foi com esse espírito que escreveu e conviveu entre as meninas que formou e amou, e com quem sofreu e se alegrou. Assegurou que a atividade das Musas favorecia o triunfo da sensibilidade, da ordem e da graça sobre a torpeza, a desordem, o acaso e a vulgaridade; [...]. (ROBBLES, 2019, p. 145)

A poeta, segundo da Mata (2009), foi responsável por criar um ambiente que estimulasse mulheres da Grécia e da Ásia Menor à intelectualidade, o que estimulou mulheres a serem atuantes em carreiras neste período, no entanto, não temos notícias da maioria destas mulheres que se notabilizaram no período. De fato, o estímulo aos estudos das artes, da poesia e dança nesse período era um meio de as jovens mulheres exerceram não somente a intelectualidade, como também sua liberdade de ser mulher e à sexualidade, além de suas funções matrimoniais, visto que o matrimônio era sinônimo de reconhecimento social e uma garantia de hereditariedade legítima (DA MATA, 2009; ROBBLES, 2019).

Na Idade Média, em decorrência do sistema patriarcal que regia as regras da sociedade, advindo principalmente da disseminação do Cristianismo pelo mundo até então conhecido, as mulheres eram preparadas para exercerem trabalhos domésticos, voltados para o cuidado com a casa e os filhos, sendo excluídas de participar da vida política e econômica, que podia ser exercida somente pelo marido ou o patriarca de sua família. Devido a isso, o acesso ao conhecimento para as mulheres era limitado, sendo um pouco mais acessível às mulheres de classes mais abastadas e de famílias nobres, mas, ainda assim, era um conhecimento voltado para a administração do lar (ALMEIDA, 2018).

[...] uma mulher deveria saber administrar o próprio lar. Se a casa conta com o serviço de empregados, cabe à mulher saber orientá-los. Das letras e das ciências, muito pouco sabiam, uma vez que seu papel se resumia

aos cuidados com os filhos e ao zelo pelo casamento. (ALMEIDA, 2018, p. 35)

Somente os homens, aponta Duarte (2018), podiam participar da vida política, econômica e social e, ainda, produzir artisticamente e intelectualmente e contribuir com a sociedade da época, não havendo equidade de participação por mulheres, que só conquistariam maior participação na sociedade séculos depois.

Os homens dominavam sozinhos o espaço público, enquanto as mulheres ficavam confinadas, cuidando unicamente de afazeres relacionados à casa e à família. A história das relações sociais de gênero andou bem devagar, e foram necessários alguns séculos para as mulheres se tornarem as pessoas participantes que são hoje. (DUARTE, 2018, p. 6)

Devido a isso, a literatura feminina nesse período é limitada, pois, além de poucas mulheres terem acesso à educação para dominar a escrita, boa parte da produção literária era feita por escritores homens, tendo até mesmo obras para o público feminino escritas sob a perspectiva masculina. Em contrapartida, as mulheres que se adentravam na escrita escreviam textos voltados para uma reflexão de seu cotidiano, em tom confessional, de forma a mostrar a sua participação naquele contexto patriarcal (DEPLAGNE, 2008), mesmo que mostrasse o seu cotidiano enquanto dona de casa. Desse modo, sua escrita era feita por meio de diários, escritos à mão, como forma de manterem registrados ali a organização do lar, como também registrar seus sentimentos e pensamentos para si mesmas, já que não podiam expor em voz alta para a sociedade devido à repressão que sofriam pelo sistema.

Todavia, apesar de toda a repressão do sistema para com as mulheres nesse período, algumas mulheres conseguiram ir além e escrever literariamente e levar sua obra para o público feminino. Uma escritora que se destaca nesse período é a francesa Christine de Pizan (1364 – 1430), que escreveu textos sobre e para as mulheres (ALMEIDA, 2018), sendo uma das primeiras a defender em seus textos o direito à educação para as mulheres. Tal defesa, destacada na obra *A cidade das damas* (1405), é feita pela escritora ao criar uma cidade utópica para as mulheres e vai sendo discutido sobre os direitos das mulheres utilizando de figuras da mitologia greco-romana para levantar a discussão (ALMEIDA, 2018; DEPLAGNE, 2008), de maneira a levar consciência para as mulheres e elas

poderem reivindicar seus direitos e não ficarem somente restritas ao lar, ou seja, buscando não somente conhecimento, mas também a verdade (ALMEIDA, 2018).

Como se pode pensar que o conhecimento das doutrinas morais, que ensinam a virtude, corrompa costumes? Sem sombra de dúvidas, é o contrário aperfeiçoa-os e os torna mais nobres. [...] Nem todos os homens, e, principalmente os mais cultos, compartilham a opinião de que é mau a educação para mulheres. É verdade que muitos dentre os menos instruídos as acusam pois iria irritá-los muito saber que as mulheres poderiam saber mais do que eles (PIZAN, 2006, p. 259 *apud* ALMEIDA, 2018, p. 35).

A obra de Pizan é considerada uma das primeiras referências sobre o feminismo, já visando em sua época a equidade de gêneros (ALMEIDA, 2018; DEPLAGNE, 2008), expondo assertivamente que as mulheres, independente da classe social que pertenciam, deveriam ter acesso ao conhecimento intelectual para entenderem a sociedade em que viviam e pudessem discutir sobre assuntos que ultrapassavam a realidade do lar, o que seria defendido também alguns séculos depois, já na Idade Contemporânea, pela escritora britânica Mary Wollstonecraft (1759 – 1797), em sua *Reinvindicação dos Direitos das Mulheres*.

Prosseguindo, na Idade Moderna, houve avanços no pensamento que levou à evolução das artes e das ciências, porém, em paralelo, o sistema patriarcal continua vigente, mantendo as mulheres ainda na atuação do lar e da criação dos filhos. Em consequência disso, muitas delas não tinham acesso à educação escolar, sendo ainda analfabetas e, conseqüentemente, submissas aos mandos dos maridos e tutores, já que não podiam administrar seus bens e muito menos exercerem seus direitos.

Após o descobrimento do Brasil, ocorrido em 1500 em decorrência do avanço das navegações e comércio marítimo, e a conseqüente colonização do território, houve uma migração de famílias da metrópole portuguesa e de líderes da Igreja Católica para a colônia, cuja migração culminou na inserção do sistema patriarcal que já era vigente na Europa, mantendo, desse modo, as mulheres submissas aos afazeres domésticos e, além disso, mantendo a preservação dos valores morais regidos pela Igreja.

[...] as mulheres antigamente não tinham direitos, só deveres. Não podiam aprender a ler, não tinham opinião a respeito de nada, não podiam

herdar bens, para tudo precisavam de tutores homens. Seu mundo se reduzia ao mundo doméstico, às paredes de sua casa. Para dourar a pílula, foram chamadas de “belo sexo” e “sexo frágil”, que ao fim e ao cabo era sinônimo de inferior, infantil, incompetente, irracional. Enquanto os rapazes da elite iam estudar na Europa, suas irmãs viviam enclausuradas em semiescravidão. Mesmo as senhoras mais ricas eram analfabetas e submissas. (DUARTE, 2018, p. 6)

Devido ao sistema vigente desse período, não vemos mulheres atuando na produção literária ou artística, principalmente no Brasil, que ainda era um país novo e uma terra ainda a ser explorada. Toda a produção literária que conhecemos desse período, até o final do século XVIII, veio por parte de autores masculinos, que retrataram em seus escritos a descoberta e o processo de colonização do Brasil, que vemos em *A Carta de Pero Vaz de Caminha* (1500), escrita por Pero Vaz de Caminha (1450 – 1500), os poemas e peças evangelizadores de José de Anchieta (1534 – 1597), *Os Sermões* (1679), do Padre Antônio Vieira (1608 – 1697). Em relação às mulheres, vemos também obras que falam sobre elas, porém sob o olhar dos escritores homens desse período, principalmente numa visão romântica platônica, a exemplo de *Marília de Dirceu* (1792), de Tomás Antônio Gonzaga.

Porém, no fim do século XVIII, o mundo passava por um período turbulento de revoluções, culminado pela Revolução Francesa, ocorrida na França em 1789, influenciando vários movimentos revolucionários ao redor do mundo, tendo como foco a luta por direitos e reivindicações políticas para melhorar a vida da população. Nesse contexto, as mulheres se engajaram na luta, para reivindicar maior participação nas decisões políticas e lutarem por seus direitos, de maneira a não se limitarem somente ao lar, e essa participação só foi possível através do conhecimento que as mulheres adquiriam através da educação e, em especial, ao acessarem obras que lhe dessem conhecimento sobre seus direitos enquanto mulher e cidadã. Isso foi possível graças a textos como *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã* (1791) de Olympe de Gouges, em que, ao se engajar na luta pela deposição do rei Luís XVI e de Maria Antonieta do trono francês, clama às mulheres a agirem contra a desigualdade entre sexos e a lutarem por igualdade, para que pudessem, assim como os homens, terem acesso à educação, participar das decisões políticas e econômicas da sociedade; e, também, com a obra *Reivindicação dos direitos da mulher*, de Mary Wollstonecraft (1759 – 1797), em

que defende o acesso à educação de maneira igualitária para homens e mulheres, para elevar o relacionamento de homens e mulheres tanto na sociedade quanto em seus matrimônios, e, assim, ambos se beneficiariam para serem virtuosos para exercerem seus direitos e deverem tanto no matrimônio quanto na vida social.

Consequentemente, a educação mais perfeita, em minha opinião, é o exercício da compreensão mais bem calculado para fortalecer o corpo e formar o coração. Ou, em outras palavras, capacitar o indivíduo a adquirir hábitos de virtude que o tornem independente. (WOLLSTONECRAFT, 2020, p. 34)

No século XIX, o acesso à educação começa a ser ampliando e as mulheres são beneficiadas e começam a ser inseridas nas escolas que surgiam, aprendendo não só a ler e escrever, mas também acessando o conhecimento científico, introduzido muitas vezes através das artes e da literatura. Nesse período, ascenderam na cena literária várias escritoras femininas e, junto com elas, obras que narram histórias de personagens mulheres, com enredos que giram em torno do cotidiano feminino da época, como a busca pelo amor verdadeiro, a ascensão social por meio do casamento, os conflitos com seus sentimentos e sua consciência etc., como Jane Austen (1775 – 1817), Mary Shelley (1797 – 1851), George Eliot (1819 – 1880), Emily Dickinson (1830 – 1886), Louisa May Alcott (1832 – 1888), entre outras.

No Brasil, a cena literária ainda era predominada pelos homens, entretanto, conforme foram surgindo escolas país afora, as mulheres começaram a ter acesso à educação e, conseqüentemente, muitas delas começaram também a serem introduzidas no mercado de trabalho, tendo em vista que a educação escolar as preparava tanto para a vida doméstica do lar quanto para o mercado de trabalho. A primeira legislação promulgada em 1827 permitiu a abertura de escolas públicas femininas, o que garantiu o acesso das mulheres à educação escolar, tendo uma educação que não ficasse restrita somente aos afazeres domésticos, e, tendo educação escolar, elas passaram a ter conhecimento sobre a escrita, permitindo que também se tornassem escritoras e escrevessem seus próprios textos literários.

Conforme o acesso à educação aumentou para as mulheres, a literatura feminina emerge e vemos surgir escritoras no cenário cultural brasileiro. Destacam-se escritoras como Nísia Floresta (1810 – 1885), que publicou o primeiro livro que trata sobre os

direitos das mulheres, *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* (1832), inspirada nas obras de Mary Wollstonecraft e de Olympe de Gouges, é considerada “o *texto fundante* do feminismo brasileiro” (DUARTE, 2019, p. 28), em que a autora busca romper com a herança cultural herdada dos tempos da colonização portuguesa, como o preconceito, e quebrar a ideia da superioridade masculina e romper a opressão feminina, além de mostrar a verdadeira realidade da sociedade brasileira, de defasagem cultural, social e política; Ana Eurídice Eufrosina de Barandas, que publicou o primeiro livro feminino com contos e versos e uma peça teatral, *A philosofa por amor* (1845), abordando as reivindicações femininas na sociedade (DUARTE, 2019).

Ocorre também o surgimento dos primeiros jornais femininos (DUARTE, 2003; 2019), voltados para o público feminino e dirigidos por mulheres, como o *Jornal das Senhoras* (1852) e *O belo sexo* (1862), ambos pioneiros em publicar materiais totalmente voltados para o público feminino e interagindo constantemente com esse público para a construção e execução das revistas; *O Sexo Feminino* (1873) – editado por Francisca Senhorinha da Mota Diniz – e *Echo das Damas* (1875) – editado por Amélia Carolina da Silva Souto –, que defendem a igualdade e os direitos das mulheres, e divulgavam realizações femininas ao redor do mundo, para incentivar o acesso à educação das mulheres, para se emanciparem intelectualmente e lutar pelos seus direitos; o jornal *O Corimbo* (1884 – 1944), dirigido pelas irmãs Revocata Heloísa de Melo e Julieta de Melo Monteiro (DUARTE, 2019), em que publicavam a produção literária de mulheres, de várias gerações de escritoras, além de editoriais convocando as mulheres a reivindicarem seus direitos.

No século XX, o mundo passou por transformações constantes, que foram refletidas tanto nas artes plásticas quanto na literatura com os vários movimentos artísticos e sociais que surgiram ao longo do século, como as vanguardas europeias, o sufrágio pelo direito ao voto feminino, as duas grandes guerras, os movimentos de contracultura e as lutas por direitos igualitários para homens e mulheres. Na literatura, uma autora que se destacou por escrever sobre mulheres e para mulheres foi Virginia Woolf (1882 – 1941), que produziu obras literárias que falavam sobre as mulheres de sua época e utilizava as personagens femininas para caracterizar suas vivências (ALMEIDA, 2018), e atuou como crítica literária ao longo de toda sua vida, tendo escrito ensaios e textos acadêmicos abordando sobre a construção do texto literário, a escrita feminina e

textos de cunho feminista em prol da valorização das escritoras mulheres na cena literária, como em *Mrs. Dalloway* (1925), sua obra-prima, em que a personagem-título mostra querer poder viver livre na sociedade da mesma forma que os homens viviam, sem amarras.

Oh se ela pudesse ter sua vida de volta! pensou parando na calçada, pudesse ter até outra aparência! Seria, em primeiro lugar, morena como Lady Bexborough, lenta e majestosa; mas para robusta; interessada em política como um homem; com uma casa de campo, muito digna, muito sincera. (...) Tinha a sensação estranhíssima de ser invisível, de não ser vista; ignorada; agora não existindo mais casamento, não existindo mais filhos, mas apenas esse avanço surpreendente e bastante solene com os outros, subindo a Bond Street, sendo Mrs. Dalloway; nem sequer mais Clarissa; sendo Mrs. Richard Dalloway (WOOLF, 2012, p. 17 *apud* ALMEIDA, 2018, p. 37)

Woolf não era simples na sua escrita, pois tinha uma inteligência extraordinária e era intelectual (ROBBLES, 2019), se permitindo escrever sem amarras e usando o fluxo de consciência para a narração (ALMEIDA, 2018), usando suas próprias vivências e emoções para construir suas personagens e refletir a si mesma nelas.

A morte, a paixão pela arte, pela paz e pela confirmação da individualidade eram presenças constantes naquela Inglaterra assolada pelo rigor monárquico e pelo conservadorismo intelectual de uma sociedade imperial tão zelosa de suas formas de exclusão social como de suas aspirações perfeccionistas de legalidade e bem-estar. A vida de Virginia Woolf, porém, tramava sua própria tragédia sob os véus de uma impressionante lucidez que destoava mais e mais de sua realidade quanto maior era a consciência de que ali, nessa Londres, em ebulição estrutural, sofria, como mulher, os desajustes do escritor, e como escritora, o drama feminino de sua desorientação existencial.

Sua linguagem não era a linguagem dos outros. Seu mundo interior também pouco encontrava o ânimo exterior que lhe permitisse dialogar ou vislumbrar respostas para sua inquietação essencial. [...] (ROBBLES, 2019, p. 387)

Já no Brasil, o século XX inicia com a organização das mulheres na luta pelo direito ao voto, influenciadas pelo movimento sufragista ao redor do mundo, bem como o direito ao acesso ao ensino superior e ao mercado de trabalho, que culminou na promulgação do voto feminino no Código Eleitoral brasileiro em 1932 (DUARTE, 2019), na Era Vargas. A luta foi encabeçada com a publicação do texto de Maria Lacerda de Moura (1887 – 1945), *Em torno da educação* (1918), e o ativismo de Bertha Lutz (1894 – 1976), bióloga e liderança nas campanhas dos direitos das mulheres.

Na literatura, escritoras feministas se destacaram com textos que abordavam sobre a mulher na sociedade brasileira, como Rosalina Coelho Lisboa (1900 – 1975), com o livro de poemas *Rito pagão* (1922); Gilka Machado (1893 – 1980), com o livro de poemas eróticos *Meu glorioso pecado* (1918); Mariana Coelho (1857 – 1954), com o livro intelectual *A evolução do feminismo: subsídios para a sua história* (1933); Rachel de Queiroz (1910 – 2003), com o livro *O Quinze* (1930) e suas várias narrativas em romance e crônicas jornalísticas; e Adalzira Bittencourt (1904 – 1976), que organizou a Primeira Exposição do Livro Feminino (1946), evento com palestras acerca da história da mulher em diferentes espaços. (DUARTE, 2019).

Ainda no século XX, nos anos 1970, mudanças culturais ocorreram em ebulição em meio ao contexto de ditadura militar, tendo moldado o cenário cultural para manter a produção cultural do país viva enquanto músicos, compositores, escritores e artistas em geral driblavam a censura imposta pelo regime para trabalharem em sua arte. Nesse cenário conturbado e em meio à efervescência do movimento feminista, os jornais dirigidos por mulheres e abordando em reportagens e editoriais se destacaram, dando foco em temas voltados às pautas feministas e do cotidiano da mulher, como o *Brasil Mulher* (1975) e *Nós Mulheres* (1976). Os jornais abordavam temas como “a anistia, o aborto, a mortalidade materna, as mulheres na política, o trabalho feminino, a dupla jornada e a prostituição, trazendo ainda muitas matérias sobre o preconceito racial, a mulher na literatura, no teatro e no cinema” (DUARTE, 2019, p. 42).

Além da imprensa feminina, a cena cultural efervescia com os acordes americanizados da Tropicália, as canções de protesto, o Cinema Novo, os hippies e a poesia marginal da Geração Mimeógrafo (KAMINSKI, 2016; PEREIRA, 2009). Nesse contexto, a literatura refletiu as mudanças que ocorriam, focando principalmente na juventude, que buscava um meio de viver sua liberdade e suas experiências sem sofrer

com a repressão do regime, e, no caso das mulheres, de poder ser mulher de forma livre para explorar sua sexualidade, adquirir conhecimento e ser independente ao estudar e ingressar no mercado de trabalho. Vemos esse desejo por parte das mulheres refletido nas obras de Nélida Piñon (1937), se posicionando e manifestando contra o governo ditatorial e a censura e a favor da democracia (DUARTE, 2019), e Ana Cristina César (1952 – 1983), poeta da Geração Mimeógrafo, trazendo uma poesia que tratava sobre a figura feminina a partir de sua biografia, com uma escrita confessional que abordava suas experiências enquanto menina, estudante, professora e crítica literária em sua época. Além disso, iniciou-se também a discussão sobre as mulheres negras na sociedade, para contrapor o feminismo que até então abarcava somente mulheres brancas e de classe média, destacados nos escritos das escritoras Lélia Gonzalez (1935 – 1994) e Sueli Carneiro (1950 - ) abordando em seus trabalhos o feminismo negro, gênero e classe.

Atualmente, no século XXI, a literatura feminina encontra-se consolidada no cenário literário, de forma que vemos a todo momento novas escritoras surgindo em cena e escrevendo desde ficção até obras acadêmicas, se consolidando com obras que falam sobre a mulher em suas diversas faces, como a mulher mãe, a empregada, a escritora, a filha, a dona do lar, a estudante, a política, a pesquisadora etc., e a divulgação dessas obras ocorre com mais agilidade devido à ampla divulgação que ocorre por meio das redes sociais, o que possibilita aos escritores alcançarem novos públicos e publicarem seus textos em formatos diversos para atingi-los. Na literatura feminina, destacam-se escritoras como Conceição Evaristo, que aborda sobre o passado e presente da população negra na sociedade brasileira, como em *Ponciá Vivência* (2003); Martha Batalha, que explora a memória da mulher e a marginalidade dela na sociedade, com em *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016); além de escritoras estrangeiras, como Margareth Atwood, que critica a repressão sobre a mulher em cenários distópicos, em *O conto da aia* (1985) e *Os testamentos* (2019); Rupi Kaur, que traz poesias que exploram o feminino, desde a sua sexualidade até a sua existência, a exemplo de *Outros jeitos de usar a boca* (2014); entre outras autoras.

Resgatar parte da história da literatura feminina nos leva a compreender, acima de tudo, a história da mulher e suas lutas para se consolidar enquanto mulher nos mais diversos espaços, seja na literatura, seja na sua própria vida, o que nos ajuda a compreender de forma abrangente tanto a constituição das obras literárias de autoria

feminina, quanto as autoras e suas biografias. Isso se reflete, sobretudo, ao vermos adiante a biografia de Ana Cristina César, que foi uma poeta que não se limitou em uma escrita tradicional, mas transcendeu ao abstrato e levou suas experiências para o seu fazer poético e buscava a perfeição mesmo em uma poesia que fugia do tradicional.

### 3.2 ANA CRISTINA

Ana Cristina César, conhecida também como Ana C., foi uma poeta, crítica literária, jornalista e tradutora carioca de destaque na poesia marginal da década de 1970, também conhecida como Geração Mimeógrafo. Nascida em 2 de junho de 1952, na cidade do Rio de Janeiro, era filha de Maria Luíza Cruz César e Waldo Aranha Lenz César, ambos professores e conhecidos nos meios intelectuais da capital carioca. Desde a infância escrevia poesia, sendo uma poeta precoce, que percorreu com sua escrita desde os tempos de escola e conquistando pessoas e os espaços onde suas poesias eram publicadas.

[...] ela fora poeta precoce, desde criança tivera poemas edificantes publicados nos jornaizinhos de igreja e de colégio. Até páginas de jornal de seus poemas infantis tinham chegado a conquistar. “A literatura”, declarava a Carlos Alberto, “ficou assim associada a tudo isso (...), a uma coisa que te dá prestígio, a um artifício pra você conquistar pessoas (...) Você fala: poeta Ana Cristina, eu acho ridículo.” (MORICONI, 2016, p. 19)

ACC<sup>17</sup> foi uma criança precoce, tendo ingressado na escola aos dois anos de idade, em 1954, no Colégio Bennet, já aos quatro anos, em 1956, começou a recitar poesias para sua mãe, que era professora no colégio onde estudava. Nesse período, teve contato com literatura e religião (FORTUNA, LIMA e VILLAÇA, 2014; FOFANO, SILVA e LUQUETI, 2019), que influenciaram em sua poesia, mas também nos mostram o contexto em que a poeta cresceu e conviveu com os seus em sua geração, a ditadura militar. Tal período sofreu uma forte repressão, o que restringiu a liberdade de expressão em alguns setores, em especial o cultural, tanto é que as escolas implantaram em seu

---

<sup>17</sup> Para evitar repetição no nome da poeta, abreviaremos seu nome para ACC.

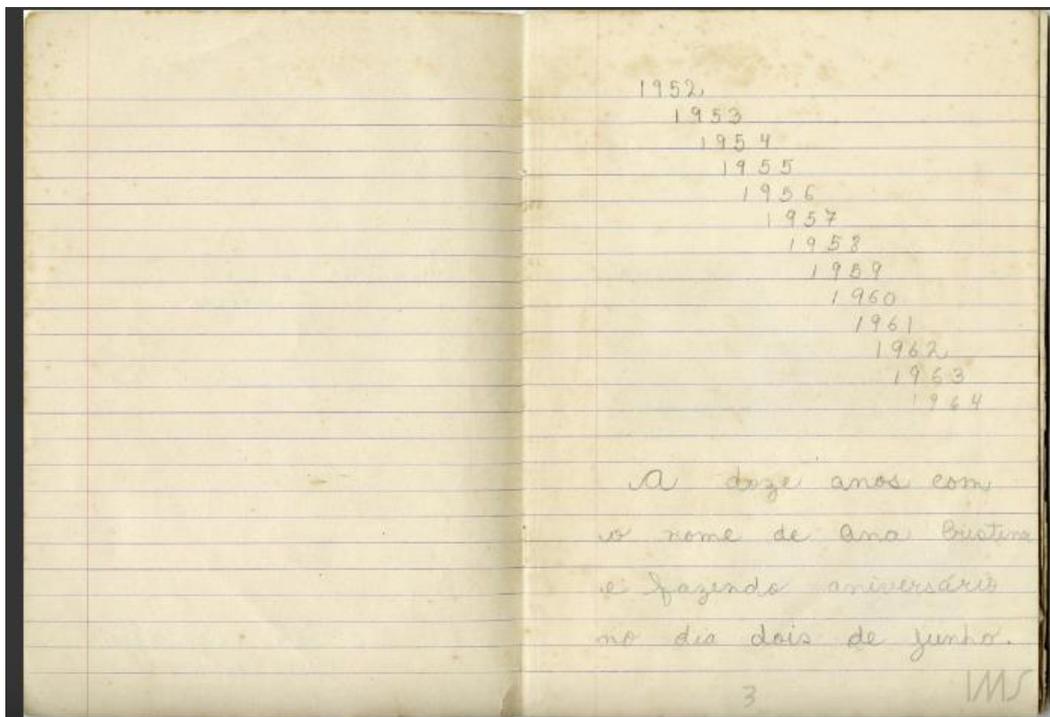
sistema educacional, além das disciplinas básicas, ensinamentos de valores morais e cristãos, que eram reforçados principalmente em instituições escolares de denominações religiosas.

Ao longo de sua vida escolar, ACC esteve ativa na escrita de sua poesia, ainda que fosse uma criança, tendo publicado aos sete anos de idade seus primeiros poemas no jornal carioca Tribuna da Imprensa, em 1959. Nesse período, por ainda não saber escrever, suas poesias eram ditadas e transcritas por sua mãe, nos mostrando sua precocidade no dom da palavra. No caso da publicação na Tribuna da Imprensa, sua poesia foi ditada para a jornalista Lúcia Benedetti, e transcrita por ela para a publicação da edição do jornal.

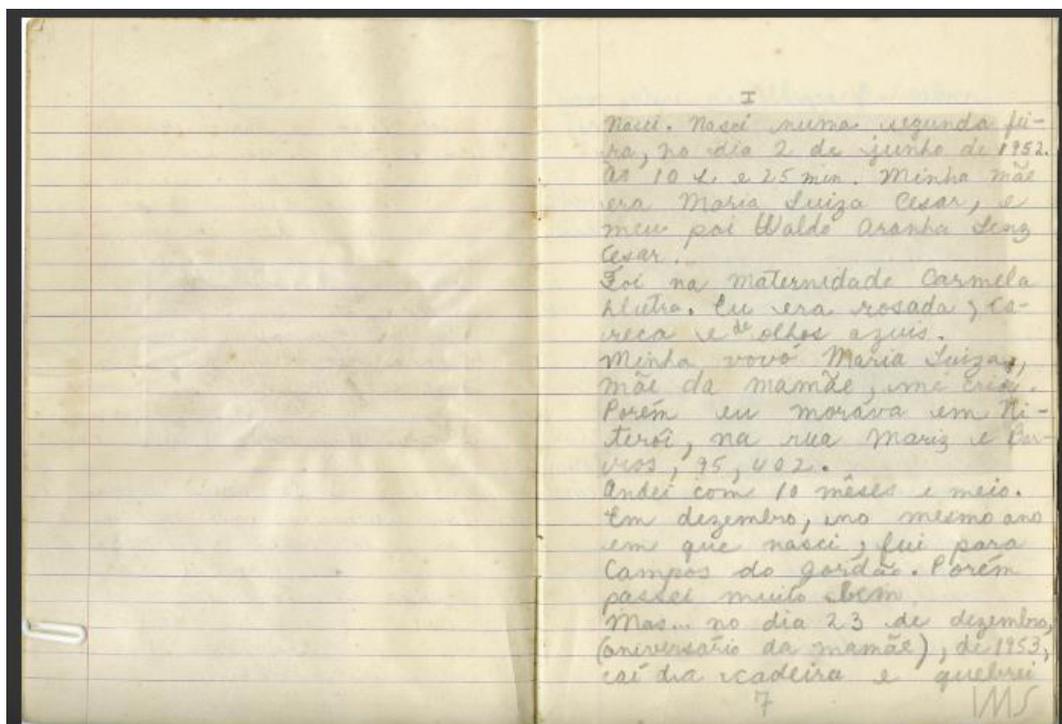
Ao lermos suas poesias publicadas no jornal, vemos que desde a infância sua poesia não segue os padrões tradicionais de métrica e rima poética, o que já mostra uma certa maturidade com as palavras e uma maturidade em essência por parte da poeta, além de uma personalidade transgressora por não seguir normas, como vemos na imagem do jornal abaixo.



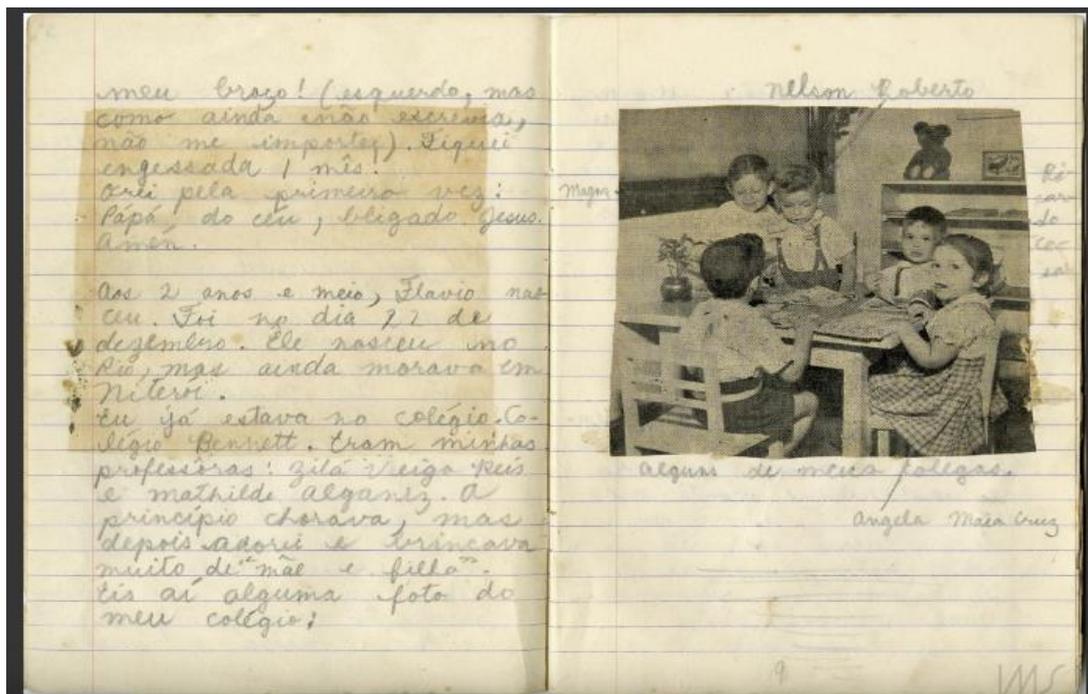
caráter confessional e íntimo, como vemos em alguns dos textos do livro, retirados do acervo do Instituto Moreira Salles.



Instituto Moreira Salles. Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/caderno-de-memorialista-ana-cristina-cesar-por-elvia-bezerra/>>. Acesso em: 25 mai 2022.



Instituto Moreira Salles. Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/caderno-de-memorialista-ana-cristina-cesar-por-elvia-bezerra/>>. Acesso em: 25 mai 2022.



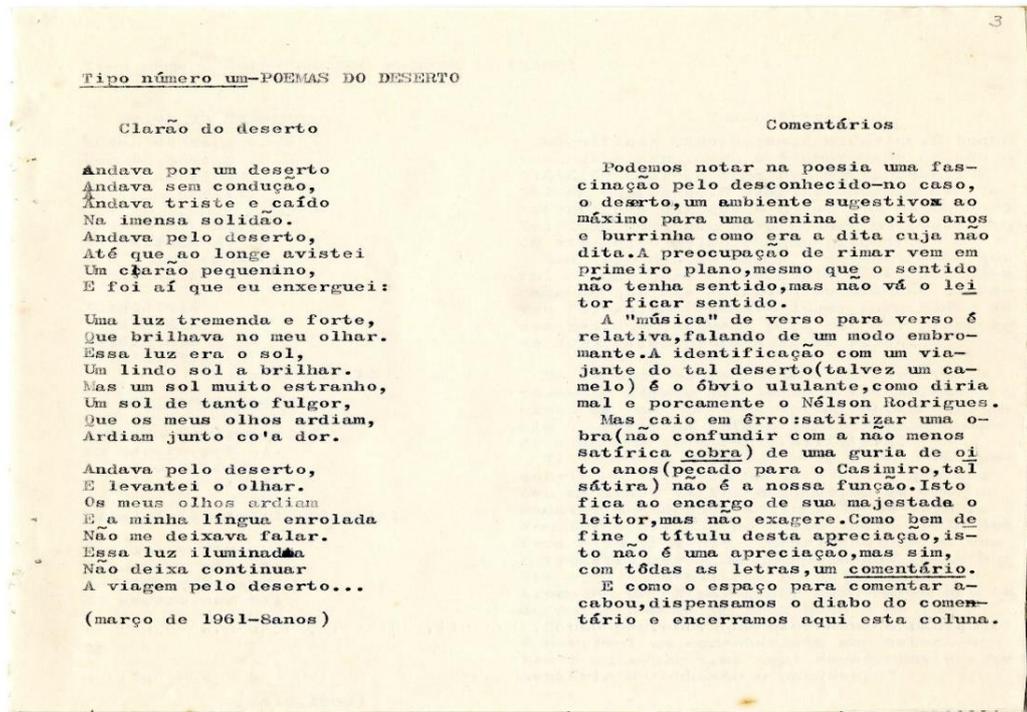
Instituto Moreira Salles. Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/caderno-de-memorialista-ana-cristina-cesar-por-elvia-bezerra/>>. Acesso em: 25 mai 2022.

ACC continuou a desenvolver sua escrita durante os anos escolares, assim como em sua transição de período escolar aos onze anos de idade, por exemplo, tanto é que a própria poeta já tinha consciência de que tinha uma escrita madura para sua idade e que escrevia memórias suas, reconhecendo isso em seus relatos nos textos do livro *Cenas de abril*, como explica Bezerra (2020).

Verdade. Pois era a menina de onze anos de idade que se colocava como memorialista, usando verbos como recordar e empregando o mais-que-perfeito simples [chegara] no lugar do composto e coloquial tinha chegado. Está claro que, no futuro, ela abandonaria qualquer artificialidade – prova o coloquialismo de *Cenas de abril*. (BEZERRA, 2020, s/p)

ACC também teve uma produção significativa durante a adolescência e o colegial (hoje Ensino Médio), cursado no Colégio Estadual Amaro Cavalcanti. Exemplo disso é quando, aos quatorze anos, ACC concebeu o caderno intitulado *Os oito pronomes pessoais*, escrito e editado pela poeta para presentear seu pai Waldo em ocasião de seu aniversário (ALMEIDA, 2016; BEZERRA, 2020), em que fez um compilado de poemas,

acompanhados de críticas próprias, como o poema *Clarão do deserto*, escrito aos oito anos e inserido no livro.



Instituto Moreira Salles. Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/caderno-de-critica-ana-cristina-cesar-por-elvia-bezerra/>>. Acesso em: 26 mai 2022.

Mesmo tão jovem, ACC tinha consciência sobre suas palavras e versos, e usava-os para se expressar e entender sua evolução enquanto menina, mulher e escritora. Por entender a linguagem e as palavras, é notório que seu contato com as letras desde cedo, principalmente pelo contato com a literatura por meio de sua mãe, que era professora de literatura, e o contato com a literatura inglesa que teve durante o intercâmbio na Inglaterra, o qual realizou em 1969 por oferta de instituições protestantes, em razão de frequentá-las junto de sua família, a influenciou a ingressar no curso de Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC – Rio) em 1971. Além do contato com a literatura inglesa, se interessou pelas traduções de peças literárias e autores da língua inglesa, que influenciaram em sua escrita durante a fase adulta, como Katherine Mansfield e Emily Dickinson, o que a levou também a atuar na crítica literária, escrevendo para jornais cariocas e fazer traduções de textos de autores com os quais teve contato.

Já na fase adulta, durante sua graduação na PUC-Rio, além de estudante, ACC lecionou português e inglês, fez pesquisas e foi monitora de teoria da literatura (FORTUNA, LIMA & VILAÇA, 2014; FOFANO, SILVA & LUQUETTI, 2019), tendo constante contato com professores que, mais tarde, se tornariam amigos e companheiros de jornada literária, como Cacaso, Clara Alvim e Luiz Costa Lima, e continuou a escrever nos horários que tinha vago no meio de sua rotina, o que possibilitou a ela continuar aperfeiçoando sua poesia.

Sua poesia era escrita em tom confessional e intimista, escrevendo sempre sobre si (SILVA, 2018), que eram caracterizados pela crítica literária de excêntricos (SILVA, 2018) em razão de sua escrita ser provocativa e não ter pudores ao expor sua intimidade, já que era por meio da escrita que buscava liberdade para ser quem era.

[...] ao produzir muitas notas, rasurar muitas folhas, desenhar e utilizar muitos cadernos e agendas, a jovem escritora ia descobrindo a si e desvendando o mundo através de seus poemas – literários ou não – como conformação de alguém que vive um período turbulento politicamente e colossal pessoalmente. Anotando, então, ia vivenciando e refletindo sobre o que vivera, o que sentira, registrando o que se passou. (SILVA, 2018, p. 297)

Ainda na faculdade, por mediação de seus professores, ACC teve contato com Heloísa Buarque de Hollanda, que era professora e pesquisadora na faculdade e anos mais tarde viria a ser sua orientadora no mestrado, a quem apresentou sua poesia e seus escritos de crítica literária, o que a levaria a atuar também como crítica literária e a desenvolver trabalhos em conjunto com a pesquisadora. Além disso, o contato com a poeta levou a pesquisadora a conhecer a poesia marginal, em virtude de estar pesquisando movimentos contraculturais que estavam ocorrendo no país em meio ao regime militar, visto que com a repressão do regime artistas e escritores buscaram fazer uma arte que driblasse a censura, mas que também fosse livre e abstrata, e, ao ter contato com os poetas marginais, que além de Ana C. incluíam Cacaso, Clara Alvim, Francisco Alvim etc., teve a ideia de reunir a poesia destes poetas e montar uma antologia, que não só mostrou sua arte, mas também levou-os a serem conhecidos em larga escala. Assim, foi lançado a antologia *26 poetas hoje* (1976), que deu notoriedade, principalmente, à Ana enquanto poeta e acadêmica literária.

Ao terminar a graduação em 1975, a poeta dá continuidade aos estudos ingressando no mestrado em Comunicação na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), também se dedicando a atividade jornalística e editorial, tendo colaborado com resenhas, traduções, textos literários e de crítica literária e cultural em diversos veículos, como no conselho editorial da Editora Labor, no Suplemento do Livro do *Jornal do Brasil*, no jornal *Beijo*, *IstoÉ*, *Correio Braziliense*, na seção cultural do semanário *Opinião*, jornal *Versus*, revista *Almanaque*, revista *Alguma Poesia*, caderno *Folhetim da Folha de São Paulo*, entre outros (SILVA, 2018; CÉSAR, 2016). Em consequência, ela trabalhou intensa e freneticamente, tendo produtividade alta que culminou em diversas publicações que contribuíram para pesquisas literárias e culturais.

A intensidade foi, em primeiro lugar, produtiva. A partir de 1975, quando se formou, Ana não parou de trabalhar, escrevendo artigos, dando aulas, pesquisando. Foi também uma intensidade reflexiva, acompanhando e determinando os rumos da produtividade. Ana não dava ponto sem nó, não perdia tempo, tudo que fazia era pensado estrategicamente. (MORICONI, 2016, p. 15)

Concomitante a isso, a produção poética continua intensa, produzindo poesia que fugia da poesia tradicional. Dessa forma, sua poética foi sendo constituída em tom confessional e íntimo, com sua poesia escrita em forma de cartas, diários íntimos, manuais, confissões e memórias (FOFANO, SILVA & LUQUETTI, 2019), isto é, em gêneros que não eram considerados tradicionais para o texto ser considerado cânone e que, até então, eram considerados gêneros femininos (DANIELI, 2017).

[...] Ana reconhece a carta e o diário como a forma que, historicamente, a mulher começa a escrever, pois é como “pode”, no âmbito do particular, do íntimo, do familiar, não havendo, inicialmente a possibilidade de publicar em jornal, por exemplo. (DANIELI, 2017, p. 12)

E, ainda nesse período de produção, esteve em contato com outros poetas que escreviam poesias que também fugiam dos moldes tradicionais, já mencionados acima, e passou a publicar suas poesias de maneira mimeografada e fazendo a distribuição independente. A essa poesia deram o nome de Poesia Marginal, que era uma poesia feita com uma linguagem coloquial, em que abordavam suas experiências com sexo, drogas, posicionamentos políticos e experiências pessoais, e se posicionaram contra a

capitalização da literatura pregada pelas editoras (NASCIMENTO, 2014; GOMES, 2010).

No caso de ACC, sua poesia não era escrita para fins comerciais ou para adquirir fama, mas para contribuir com a produção cultural e destacar a literatura feminina, mesmo que publicada de maneira artesanal (GOMES, 2010), pois tinha plena consciência de que a literatura feminina ainda era muito restrita em decorrência da predominância no mercado editorial de publicações de autores masculinos. Nesse ínterim, sua marginalidade está tanto em sua poesia, que é escrita por si mesma e aborda o feminino em suas diversas nuances a partir de suas experiências e pensamentos, quanto na produção mimeografada e distribuição de seus livros de forma independente nos meios alternativos, a exemplo de *Correspondência completa* (1979), *Cenas de abril* (1979) e *Luvas de pelica* (1980).

O formato mimeografado de seus livros iniciais *Correspondência Completa*, *Cenas de abril* e *Luvas de Pelica* é parte conceitual de cada obra: o livro mimeografado é para Ana C. uma opção conceitual para o todo de suas obras. *Correspondência Completa*, por exemplo, tem em seu formato mimeografado o grande complemento irônico para o título que o livro leva: o que pelo título, teria de carregar uma obra extensa, densa e grande, é completa com apenas uma carta – que se confunde numa correspondência biográfica/não-biográfica [...]. (GOMES, 2010, p. 110)

Vale ressaltar que, mesmo em meio às turbulências vivenciadas em contexto de regime militar, buscou em sua poesia concretizar e consolidar a escrita feminina.

[...] Ana C. mostra a concretização de uma escrita feminina que se sobressai, que atende aos “padrões”, instiga leitores, se consolida, “às margens”, ciente de seu potencial e de sua responsabilidade como autora feminina num contexto em que era preciso posicionar-se, de um modo ou de outro, ao mesmo tempo em que o diálogo com as vertentes diversas nas/das atividades intelectuais, também lhe parecia imprescindível. (PADILHA, 2017)

Em 1979, ACC conquistou o título de mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, tendo, em seguida, conseguido uma bolsa de estudos pela Rotary Foundation para estudar na Universidade de Essex, na Inglaterra, onde

desenvolveu estudos em tradução de textos literários, o que lhe garantiu, em 1981, o segundo título de mestre, desta vez Masters of Arts (M. A.) em Theory and Practice of Literary Translation<sup>18</sup> (CÉSAR, 2016). Durante o período na Inglaterra, traduziu diversos textos de escritores de língua inglesa, em especial de escritoras femininas, como Silvia Plath (1932 – 1963), Emily Dickinson (1830 – 1886) e Katherine Mansfield (1888 – 1923), que foi objeto de sua pesquisa para a dissertação de mestrado.

Ao retornar ao Brasil, após a conclusão do mestrado na Universidade de Essex, continuou com seus trabalhos acadêmicos e literários, continuando a escrever poesias e fazer traduções de textos em língua estrangeira. Seguidamente, em 1982, publicou *A teus pés* (1982), dessa vez pela Editora Brasiliense, uma editora comercial que possibilitou ampla distribuição da obra, reunindo na obra prosas e poesias inéditas e publicações anteriores. Entretanto, após o regresso ao Brasil, a poeta se encontra em constantes crises de depressão, que culminou em sua morte precoce por suicídio, ao se atirar da janela do apartamento de seus pais, em 1983, aos 31 anos de idade.

Após sua morte, seu acervo de obras e escritos ficaram sob tutela de sua família e de seu melhor amigo Armando Freitas Filho, tendo reunido muitos dos textos inéditos da poeta para publicações póstumas, como *Inéditos e dispersos: prosa/poesia* (1985) e *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa* (2008), além de reunir toda a obra poética da poeta em um livro coletânea, *Poética* (2013), fazendo com que a obra da poeta continuasse a circular e se manter viva na literatura. ACC morreu jovem, mas sua obra literária permanece viva e continua a impactar a cena literária e a instigar pesquisas acadêmicas sobre a sua poética, de forma a compreendermos a riqueza poética que produziu em vida e, sobretudo, para compreendermos a literatura feminina e colocá-la no centro das pesquisas e da cena literária para dar voz à literatura produzida por mulheres. A relevância de sua obra poética é tanta que, em 2016, a poeta foi escolhida para ser homenageada na Feira Literária de Paraty, que ocorre anualmente na cidade de Paraty (RJ), e contou com palestras e conferências sobre a poeta e sua obra, bem como o lançamento do livro *Crítica e tradução* (2016), que reúne artigos, resenhas, traduções e textos de crítica literária escritos por ACC durante seus trabalhos acadêmicos e jornalísticos editoriais.

---

<sup>18</sup> Teoria e Prática de Tradução Literária. [tradução minha]

Resgatar a biografia de Ana Cristina César, portanto, é relevante para compreendermos a constituição de seu fazer poético e, além de tudo, sua essência enquanto mulher e acadêmica, que ultrapassou barreiras em sua arte e lutou para que a escrita feminina prevalecesse e fosse valorizada na cena literária de sua época, se refletindo enquanto legado até a atualidade, visto que temos várias autoras femininas entrando na cena literária e se consolidando no mercado editorial para alcançar o público feminino, que por muitos séculos careceu de arte que fosse feita por mulheres, para mulheres.

### **3.3 ANA C. E POÉTICA MARGINAL**

Ana Cristina César é uma poeta emblemática, que nos leva a refletir sobre a essência feminina a partir de sua própria biografia, o que gera uma identificação feminina sobre ser mulher em uma sociedade que ditava, e ainda dita, as regras sobre o comportamento feminino. Mesmo vivendo em uma época de forte conservadorismo, buscou romper com algumas normas tanto em sua poesia quanto em seus trabalhos acadêmicos de crítica literária e cultural, mostrando ser uma pessoa de consciência crítica e se impondo sobre seus colegas, amigos e familiares quando necessário através do seu jogo de palavras de diz-não-diz e reinvenção, característico de sua poesia.

Em diversos textos acadêmicos e biografias sobre Ana Cristina César, ela é descrita como uma pessoa crítica e inquieta (DANIELI, 2018), levando tanto para trabalhos acadêmicos quanto para a escrita literária suas opiniões e posicionamentos, expressando seus pontos de vista sem esperar que agradasse a todos (MORICONI, 2016). Em seus trabalhos, vemos que, tanto na infância quanto depois de adulta, sua escrita foi voltada para mostrar o feminino - seus questionamentos, seus prazeres e desprazeres, o fazer poético -, através de “indagação e pelo desejo de escrever” (ALVES, 2013, p. 21), além de mostrar sua inquietude perante o que não considerava certo no seu ponto de vista, principalmente em relação a alguns comportamentos dos colegas também poetas marginais (MORICONI, 2016).

Em virtude disso, a poeta sempre buscava entender e aperfeiçoar a sua própria poética, bem como não deixa de questionar o porquê da poética masculina se sobressair

mais que a feminina, o que era motivo de conflito perante os poetas marginais por estes terem mais destaque no círculo literário.

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? (CÉSAR, 2016, p. 24)

Sua obra, tendo sido uma boa parte dela escrita em contexto de forte repressão devido à ditadura militar que assolava o país em plena década de 1970, é considerada marginal pelo fato de seus livros terem sido publicados em formato mimeografado (GOMES, 2010), sem uma grande editora por trás da divulgação e comercialização dos mesmos, pois critica a produção em série que está por trás (GOMES, 2010), além do interesse em fazer uma poesia que falasse sobre o feminino e fosse crítica e discutida no meio acadêmico. Ademais, sua poesia não seguia as métricas tradicionais de escrita poética consideradas pela academia para que a obra pudesse ser considerada um cânone, era escrita como um diário, ou um poema de duas estrofes, ou uma carta, sem seguir qualquer regra tradicional, buscando, inspirada pela escrita de Jack Kerouac, uma escrita livre.

A poeta teve sua trajetória definida pelos interstícios, entre a censura implantada pela ditadura militar e a vontade de se expressar livremente, o projeto desenvolvido por seus amigos e a vontade de construir uma dicção própria (BRITTO, 2012, p. 122). Todavia, sua escrita poética é marcada pelo confessionalismo e ficcionalização (ROCHA, BARBOSA & MARTINS, 2011; BARROS, 2003) ao utilizar cartas e diários, por exemplo, para expor uma escrita mais intimista, cuja poética adentrasse em seu interior e estando ligado ao eu (BARROS, 2003).

A vida dessa professora, escritora, tradutora, jornalista, crítica literária foi marcada por uma intensa atividade poética que reúne gêneros pouco apreciados pelo cânone, como cartas, manuais, diários íntimos,

confissões e memórias, que revela suas principais características: poeta marginal de estética confessional, embora tratasse de assuntos diversos em seus escritos cotidianos com seu estilo informal. (FOFANO, SILVA e LUQUETTI, 2019, p. 290)

Danieli (2018) aponta que, em um curso ministrado pela poeta sobre Literatura Feminina no Brasil em 1983, reconhece a carta e o diário como as formas históricas como as mulheres escrevem desde os primórdios da escrita, pois eram os meios particulares dos quais podiam se expressar e desabafar sobre a vida doméstica e particular sem que fosse publicado.

Além disso, a poeta faz uso da vampiragem (BARROS, 2003; ROCHA, BARBOSA & MARTINS, 2011), de forma que dialoga, bem como utiliza e retoma a palavra de outros poetas e escritores para, assim, constituir com vigor a sua própria escrita.

Ao dialogar com autores consagrados como Baudelaire, Fernando Pessoa e outros, Ana C. nos permite fazer relações diversas entre a sua obra e a poesia em geral, deixando transparecer suas influências [...]. É a própria Ana Cristina quem confessa que “das tetas dos poetas” se dá a elaboração de sua poesia. (ROCHA, BARBOSA & MARTINS, 2011, p. 4 e 5)

Foram muitos os escritores as escritoras que a fascinaram e influenciaram sua escrita, tendo escrito *índice onomástico* para dedicar àqueles que foram a sua base literária para moldar sua escrita literária.

Alvim, Francisco

Augusto, Eudoro

Bandeira, Manuel

Bishop, Elizabeth

Buarque, Helô

Carneiro, Angela

Dickinson, Emily

Drabik, Grazyna

Drummond, Carlos

Freitas F°, Armando

Holiday, Billie

Joyce, James

Kleinman, Mary

Mansfield, Katherine

Meireles, Cecília

Melim, Angela

Mendes, Murilo

Muricy, Katia

Paz, Octavio

Pedrosa, Vera

Rhys, Jean

Stein, Gertrude

Whitman, Walt (CÉSAR, 2013, p. 124)

Em alguns de seus textos em prosa e poesia, a poeta fala de autores, tanto masculinos quanto femininos, de quem sofrera influência e a inspiram para ser a escritora que queria ser, e serviam de personagens dentro de sua escrita, como Jack Kerouac, na prosa poética *na outra noite no meio-fio*.

Na outra noite sonhei que estava sentada no meio-fio com papel, lápis e assobios vazios me dizendo: “Você não é Jack Kerouac apesar das assombrações insistirem em passar nas bordas da cama exatamente como naquele tempo”. Eu era menina e já escrevia memórias, envelhecida. O tempo se fazia ao contrário. De noite não dormia enquanto meus olhos viam as luzes dos automóveis velozes no teto, quando me virava de bruços vinha o diabo e me furava as costas com o punhal de prata. As mãos se interrompiam à meia-noite quando chegava o anjo mais escuro que o silêncio. Não havia mais sonho e eu e Jack brincávamos de paixão escondida.

O caso rendia por cima dos balcões. Eu era rainha das cobras. Jack com sombrolo carregado e ar de desentendido. Ninguém devia

saber de nada, nem a gente. Eu era a freira de nariz arrebitado e boquinha vermelha. Jack doente e eu cuidava dele no hospital. [...] (CÉSAR, 2013, p. 41 e 42)

Agostinho (2015) nos lembra que a escrita da poeta “não é o espaço onde sentimentos transbordam, mas sim um procedimento ambíguo, onde o dito se desfaz lentamente e se perde na descrição do cenário, no desejo de viajar, na banalidade do cotidiano” (p. 4). Ao fazer sua poética, a poeta não se preocupa que as palavras possam trai-la (AGOSTINHO, 2015), pois não se preocupa com normas de escrita ou na estrutura tradicional da poesia. Nesse sentido, entende-se que ela busca liberdade nas palavras para expressar o eu feminino, mesmo que a forma de escrita tenha sido um dilema, visto que sua poesia transita por diversos gêneros, seja carta, poema em si, ou texto crítico (ALVES, 2013). Dessa forma, a linguagem para expressar suas experiências na poesia é moldada conforme o sujeito-autor vai transitando pelos gêneros e escreve sobre suas experiências de maneira que a linguagem expresse aquilo que vivencia.

Em outras palavras, a poeta busca uma escrita autoral que exalte sua própria voz, mas que também exalte a verdadeira essência feminina, visto que a concepção de poeta mulher era vista no Brasil apenas como alguém que escreve poesias de amor e de temas “suaves” às mulheres de um Brasil com grande parte da população sendo conservadora nos costumes. Indo mais além, tal busca por liberdade criativa revela que a poeta critica a poesia feminina limpa e erudita existente no Brasil até então (CÉSAR, 2016; WILLMER, 2014), não considerando, dessa forma, que a poesia de Cecília Meireles, por exemplo, fosse de fato feminina e expressasse tal figura como ela é em essência (WILLMER, 2014), por seguir os padrões tradicionais de escrita poética e uma escrita um tanto masculina mesmo sendo uma autora mulher, já que, para Ana, a escrita deveria ser livre e sem amarras.

Olhando para sua escrita, mesmo escrevendo sem amarras e não seguindo a tradição literária, o tom mais confessional e intimista e o uso de gêneros autobiográficos, como o diário, indica uma escrita “o mais próximo da “escrita da verdade” e, conseqüentemente, o mais distante da “literatura”” (BARROS, 2003, p. 113). Entretanto, para trazer a sua verdade em sua poesia, a poeta também se sustentou em características ditas marginais para

construir uma lírica ou *epilírica sui generis*<sup>19</sup>. Ana Cristina César teve sua trajetória definida nesses interstícios, entre a censura implantada pela ditadura militar e a vontade de se expressar livremente, o projeto desenvolvido por seus amigos e a vontade de construir uma dicção própria. (BRITTO, 2012, p. 121 e 122)

Ainda, segundo Barros (2003), a linguagem poética em sua poesia é construída de maneira diversa de acordo com a época em que foi escrito, sendo alguns poemas escritos metrificados e com rimas, outros em prosa poética livre, havendo, sobretudo, “o exercício de procedimentos poéticos baseados na repetição (anáforas, paralelismos sintáticos e paranomásias) e na contradição (tensões, paradoxos, oxímoros)” (BARROS, 2003, p. 86). Tal linguagem mostrava, segundo Britto (2012), a tensão entre vida e linguagem, cuja tensão a levava a buscar pela liberdade de escrita e liberdade de um projeto literário próprio, se distanciando assim tanto da tradição literária quanto do projeto literário da poesia marginal (BRITTO, 2012; GOMES, 2010).

Gomes (2010) cita que, nas palavras de Ana, o poeta é fingidor, tendo em sua poesia um eu mascarado que tem controle da forma e da estética poética. Nessa perspectiva, podemos entender que a poeta mascarava a si mesma - como se criasse uma personagem, um *alter ego* - para dar voz à sua própria poesia, sendo não só um modo de se expressar, como também uma estratégia alternativa para se inserir em um campo literário em que pudesse ser aceita (BRITTO, 2012), mesmo que sua poética não seguisse regras da tradição literária.

[...] a máscara, o disfarce e a “performance” estão ligados a uma estética do poeta fingidor, daquele que diz-não-diz e que reinventa os fatos biográficos. A literatura passa a ser pensada como um meio de “fingir para poder dizer”. (GOMES, 2010, p. 108)

Além disso, sua poética é um mundo disperso e prestes a se desmanchar (AGOSTINHO, 2015), sendo também um mundo instável e imprevisível. Tal instabilidade ocorre devido a seu trânsito pelos gêneros confessionais, pois a todo

---

<sup>19</sup> *epilírica sui generis*, traduzida do latim, quer dizer lírica de seu próprio tipo. Apesar de Ana Cristina César, trata-se de uma lírica de escrita livre e autêntica, que não se prende em regras ou gêneros, visto que a poeta a todo momento escreve espontaneamente, sem nem pensar no gênero ou na estrutura que dará ao texto, seguindo, assim, seu próprio fluxo.

momento transita por eles, evitando ficar presa em somente um gênero e escrevendo de forma livre, e por trazer para sua poesia o caos de seu próprio mundo e do mundo ao seu redor, trazendo suas emoções, pensamentos, angústias, medos, reflexões. Portanto, acaba por ser uma lírica livre de amarras, que busca a liberdade de ser e agir enquanto mulher e poeta (FOFANO, SILVA & LUQUETTI, 2019).

Apenas esse lirismo é libertação. E é atrás desse lirismo que Ana Cristina está, em busca dessas cadeias que não aprisionam – ao contrário, são cadeias que desencadeiam, produzem. (BARROS, 2003, p. 103)

É com essa lírica que a poeta busca mostrar em sua poesia o feminino, o ser mulher, exaltando suas qualidades, seus sentimentos, as múltiplas vozes do ser feminino, que se multiplica a todo instante em sua imprevisibilidade, mostrando-se um sujeito feminino abstrato e livre para falar sobre si.

Assim, a poeta é aquela que permite com que diversas vozes se escrevam no poema. O eu lírico é aquele que não cessa de se multiplicar. Eis a operação fundamental da lírica: um poeta se faz eu lírico, adota a voz do outro. Aqui, a poeta adota o comportamento – não apenas escreve sentimentos e descreve ações, ela se transforma em várias mulheres. Ela nos mostra que é possível que uma mulher (a que diz “eu”) realize esta que é a operação fundamental da poesia (um poeta escreve adotando a voz de um outro, que chamamos de eu lírico), mas esta operação é realizada diversas vezes, sem que o eu deixe de dizer “eu” [...]. [...] Ana Cristina, em um só poema, nos mostra o quanto uma mulher pode ser muitas. (AGOSTINHO, 2015, p. 15 e 16)

Se olharmos bem para sua obra, vemos também que sua poesia é provocativa (FOFANO, SILVA & LUQUETTI, 2019), pois joga com as palavras milimetricamente, de forma que a linguagem instigue o leitor a adentrar no universo feminino e, dessa maneira, conheça o sujeito feminino ali presente na poesia em sua multiplicidade, que é “uma mulher ousada, indiscreta, provocativa” (FOFANO, SILVA & LUQUETTI, 2019, p. 291). Em suma, sua escrita, mesmo abordando sua biografia, é uma escrita com instinto e intenção (PADILHA, 2017), que objetiva uma poesia perfeita, tendo em vista que a poeta era perfeccionista em sua escrita para alcançar a linguagem que queria, mas também

que provoque o leitor para que ele se insira no encanto poético proporcionado pela poesia intimista do sujeito feminino presente na poesia.

Portanto, entender a poesia marginal de Ana Cristina César implica nos depararmos com um sujeito feminino que, a todo instante, provoca a nós leitores a entrar em sua intimidade e entender a si que se expõe na poesia de maneira nua e crua, sem se preocupar com julgamentos e opiniões. Esse sujeito feminino se preocupa apenas com uma coisa: viver a sua verdade livremente.

## METODOLOGIA

Para este estudo, foi feito primeiramente coleta de material bibliográfico para desenvolver o referencial teórico que embasa os capítulos. No estudo teórico, focamos no discurso literário, bem como o surgimento do feminismo em contexto sócio-histórico de contracultura para compreender como este movimento impactou nas mulheres e em sua manifestação artística sobre o feminino, principalmente, na arte literária, e um percurso pela biografia de Ana Cristina César, para compreendermos a sua trajetória literária, bem como os caminhos que a levaram a percorrer pela arte literária e as experiências de seu tempo que moldaram sua escrita feminina, cuja escrita está interligada com sua biografia.

Após o estudo teórico e desenvolvimento dos capítulos, buscamos o *corpus* (CHARAUDEAU, 2011) a ser analisado na pesquisa. Charaudeau (2011) postula que o *corpus*, em pesquisa de Análise do Discurso, não possui uma definição única, pois este depende do posicionamento teórico do qual é considerado para que possa ser definido, visto que implica alguns problemas:

1. o problema que concerne à coleta de dados, coleta que depende da escolha da materialidade linguística (produções linguísticas orais, produções linguísticas escritas), da escolha do suporte que veicula tais produções em relação com uma situação de comunicação (para o escrito: cartas, relatórios, jornais, panfletos, circulares, cartazes etc.; para o oral: rádio, televisão, reuniões diversas, comícios, conversas quotidianas etc.).  
[...]
2. o problema que concerne à importância do material coletado e de seu valor de representatividade; o corpus pode ser considerado exaustivo e fechado, ou parcial e aberto, e, conseqüentemente, pode ser considerado como um objeto em si ou uma simples ferramenta (MAYAFFRE, 2005).  
[...]
3. o problema que concerne, no interior do material linguístico, às categorias objeto da análise: gramaticais (conectores, pronomes, verbos etc.), lexicais (por campos ou de maneira aleatória), sintáticas (segundo diversos tipos de construção); mas também as variáveis externas à produção dos atos de linguagem, como os tipos de locutores, os

dispositivos de comunicação, tanto quanto as variáveis que dizem respeito ao tempo (a historicidade) e ao espaço (as culturas).

4. o problema, enfim, que concerne à ferramenta de tratamento dos dados: seleções manuais, tratamento informatizado com o uso de softwares ad hoc, constituição de amostras a partir de bases de dados. (CHARAUDEAU, 2011, p. 1)

Ainda, segundo Courtine (2014), a análise do *corpus* trata de determinar as condições de produção e de formação do discurso em textos orais e escritos, bem como formular hipóteses específicas relativas a ele para descrevê-lo, apresentá-lo e organizá-lo, pois devemos pensar e levantar questões de como o *corpus* se constitui.

[...] como limitar um espaço discursivo? Como decidir sobre o fechamento de um corpus discursivo, sobre o pertencimento deste ou aquele texto a um corpus? Que forma atribuir a um corpus de discurso que não faça deste um simples corpus de língua? Qual a especificidade de um corpus discursivo que o distingue dos conjuntos de objetos empíricos que o fonólogo ou o gramático manipulam em sua descrição da língua?

Essas interrogações requerem certamente que se superem as considerações gerais dos princípios empíricos pelos quais a resposta é dada apresenta-se determinada: “exaustividade”, “representatividade”, “homogeneidade” do corpus, adequação da forma do corpus “às finalidades de pesquisa”... Seria sem dúvida conveniente dar aos procedimentos de reunião e de organização dos dados empíricos em Análise do discurso um estatuto teórico que lhes falta. (COURTINE, 2014, p. 28)

Além disso, para analisar o *corpus* temos que também olhar a estrutura linguística do discurso, visto que os elementos linguísticos – palavras, verbos, pronomes etc. – definem a estrutura do discurso, sendo esta estrutura gramaticalmente caracterizada (COURTINE, 2014).

Desse modo, em se tratando de uma pesquisa de cunho discursivo, buscamos definir o *corpus* de acordo com o objetivo da pesquisa para a compilação dos dados: analisar o discurso literário em poesia de autoria feminina. Para isso, selecionamos o livro

coletânea *Poética* (2013), da poeta brasileira Ana Cristina César (1952 – 1983), cujo livro reúne as obras poéticas publicadas por ela em vida e conta com textos e poesias inéditas reunidos de seu acervo pessoal, que permaneceu após a sua morte com Armando Freitas Filho, seu amigo mais próximo e íntimo, e foram reunidos por ele para a publicação do livro coletânea. Na obra, foram selecionados três poemas da poeta para fazer a análise, com o intuito de analisar e compreender como se dá o discurso literário e como a figura feminina encontra-se presente em sua poesia.

Após a seleção dos poemas, retirados do livro coletânea, fizemos a análise dos poemas selecionados, focando a análise na noção de autor (MAINGUENEAU, 2010), para determinar quem é a sujeito-autora presente nos poemas, e na paratopia (MAINGUENEAU, 2005; 2018), para compreender o espaço que a sujeito-autora ocupa e o que ele diz nos poemas. Ao final, fizemos as considerações finais acerca da análise da pesquisa realizada.

## ANÁLISE DO CORPUS

Para o presente estudo, buscamos o *corpus* no livro *Poética* (2013), um livro coletânea com toda a obra poética de Ana Cristina César - os escritos publicados e os não publicados, desde a infância até o falecimento da autora, que foram reunidos do acervo herdado por Armando Freitas Filho, amigo próximo da autora, publicados pela editora Companhia das Letras. O livro nos leva a fazer uma viagem vai e volta a todo momento, pois não há uma linearidade nas datas, de forma que, por exemplo, em uma página é um texto de 1980, na seguinte é de 1969, ou é o ano da publicação da obra ou não apresenta data de quando o texto foi escrito.

Para compreendermos a sujeito-autora e o discurso literário na poesia, selecionamos três poemas da autora presentes no livro coletânea, e buscamos analisar dois tópicos nos poemas: sujeito-autora e paratopia. Segundo Maingueneau (2008), a formação discursiva está situada em dois tipos de categoria: uma que gira em torno do posicionamento da construção e da gestão de uma identidade em um campo discursivo; e outra que gira em torno do gênero, um dispositivo de comunicação verbal utilizado em sociedade. Além disso, temos também o espaço discursivo (MAINGUENEAU, 2008), que é o subconjunto de formações discursivas que se julga relevante ao locutor do discurso para seu propósito enunciativo. Dito isso, adentraremos aqui no campo literário, um campo em que a formação discursiva perpassa não só a escrita da autora, como também como essa autora enxerga o contexto social e histórico de sua época e estes moldam seus discursos e sejam materializados linguisticamente, tendo como espaço para a enunciação a poesia.

Aqui analisaremos o gênero poesia, considerado um gênero da esfera literária, que, conforme Moisés (2019), é uma das formas mais primitivas e rudimentares de manifestação cultural, estando há séculos em permanente construção. A primeira poesia, sem título, publicada no livro póstumo *antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa* (2008), é uma poesia em estrofe única de apenas dois versos, o que mostra a tendência da autora em uma escrita livre e que não siga os padrões tradicionais de rima e métrica poética. Não há uma data específica de escrita dessa poesia, mas supõe-se que tenha sido escrita entre 1979 e 1982, período em que a poeta estava morando na Inglaterra, onde

cursava o mestrado em Teoria e Prática da Tradução Literária na Universidade de Essex, o que explicaria a poeta trazer o feminino entre o século XIX, que naquele país vivia sob a monarquia vitoriana, moldada por uma conduta moral conservadora e cristã e solidez política, e o século XX, que vivia intensas transformações culturais e políticas.

*sou uma mulher do século XIX*

*disfarçada em século XX*

(CÉSAR, 2013, p. 247)

Segundo Maingueneau (2008), o discurso literário é considerado um discurso constituinte, pois reconhece somente sua própria autoridade e não admite outros discursos acima dele, seguindo somente seus próprios princípios, o que vemos acontecer em textos literários pelo fato de o autor considerar suas experiências para criar sua escrita. Dessa forma, ao nos depararmos com o enunciado poético *sou uma mulher*, no primeiro verso, percebemos primeiramente que a sujeito-autora ali presente é um sujeito feminino, tendo em vista que o poema encontra-se em 1ª pessoa e se coloca como uma mulher. Dessa forma, a sujeito-autora presente na poesia é uma *autora*, pois a poeta atua dentro de sua própria poesia por meio de um sujeito feminino que é uma personagem e esta nada mais é do que uma criação literária (SIMÕES JÚNIOR, 2014).

Em consonância, sua imagem é *escritora*, já que o sujeito feminino interpreta uma personagem na poesia ao se dizer como uma mulher de mentalidade de um século (*século XIX*), porém disfarçada em outro (*século XX*), o que implica em uma paratopia de identidade (MAINGUENEAU, 2005). Se voltarmos um pouco na história, o século XIX ficou marcado pela Era Vitoriana (1837 – 1901), período de regência da Rainha Victoria na Inglaterra, que moldou o comportamento da sociedade inglesa por uma conduta moral conservadora e cristã e solidez política, além de grande crescimento econômico advindo da Revolução Industrial e da expansão imperialista inglesa, o que mostra que a *autora* teria uma identidade e comportamentos de uma mulher condizentes aos padrões do século XIX.

Tais comportamentos seriam de uma mulher de classe média, letrada, que vive submissa sob as normas morais impostas pela religião, que reprimem sua liberdade de ser mulher, devendo, por causa disso, mascarar sua verdadeira identidade para que se possa

viver na realidade atual em vive naquele momento, devendo viver de forma puritana (FOUCAULT, 1988), silenciando, assim, sua liberdade e sua identidade. Todavia, ao se disfarçar de mulher do século XX, vivendo em um país sob um regime que censurava a arte e comportamentos que fossem considerados transgressivos, mas que luta para impor a sua voz e viver sua verdadeira identidade de maneira livre, busca romper o silenciamento que lhe impuseram para viver livre e sendo seu eu verdadeiro, e essa liberdade é vivida através da poesia, escrevendo à sua maneira e sem se limitar por regras.

A segunda poesia, *16 de junho*, é uma poesia escrita em formato de diário, que é um texto geralmente escrito em um caderno secreto para registrar pensamentos íntimos, medos e ódio, utilizando uma linguagem intimista e pessoal (SIMÕES JÚNIOR, 2014), o qual a poeta traz um tom mais íntimo, abordando algo pessoal que lhe ocorre, escrito em 1ª pessoa, sendo, assim, uma poesia narrativa. A narrativa faz parte da obra *Cenas de abril* (1979), 1º livro publicado por Ana Cristina César, em formato mimeografado e distribuído de maneira independente.

### ***16 de junho***

*Decido escrever um romance. Personagens: a Grande Escritora de Grandes Olhos Pardos, mulher farpada e apaixonada. O fotógrafo feio e fino que me vê pronta e prosa de lápis comprido inventando a ilha perdida do prazer. O livrinho que sumiu atrás da estante que morava na parede do quarto que cabia no labirinto cego que o coelho pensante conhecia e conhecia e conhecia. Nessa altura eu tinha um quarto só para mim com janela de correr narcisos e era atacada de noite pela fome tenra que papai me deu.*

(CÉSAR, 2013, p. 35)

Maingueneau (2010) aponta que, ao escrever uma obra literária, o autor constrói-a a partir de uma representação de si através de seus comportamentos verbais ou não verbais, conforme vive em uma dada época e está em um determinado espaço, além de produzir levando em conta sua imagem enquanto pessoa e enunciar conforme seus discursos. Neste caso, vemos um eu feminino, escrevendo em seu diário, que se recolhe em um espaço que é seu refúgio para escrever algo que lhe é íntimo, que, neste caso, são ideias para a escrita de um texto narrativo, não havendo qualquer preocupação em mostrar uma imagem construída, apenas sendo si mesma e sendo íntima com seu diário, lhe confessando ideias para criar literariamente.

De certo, assim como no primeiro poema, o segundo também consta de uma sujeito-autora feminino, que indicado pelo uso do verbo *Decido*, está em 1ª pessoa. Indicado isso, vemos que a sujeito-autora do poema é uma *autora*, sendo um sujeito feminino que é escritora e se posiciona enquanto uma confessando intimamente uma ideia de escrita de um romance, já colocando os personagens que pretende criar para a futura narrativa e elaborando possíveis cenários para a escrita dela.

*Personagens: a Grande Escritora de Grandes Olhos Pardos, mulher farpada e apaixonada. O fotógrafo feio e fino que me vê pronta e prosa de lápis comprido inventando a ilha perdida do prazer. - e um possível enredo para a estória a ser escrita - O livrinho que sumiu atrás da estante que morava na parede do quarto que cabia no labirinto cego que o coelho pensante conhecia e conhecia e conhecia. (CÉSAR, 2013, p. 35)*

Entretanto, diferente do primeiro poema, a imagem da sujeito-autora aqui é *inscritora*, visto que esse sujeito está apresentando uma ideia para um futuro texto narrativo, e tal ideia é formada quando a *autora* se encontra em seu quarto, escrevendo em seu diário em um espaço que é considerado seu refúgio, que é um quarto com janela de narcisos.

*Nessa altura eu tinha um quarto só para mim com janela de correr narcisos e era atacada de noite pela fome tenra que papai me deu. (CÉSAR, 2013, p. 35)*

Nesse contexto, a sujeito-autora está em um contexto pessoal, de reflexão íntima de ideias, onde pode se desnudar por inteiro em seu próprio espaço. Dessa forma, o tom intimista do poema sugere que o leitor entre na intimidade da *autora* e a conheça em sua essência. Além disso, indica uma paratopia autoral e criadora (MAINGUENEAU, 2005; CARREIRA, 2020), visto que a sujeito-autora se desloca para onde se sente confortável e íntimo, para fazer o que desejar, que, nesse caso, é escrever.

Voltando ao início, a indicação da data que intitula o poema – *16 de junho* – nos indica uma paratopia temporal-espacial, tendo em vista que há um indicativo de tempo de uma data em que a poesia narrativa foi escrita, no caso nos moldes de um diário, bem como a proposta de escrita de um texto indica um plano futuro de algo que a sujeito-autora se propõe a fazer.

A terceira poesia, intitulada *arpejos*, é uma poesia de três fragmentos, presente no livro *Cenas de Abril* (1979), sendo o texto uma prosa poética. De início, vemos se tratar de uma escrita confessional, que usa a estrutura de um diário, porém sem especificar a data dos acontecimentos descritos em cada um dos fragmentos, como em *16 de junho*, além de estarem enumerados em **1**, **2** e **3**, o que mostra uma escrita por parte da poeta em não seguir um determinado padrão de escrita para o diário, seguindo assim seu próprio fluxo.

### *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 a 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 no 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 desnua os tendões duros. Os navios me iluminam. Pedalo de maneira insensata.*

Woolf (2019) nos lembra que, no século XIX, um dos motivos que levavam as mulheres a escrever era simplesmente o desejo de expor seu sofrimento, o que muda no século XX, tendo em vista que o desejo agora, além de falar do sofrimento, é de explorar seu próprio sexo. Ou seja, há um desejo de explorar o que é ser mulher, a sua sexualidade, as mudanças que sofre na mente e no corpo ao longo de suas experiências e escrever sem se travestir de homem, e transpor isso para sua obra, o que é feito pelas mulheres por escritos em diários, que era até então o único meio de se expressarem e exporem seus pensamentos e sentimentos. Dito isso, vemos que o terceiro poema também consta de uma sujeito-autora feminino, indicado pelo uso dos verbos em 1ª pessoa nos 3 fragmentos – *Acordei, surpreendi, Passei, decidi, virei, Senti, Falo, Passo, Represento, Viro, volto, procuro, Saio, Pedalo*. Indicado isso, vemos que a sujeito-autora do poema é uma *autora*, sendo um sujeito feminino que, em tom íntimo, relata, no primeiro fragmento, explorar seu corpo para constatar se há alguma anormalidade em seu hímen ao acordar pela manhã, que, ao constatar que há um problema, e busca uma rápida solução para amenizar o problema, para não frustrar seus planos de andar de bicicleta no Arpoador.

*Acordei com coceira no hímen. No bidê com espelhinho examinei o local. Não surpreendi indícios de moléstia.*

*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.*

A menção ao hímen, de certo modo, indica que a *autora* não possui uma experiência sexual anterior, seja com um homem ou uma mulher, o que indica que a coceira dada seja por uma excitação sexual, mas, devido à sua inexperiência, não consegue identificar as causas e tenta tratar o problema utilizando uma pomada para aliviar qualquer sensação dessa coceira. Nesse sentido, Simões Júnior (2014) explica:

[...] a Autora pode ser identificada [...] como uma mulher de pouca experiência erótica. Entretanto, o hímen é tratado, no texto, apenas como uma membrana qualquer, que coça e pode ser examinada com espelhinho, sendo despido de qualquer significado simbólico. (SIMÕES JÚNIOR, 2014, p. 157)

Já no segundo fragmento do poema, a autora relata uma experiência com Antônia na noite anterior à coceira, em que virou sua cabeça contra o beijo dela quando esta foi

lhe cumprimentar, mas sentiu seu bafo na nuca e isso despertou algo que não havia sentido antes, de forma que passa a falar a todo momento de si e sem dar brecha para Antônia falar.

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

No entanto, ao saírem da recepção as duas se beijam novamente, porém, quando Antônia se distancia, a autora espera que será tomada pelo remorso pelo que sentiu ao estar perto dessa mulher que lhe despertou um desejo nunca sentido antes. O fato de sentir remorso indica que a *autora* age de maneira puritana e, por isso, se condena por sentir desejo por uma mulher, já que, pelos preceitos cristãos pregados pela religião na sociedade, ficar com um indivíduo do mesmo gênero é considerado pecado.

*Na saída nos beijamos de acordo, dos dois lados. Aguardo crise aguda de remorso.*

Ainda se lembrando de Antônia mais tarde, no terceiro fragmento, a autora tem a crise controlada, tanto a coceira no hímen quanto a crise de remorso pelo desejo por Antônia, e recordando a cena de si junto de Antônia e encenando-a em frente ao espelho, buscando algum detalhe que seja defeituoso para conseguir tirar Antônia de sua mente.

*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.*

Porém, após analisar rigorosamente a imagem no espelho, a *autora* constata que não há defeitos que a desliguem a Antônia, pois pensar na mesma a faz estar em um navio de emoções, e sai para pedalar para não pensar sobre, sendo um meio de fuga para fugir desse desejo que toma sua mente e seu corpo, mas acaba pedalando insensatamente e continua a pensar naquela que lhe despertou um desejo não sentido antes.

*Mas Antônia continuaria inexorável. Saio depois de tantos ensaios. O movimento das rodas me desnudia os tendões duros. Os navios me iluminam. Pedalo de maneira insensata.*

Analisando os fragmentos, a imagem que a sujeito-autora passa na poesia é de uma *pessoa* (MAINGUENEAU, 2010), pois a autora traz uma experiência que ocorre fora do ambiente literário, confessando, assim, uma experiência pessoal e íntima que ocorre pela primeira vez, sendo uma experiência homoerótica, que explora seu corpo e seu desejo por uma mulher e confessa ao escrever. Ou seja, vemos que aqui prevalece o erotismo do sujeito feminino para com o mesmo sexo, que sente e deseja e explora um desejo homossexual, porém que não é concretizado fisicamente com quem a autora deseja, o que acaba sendo semelhante a poeta Safo, pois em sua poesia abordava o seu amor e desejo por mulheres, mas não os concretizava fisicamente com as mulheres que desejava, até mesmo por estar já comprometida em um casamento, portanto materializa, assim como ACC, na poesia, para extravasar o desejo que deve ser reprimido.

Se olharmos um pouco mais a fundo, a palavra *erótica* vem do grego *erōtikós*, que, no dicionário Michaelis (2022), possui três significados: (i) relativo a erotismo; amatório; (ii) que tende a provocar amor ou desejo sexual; (iii) que trata de amor sexual e o descreve. Olhando para a raiz da palavra, vemos que o desejo por alguém do mesmo sexo e o corpo manifestar isso pela coceira do hímen mostra que a *autora* está explorando seu corpo de uma forma nunca feita antes, se deixando levar pelo desejo, mas a todo momento tenta reprimi-lo pelo medo do que pode encontrar no desejo desconhecido, o que consideramos aqui ser uma paratopia erótica, pois o sujeito feminino da poesia está a todo momento explorando seu corpo e seu sexo, buscando entender o que sente e como isso se reflete em si, já que são sensações nunca experienciadas e experimentadas anteriormente, visto que ainda era uma pessoa puritana e virginal.

Analisando os poemas, nota-se que a *autora* possui experiências próprias, que são transpassadas para sua poesia não só para mostrar que é uma escritora, como também para mostrar, sobretudo, sua identidade, o que indica ser uma poética autobiográfica, característico da contracultura, visto que a autora se inspirava, além de autoras femininas como Katherine Mansfield e Emily Dickinson, em autores como Jack Kerouac, visando uma escrita livre e baseada em suas próprias experiências e vivências enquanto mulher. Nessa perspectiva, ela usa sua poesia como um movimento de busca e afirmação da sua identidade enquanto menina, mulher, escritora, poeta, crítica, mas também como instrumento para buscar seu espaço na sociedade de sua época, isto é, no século XX, em um país chamado Brasil, que vive sob um governo de militares, que reprime e censura

tanto àqueles que são contra ele quanto àqueles que não seguem os padrões morais conservadores.

Em suma, refletindo, toda obra literária é escrita durante um certo período, em certo lugar, por certo indivíduo (MAINGUENEAU, 2018). No caso de Ana Cristina César, sua obra poética foi escrita em meio aos conturbados anos da Ditadura Militar, nos quais houve grande censura às produções culturais, o que levou artistas de todas as classes – atores, cantores, pintores, escritores, compositores, produtores culturais etc. – a produzirem suas obras e fazerem elas circularem fora dos ambientes culturais tradicionais, migrando para os meios alternativos, como forma não só de fugir da censura imposta pelo regime, como também buscavam mais liberdade de criação e circulação, e também se instaurou ainda mais um sistema puritano (FOUCAULT, 1988) na sociedade, para reprimir a liberdade dos jovens e manter a moralidade que era imposta, principalmente, sob os preceitos da religião católica.

Apesar do caos e da repressão, a poeta escrevia assiduamente, produzindo tanto sua obra poética quanto textos acadêmicos relacionados à cultura e artes, refletindo de forma crítica sobre assuntos em geral (MORICONI, 2016), e não tendo papas na língua para se posicionar em sua escrita. Além disso, viveu sua liberdade através de sua poesia, mostrando que o fato de ser mulher a capacitava ainda mais para ser a escritora livre que era, usando e abusando de liberdade criativa, falando de sua intimidade nua e crua, com uma linguagem rica em coloquialismos para trazer o leitor para sua intimidade e conhecer o sujeito feminino que sabia e era ser poético.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar o discurso literário na poesia nos leva a explorar o texto literário para além das estruturas de um poema, tradicionais ou não, pois é necessário entendermos os mecanismos linguísticos que foram utilizados para a construção do fazer poético, bem como identificar a sujeito-autora que se faz presente na obra poética e o espaço que este pertence e/ou se desloca dentro da poesia. Nesse sentido, vemos que a poesia de Ana Cristina César nos leva a transitar por espaços diversos e entender a poeta enquanto sujeito feminino dentro e fora de sua poesia, visto que a autora se expõe e desnuda na poesia ao utilizar a escrita em 1ª pessoa.

Ao analisarmos os três poemas selecionados, vemos que todos são constituídos por uma *autora*, isto é, uma personagem que atua na poesia, o que nos mostra que a poeta utiliza de uma personagem em 1ª pessoa para atuar na poesia e mostrar o sujeito feminino presente de forma livre e sem amarras, revelando seu íntimo enquanto mulher em sua poesia. Por meio dessa personagem mostra a multiplicidade de ser mulher em seu íntimo, confessando suas paixões, seus pensamentos, sua personalidade, suas descobertas ao explorar seu corpo e sua mente, o que lhe permite ser livre sem julgamentos dentro de sua própria poesia, já que fora dela não havia a mesma liberdade por viver em um contexto moral e repressor.

Em contrapartida, os poemas se diferem no que tange a imagem da autora na poesia e a paratopia. Na primeira poesia a imagem é *escritora*, na segunda é *inscritora* e na terceira é *pessoa*; já a paratopia, na primeira poesia é de identidade, na segunda é autoral e criadora e temporal-espacial, e na terceira é erótica, o que mostra a versatilidade da poeta, não se atendo a ter apenas uma imagem, consoante a uma mulher, que também não mostra somente uma imagem de si, mas várias imagens de si conforme a situação e o contexto em que se encontra no mundo, além de se mostrar livre para transitar e pertencer em vários espaços do fazer poético.

Não podemos esquecer que quando uma poesia ou uma obra literária de qualquer natureza é escrita, o autor e a autora são os produtores do discurso, sendo capazes de construir o discurso ao estar inserido em uma cena enunciativa, de forma a mostrar o seu pertencimento no meio social através dele. Desse modo, vemos que, no caso de Ana

Cristina César, o discurso literário vai sendo constituído de forma heterogênea, conforme a poeta vai se descobrindo enquanto mulher e escritora e encontrando seu lugar no mundo, na época em que vive, e dentro da obra constrói o cenário perfeito para ser e pertencer, mostrando sua voz feminina nos mais diversos cenários presentes em sua poesia - seja em seu quarto, no Arpoador, em uma festa, andando nas ruas da Inglaterra ou do Rio de Janeiro – e, assim, se firmar enquanto mulher e autora.

Analisar a poesia em perspectiva discursiva, portanto, implica olharmos não só para as teorias sobre a Análise do Discurso e o discurso literário, como também estudarmos o contexto histórico em que se deu a obra e a biografia do autor, para compreender de maneira mais ampla o fazer poético, pois este não implica somente entender os elementos linguísticos e discursivos que o constituem, mas também a essência do sujeito-autor. De certo, analisar a poesia feminina, de autoria feminina, nos leva a percorrer a essência do sujeito feminino e sua busca por um espaço de pertencimento, seja no espaço poético ou no espaço do mundo real, afirmando quem ela é e a sua voz.

Ademais, devemos sempre lembrar que o discurso literário não é absoluto, e sim flexível e constante construção, da mesma forma aquele que escreve a obra literária, pois o sujeito-autor, dada a sua multiplicidade de ser e pertencer no mundo, também é flexível e sua imagem e os lugares do qual pertence somente são constituídos conforme vai sendo moldado por suas experiências pessoais, sociais, históricas. Assim, estudar o discurso literário ampliará os horizontes para não somente estudar o discurso, como também estudar a autoria das obras literárias e sua constituição nos mais diversos espaços, podendo contribuir para futuros trabalhos em outras áreas das ciências humanas.

## REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, L. D. **Ana Cristina César, a arte de ser desdobrável.** Revista Investigações. v. 28, nº 1, jan 2015. p. 1 – 24. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1200>. Acesso em: 01 dez 2021.

ALMEIDA, G. S. T. **A experiência da mulher na literatura medieval, moderna e contemporânea.** Revista Fronteira Digital. n. 7. 2018. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/fronteiradigital/article/view/3422>. Acesso em: 17 jul 2022.

ALVES, A. C. T. **Poesia marginal e a palavra como resistência hoje.** Revista Communitas. v. 2. n. 4. jul-dez 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/COMMUNITAS/article/view/2307>. Acesso em: 27 ago 2021.

ALVES, M. L. B. **Ana Cristina César: um corpo de crítica.** 2013. Disponível em: [https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/16380/2/MariaLBA\\_TESE.pdf](https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/16380/2/MariaLBA_TESE.pdf). Acesso em: 26 ago 2020.

BARROS, M. L. **Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina César.** Chapecó: Argos, 2003.

BARROS, P. M.; ROST, I. **Transas da contracultura brasileira.** São Luís: Passagens, 2020.

BARROS, T. H. B. **Por uma teoria do discurso: reconsiderações histórico-conceituais.** In: BARROS, T. H. B. Uma trajetória da Arquivística a partir da Análise do Discurso: inflexões histórico-conceituais. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2015. p. 27 – 71. Disponível em: <https://books.scielo.org>. Acesso em: 04 abr 2022.

BARTHES, R. **A morte do autor.** In: BARTHES, R. O rumor da língua. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57 – 64.

BENVENISTE, E. **Da subjetividade na linguagem.** In: BENVENISTE, E. Problemas de linguística geral. São Paulo: Editora Nacional, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

BEZERRA, E. **Caderno de memorialista:** Ana Cristina César. 13 nov. 2020. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/caderno-de-memorialista-ana-cristina-cesar-por-elvia-bezerra/>. Acesso em: 25 mai 2022.

BRANDÃO, H. H. N. **Introdução à análise do discurso.** 3. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

BRITTO, C. C. **Mulheres nos interstícios de uma “Geração Mimeógrafo”:** Itinerários de Ana Cristina César. Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo. mai. 2012. p. 121 - 141. Disponível em: [http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie07/RevLitAut\\_art05.pdf](http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie07/RevLitAut_art05.pdf). Acesso em: 01 dez 2021.

BUTLER, J. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CÂMARA DOS DEPUTADOS; ELÓI, M. A. **As mensageiras:** primeiras escritoras do Brasil. Brasília, set 2018. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/acamara/visiteacamara/cultura-na-camara/noticias/as-mensageiras-primeiras-escritoras-do-brasil#:~:text=A%20exposi%C3%A7%C3%A3o%20resgata%20a%20mem%C3%B3ria,de%20Almeida%20e%20Carmem%20Dolores>. Acesso em: 18 jul 2022.

CANO, M. R. O. **Análise do discurso:** fronteiras e percursos. In: CANO, M. R. O. A manifestação dos estados de violência no discurso jornalístico. Tese de doutorado. São Paulo, 2012. p. 6 – 17.

CARDOSO, C. P. **Amefricanizando o feminismo:** o pensamento de Lélia Gonzalez. Estudos Feministas, Florianópolis. 22(3): 320. set-dez, 2014. p. 965 – 986. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/TJMLC74qwb37tnWV9JknbkK/?lang=pt>. Acesso em: 15 jul 2022.

CARNEIRO, S. **Mulheres em movimento**: contribuições do feminismo negro. In: Hollanda, H. B. (org.) *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

CARREIRA, R. **Paratopia e proxêmica discursiva**: discurso e resistência na literatura. São Paulo: Blucher Open Access, 2020.

CÉSAR, A. C. **Mulheres em cena**. In: CÉSAR, A. C. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 24 – 36.

\_\_\_\_\_. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CHARAUDEAU, P. **Dize-me qual é teu corpus, eu te direi qual é a tua problemática**. *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. v. 10. dez 2011. Disponível em: <http://www.patrick-charaudeau.com/Dize-me-qual-e-teucorpus-eu-te.html>. Acesso em: 03 jan 2022.

COURTINE, J. J. **Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos**. São Carlos: EDUFSCar, 2014.

DA MATA, G. M. **As práticas “homossexuais femininas” na Antiguidade grega**: uma análise da poesia de Safo de Lesbos (século VII a.C). *Alétheia – Revista de estudos sobre Antiguidade e Medievo*. V. 1. N. 1. Jan/jul 2009. Disponível em: <https://periodicos.unipampa.edu.br/index.php/Aletheia/article/view/30>. Acesso em: 16 abr 2022.

DANIELI, L. A. **A produção poética de Ana Cristina César**: além dos estereótipos de gênero e da poesia marginal. *Revista Eletrônica Interfaces*. v. 8. n. 2. ago 2017. P. 8 – 21. Disponível em: [https://revistas.unicentro.br/index.php/revista\\_interfaces/article/view/4874](https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/4874). Acesso em: 20 abr 2022.

DEPLAGNE, L. C. **Vozes femininas da Idade Média**: auto-representação, corpo e relações de gênero. *Fazendo Gênero 8 – Corpo, Violência e Poder*. 2008. Disponível em: [http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/fg8/sts/ST70/Luciana\\_Calado\\_Deplagne\\_70.pdf](http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/fg8/sts/ST70/Luciana_Calado_Deplagne_70.pdf). Acesso em: 17 jul 2022.

DUARTE, C. L. **Feminismo**: uma história a ser contada. In: Hollanda, H. B. (org.) *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

\_\_\_\_\_. **Literatura de autoria feminina**: a história possível. In: CÂMARA DOS DEPUTADOS; ELÓI, M. A. *As mensageiras: primeiras escritoras do Brasil*. Brasília, set 2018. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/a-camara/visiteacamara/cultura-na-camara/noticias/as-mensageiras-primeiras-escritoras-do-brasil#:~:text=A%20exposi%C3%A7%C3%A3o%20resgata%20a%20mem%C3%B3ria,de%20Almeida%20e%20Carmem%20Dolores>. Acesso em: 18 jul 2022.

DUNN, C. **Contracultura**: alternative arts and social transformation in authoritarian Brazil. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2016.

ESSER, D. C. **Literatura de autoria feminina** – mulheres em cena, na história e na memória. *Revista Línguas & Letras – Unioeste*. v. 15. n. 30. 2014. Disponível em: <https://e-vestibular.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/10658#:~:text=No%20que%20tange%20%C3%A0%20cria%C3%A7%C3%A3o,autores%20homens%2C%20que%20constru%C3%ADram%20com>. Acesso em: 16 abr 2022.

FERREIRA, M. C. L. **O quadro atual da Análise de Discurso no Brasil**. *Revista Letras*. n. 27. dez. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/view/11896>. Acesso em: 04 abr 2022.

FRIEDAN, B. **A mística feminina**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2020.

FOFANO, C. S.; SILVA, A. C.; LUQUETTI, E. C. F. **Ana Cristina César**: uma análise da estética confessional e do jogo de linguagem de uma poetisa marginal. *Revista Transformar*. n. 13 (1). jan – jul 2019. Disponível em: <http://www.fsj.edu.br/transformar/index.php/transformar/article/view/333>. Acesso em: 20 mai 2022.

FORTUNA, D. R.; LIMA, J. C. P.; VILAÇA, M. L. C. **À margem da poesia marginal**: a poesia de Ana Cristina César. *Revista Concinnitas*. Ano 15. v. 02. n. 25. dez 2014.

Disponível em: <https://docplayer.com.br/66559280-A-margem-da-poesia-marginal-a-poesia-de-ana-cristina-cesar.html>. Acesso em: 18 mai 2022.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** 1969. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/179076/mod\\_resource/content/1/Foucault%20Michel%20-%20O%20que%20%C3%A9%20um%20autor.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/179076/mod_resource/content/1/Foucault%20Michel%20-%20O%20que%20%C3%A9%20um%20autor.pdf). Acesso em: 30 set 2021.

\_\_\_\_\_. **As unidades do discurso.** In: FOUCAULT, M. A arqueologia do saber. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 23 – 85.

GALINARI, M. M. **A autorialidade do discurso literário.** In: MELLO, R. (org) Análise do Discurso & Literatura. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2005.

GARCIA, C. C. **Breve história do feminismo.** São Paulo: Claridade, 2015.

GUEDES, M. **Mulheres ganham 77,7% do salário dos homens no Brasil, diz IBGE.** 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/business/mulheres-ganham-77-7-dos-salarios-dos-homens-no-brasil-diz-ibge/#:~:text=IBGE%20%7C%20CNN%20Brasil-,Mulheres%20ganham%2077%2C7%25%20do%20sal%C3%A1rio%20dos,homens%20no%20Brasil%2C%20diz%20IBGE&text=As%20mulheres%20receberam%2077%2C7,9%25%20do%20rendimento%20dos%20homens>. Acesso em: 06 jan 2022.

GUIMARÃES, F. F. F. **Contracultura nos Estados Unidos e contracultura no Brasil:** um estudo comparado. 36º Encontro Anual da ANPOCS. 2012. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/36-encontro-anual-da-anpocs/gt-2/gt12-2/7973-contracultura-nos-estados-unidos-e-contracultura-no-brasil-um-estudo-comparado?path=36-encontro-anual-da-anpocs/gt-2/gt12-2>. Acesso em: 26 jul 2021.

GUIMARÃES, J. V. **Literatura produzida por mulheres.** Centro Cultural de São Paulo, 2018. Disponível em: <http://centrocultural.sp.gov.br/2020/03/05/literatura-produzida-por-mulheres/#:~:text=O%20primeiro%20grande%20cl%C3%A1ssico%20da,potencial%20humano%20presente%20na%20mulher>. Acesso em 16 abr 2022.

GOFFMAN, E. **Representações.** In: GOFFMAN, E. A representação do eu na vida cotidiana. 20. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

GOMES, R. G. **Olhos pardos e olhos vermelhos**: Ana C. & Chacal. Boletim de Pesquisa NELIC: Edição Especial. v. 3. Dossiê Ana Cristina César. 2010.1. p. 105 - 116. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2010nesp3p105>. Acesso em: 02 dez 2021.

GONZALEZ, L. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. In: Hollanda, H. B. (org.) Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HOLLANDA, H. B. **26 poetas hoje**. São Paulo: Companhia de Bolso/Companhia das Letras, 2021.

KAMINSKI, L. F. **O movimento hippie nasceu em Moscou**: imaginário anticomunista, contracultura e repressão no Brasil dos anos 1970. Antíteses. v. 9. n. 18. jul-dez. 2016. p. 467 – 493. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=193349764019>. Acesso em: 12 abr 2020.

KAMINSKI, L. F.; VIEIRA, D. **Rosa dos ventos no peito**: mulheres, viagens e contracultura. Revista Equatorial. v. 7. n. 12. jan-jun 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/equatorial/article/view/18614>. Acesso em: 27 ago 2021.

MAZIÈRE, F. **A análise do discurso**: história e práticas. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

MAINGUENEAU, D. **Discurso literário**. 2. Ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2018.

\_\_\_\_\_. **Nouvelles tendances em Analyse du discours**. Paris: Hachette, 1987.

\_\_\_\_\_. **Autor – a noção de autor em análise do discurso**. In: MAINGUENEAU, D. Doze conceitos em análise do discurso. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

\_\_\_\_\_. **Campo discursivo – a propósito do campo literário**. In: MAINGUENEAU, D. Doze conceitos em análise do discurso. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

\_\_\_\_\_. **Imagem do autor – não há autor sem autor.** In: MAINGUENEAU, D. Doze conceitos em análise do discurso. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

\_\_\_\_\_. **Paratopia – a paratopia e suas sombras.** In: MAINGUENEAU, D. Doze conceitos em análise do discurso. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

\_\_\_\_\_. **Gênese dos discursos.** São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

\_\_\_\_\_. **Cenas de enunciação.** São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

\_\_\_\_\_. **O discurso literário contra a literatura.** In: MELLO, R. (org.) Análise do Discurso & Literatura. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2005.

MELLO, R. **Análise do Discurso & Literatura:** uma interface real. In: MELLO, R. (org.) Análise do Discurso & Literatura. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2005.

MOISÉS, C. F. **Poesia para quê?:** A função social da poesia e do poeta. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

MORICONI, I. **Ana Cristina César:** o sangue de uma poeta. 2. ed. São Paulo: e-galáxia, 2016.

NOGUEIRA, I. P. **Cadernos Negros:** a literatura nacional como difusão de consciência. s/d. Disponível em: <http://centrocultural.sp.gov.br/2020/03/11/cadernos-negros-a-literatura-nacional-como-difusao-de-consciencia/#:~:text=Cadernos%20Negros%20%C3%A9%20uma%20s%C3%A9rie,pr%20over%20uma%20arte%20propriamente%20negra>. Acesso em: 13 ago 2022.

ORLANDI, E. **Análise do Discurso:** princípios e procedimentos. 13. Ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2020.

PADILHA, R. P. **A Teus Pés:** um olhar sobre as formas de resistência na escrita de Ana Cristina César. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13. Florianópolis. 2017. Disponível em: [http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499483700\\_ARQUIVO\\_ATEUSPESARTIGO.pdf](http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499483700_ARQUIVO_ATEUSPESARTIGO.pdf). Acesso em: 20 mai 2022.

PRADO, S. G. **Mulheres negras em movimento:** anos 80 e 90, a intelectualidade e ação política de Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro. 30º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

– Recife, 2019. Disponível em: [https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1566240502\\_ARQUIVO\\_SuelenGirottedoPradotexto.pdf](https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1566240502_ARQUIVO_SuelenGirottedoPradotexto.pdf) . Acesso em: 15 jul 2022.

PEREIRA, R. R. **Perspectivas femininas afro-brasileiras em Cadernos Negros (contos)**: Conceição Evaristo, Esmeralda Ribeiro e Miriam Alves. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande, 2016. Disponível em: <http://repositorio.furg.br/handle/1/9624>. Acesso em: 13 ago 2022.

ROBLES, M. **Safo**. In: ROBLES, M. Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos. São Paulo: Editora Aleph, 2019. p. 166 – 171.

\_\_\_\_\_. **Virgínia Woolf**. In: ROBLES, M. Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos. São Paulo: Editora Aleph, 2019. P. 467 – 477.

ROCHA, W. P. C; BARBOSA, D. A.; MARTINS, A. O. **Memória e ficcionalização do eu**: uma leitura da poética de Ana Cristina Cesar. Anais Venletrarte. 2011. p. 1 - 11. Disponível em: <https://essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/enletrarte/article/view/2082>. Acesso em 02 dez 2021.

RODRIGUES, J. P. **Olympe de Gouges, importante feminista francesa**. 2017. Disponível em: <https://pgl.gal/olympde-gouges-importante-feminista-francesa/>. Acesso em: 13 out 2021.

SCHMIDT, R. T. **Na literatura, mulheres que reescrevem a nação**. In: Hollanda, H. B. (org.) Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SILVA, E. F. **Ana Cristina César**: entre escritas de si e poesia marginal. Revista Vernáculo. N. 41. 1º semestre. 2018. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/53520>. Acesso em: 25 mai 2022.

SIMÕES JUNIOR, A. S. **Os eróticos diários de Ana Cristina César**. In: SIMÕES JUNIOR, A. S. Estudos de literatura e imprensa. São Paulo: Editora Unesp; Cultura Acadêmica, 2014. P. 149 – 167. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/f7dr6/pdf/simoes-9788568334478-10.pdf>. Acesso em: 18 mai 2022.

TEDESCHI, L. A. **O desafio da escrita feminina na história das mulheres.** Revista Raído. V. 10. N. 21. jan/jun 2016. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br> › Raído › article › download. Acesso em: 16 abr 2022.

WALTY, I. L. C. **Enunciação literária.** In: FRADE, I. C. A. S.; COSTA VAL, M. G.; BREGUNCI, M. G. C. Glossário Ceale: Termos de alfabetização, leitura e escrita para educadores. Belo Horizonte: Faculdade de Educação, 2014. Disponível em: <https://www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/enunciacao-literaria>. Acesso em: 08 ago 2022.

WILLMER, R. S. **Ana Luísa Amaral e Ana Cristina Cesar: modos de pensar o feminino na poesia contemporânea em português.** 2014. Disponível em: <http://www.posvernaculas.letras.ufrj.br/images/Posvernaculas/4-doutorado/teses/2014/18-WillmerRS.pdf>. Acesso em: 26 ago 2020.

WOLLSTONECRAFT, M. **Reivindicação dos direitos da mulher.** São Paulo: Lafonte, 2020.

WOOLF, V. **Mulheres e ficção.** São Paulo: Penguin Books - Companhia das Letras, 2019.