

**CONVERSA ENTRE SENHORAS:
ANA CRISTINA CESAR E ANGELA MELIM**

**CONVERSATION BETWEEN LADIES:
ANA CRISTINA CESAR AND ANGELA MELIM**

Juliana Carvalho de Araujo
Mestranda de Literatura Brasileira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
(jucarvalho0301@gmail.com)

RESUMO: “Conversa entre senhoras: Ana Cristina Cesar e Angela Melim” estuda a imagem projetada de um poeta, antes, 1968, e hoje, nos anos entre 2000 e 2010. Temos como foco Angela Melim, poeta que surgiu na década de 70 e que permanece até hoje produtiva e, como contraponto à figura de Angela, estuda-se Ana Cristina Cesar, já que ambas pertenceram à poesia marginal, a fim de se reconhecer, reconstituir, por semelhanças ou diferenças, a imagem do poeta hoje. Observamos que, na década de 70, apesar de alguma diversidade estética, havia um reconhecimento do poeta, que se confundia com o movimento de contracultura. Existia uma imagem de poeta: cabeludo, libertário, irônico, contestador, era alguém contra o sistema. E hoje, é possível esta identificação da imagem do poeta?

Palavras-chave: Angela Melim, Ana Cristina Cesar, contracultura, corpo e escrita do feminino, poeta contemporâneo.

ABSTRACT: “Conversation between ladies: Ana Cristina Cesar and Angela Melim” studies the projected image of a poet, before, 1968, and nowadays, in the years between 2000 and 2010. We focus on Angela Melim, a poet who emerged in the 70’s and remains productive today, and, as a counterpoint to the image of Angela, we study Ana Cristina Cesar, since both belonged to the marginal poetry, in order to recognize and reconstitute, by similarities or differences, the image of the poet nowadays. We noted that, in the 70’s, despite some aesthetic diversity, there was an acknowledgment of the poet, who mingled with the counterculture movement. There was an image of the poet: hairy, libertarian, ironic, contester, it was someone against the system. And nowadays, is this poet identification possible?

Keywords: Angela Melim, Ana Cristina Cesar, counterculture, female body and write, contemporaneous poet.

Contextualizando 1968 – A imaginação no poder

Mais de quarenta anos se passaram e 1968 continua vivo em nossas memórias e, para muitos, ainda é uma incógnita, como previra Morin (VENTURA, 2008, p. 17): “Vão ser precisos muitos anos para se entender o que se passou”. Sessenta e oito foi a gota que faltava para o transbordamento dos sonhos reprimidos, da crença em um lugar mais justo. O mundo estava em ebulição. Os EUA estavam submersos na Guerra do Vietnã. A Europa estava tomada pelos protestos e revoltas estudantis. No Brasil, a ditadura cada vez mais endurecia, exercendo forte censura política e dura repressão policial.

Os protagonistas do lendário ano foram os jovens, inspirando o mundo. Acreditavam na força da imaginação – “A ação não deve ser uma reação, mas uma criação” –, da política e, sobretudo, do amor. O amor e a política eram equiparados, em uma relação mútua de complementaridade, como denunciavam os muros de Paris: “Quanto mais eu faço amor, mais tenho vontade de fazer a revolução. Quanto mais faço a revolução, mais tenho vontade de fazer amor”. Em um tempo de paixão e febre, acalentado por Beatles, Chico Buarque, Caetano, Glauber, Godard, Marcuse, a contestação reinava. Na rua, os jovens se encontravam: “A poesia está na rua”, “A política se dá na rua”, pulsavam os muros parisienses. Vida e arte se fundiam e tomavam um só corpo. “A arte está morta, liberemos nossa vida cotidiana.”

No que tange a esta filosofia, ela também foi adotada e vivida intensamente pelos hippies, que adotavam o amor livre e a não-violência. Eles “cresceram deixando o cabelo e a imaginação crescerem” (VENTURA, 2008, p. 19). A geração de Aquário era conhecida pelo seu estilo de vida nômade, em comunhão com a natureza, era contra todas as guerras, negava os valores tradicionais da classe média e das economias capitalistas e totalitárias. Negava o patriarcalismo, o militarismo, o poder governamental, as corporações industriais, o autoritarismo, a massificação, o capitalismo – “A economia está ferida, pois que morra!”. A anarquia era vivida pelos hippies de todas as formas: roupas de cores vibrantes; músicas psicodélicas; festas ao ar livre; amor livre, sem distinções – “Amem-se uns aos outros” –; ideal igualitário de sociedade; meditação; uso de drogas com o objetivo de libertação da mente – “O álcool mata. Tomem LSD” –; pacifismo; busca pelo prazer livre, tanto de caráter intelectual como sexual. Se, no início dos anos 60, o intelectual era uma figura mítica de grande prestígio, nos anos 70, os hippies os desprezavam, pois estes valorizavam um pensamento de índole irracionalista, refutando o intelectualismo. Era preciso viver a vida, não pensar na vida.

Os papéis masculino e feminino também foram questionados nos anos 70. A principal distinção entre eles era a diferença entre público e privado. A mulher era considerada de domínio privado, seu corpo era estereotipado como consumidor e consumido, e a cultura, em geral, tornava-a tema passivo do olhar masculino. Mas estes estereótipos foram questionados. A inserção da mulher na produção artística a

tornava mais agente do que motivo na arte. Ela lança um novo olhar ao próprio corpo, retratando-o com sensualidade. A artista deixa de seguir as trilhas traçadas pelo homem e traça as suas próprias. Quebra-se o mito de que “as mulheres, como corpos domésticos, não são criadoras da cultura” (BARNES, 1999, p. 295). Esta nova geração lançava uma nova concepção de vida, questionando valores institucionais estabelecidos, levando para a prática toda a teoria do discurso libertário. Largavam a confortável vida perfeita pela vanguardista que pregavam, foram “descapitalizadas e descasadas”, subvertendo o casamento pela sua destruição. Este foi o ano também em que elas começaram a tomar pílulas, porém havia uma grande desconfiança, fazendo com que a questão dos anticoncepcionais rondasse freqüentemente os jornais da época. Foi uma verdadeira “Revolução Sexual”, um esforço para fazer o sexo retornar às suas raízes mais puras e primitivas, queriam experimentar o sexo em sua origem bruta, sem deformações. Buscavam a felicidade pela magia da revolução.

As décadas de 60 e 70 foram questionadoras, anárquicas, vanguardistas. Toda a cultura sofria intensa transformação, 68 foi antes de tudo uma revolução cultural, e a literatura não poderia ficar de fora. A literatura tendia a cada vez ficar mais próxima da vida, quase se fundindo a ela. Vive-se uma poesia existencial, incorporada à vida.

A poesia marginal

A poesia marginal, fruto do ambiente de medo e vazio cultural que o sufoco da censura e da repressão militar promoviam, pode ser definida como um acontecimento cultural que teve um significativo impacto, conseguindo reunir, ao redor da poesia, jovens antes mais ligados a outros circuitos artísticos. Os primeiros sinais desta poesia surgiram com os folhetos mimeografados *Travessa Bertalha*, de Charles, e *Muito prazer*, de Chacal, ambos de 1971.

O termo marginal é ambíguo desde o início. Marginais da vida política do Brasil, marginais do mercado editorial, e, sobretudo, do cânone literário. Na literatura, livrinhos mimeografados começam a surgir, enfatizando o caráter artesanal de suas experiências e subvertendo as bases da produção cultural em voga. Vai se criando uma espécie de circuito semimarginal de edição e distribuição,

resposta política ao conjunto de adversidades reinantes. A presença dos poetas marginais na prática da produção, divulgação e distribuição de seus produtos, em tempos de milagre econômico e profissionalização das empresas editoriais, marca um compromisso de viver poeticamente, o que resulta numa série de publicações desafiadoras naquele momento histórico. Eles estavam determinados a não deixar o silêncio se instalar, defendiam uma poesia com nítidos traços antiliterários que se chocava com as experimentações eruditas das vanguardas. Os livros começam a se multiplicar. São os próprios escritores que acompanham de perto sua montagem, vão às gráficas, assistem à impressão e, por fim, vendem-nos de porta em porta, estabelecendo-se uma relação íntima, afetiva com o leitor, uma relação que abarca a própria linguagem da poesia. A literatura cria um novo circuito e um novo público leitor. A irreverência desses poetas, em sua maioria jovens universitários, é notada e apreciada no poema *Na festinha xic paparica-se o artista*. Na festinha xic paparica-se o artista

na rua o escracho é total
 a sabedoria tá mais na rua que
 nos livros em geral
 (essa é a batida mas batendo é que faz render)
 bom é falar bobage e jogar pelada
 um exercício contra a genialidade
 (espacinho)
 os mestres da vanguarda vem de complicar
 a gente vem de viver / brincar e anotar
 chegou a hora
 nem que seja para agitar a água
 mexer a sujeira que descansa a (sic) tanto tempo
 no fundo do co(r)po
 palavra de poeta no papel
 jornal

(Charles, editorial do *Almanaque Biotônico* Vitalidade, n. 1. In HOLLANDA, 1982, p. 43)

Nota-se, no poema acima, uma crítica ao elaborado, ao complicado, aos formalismos da língua, ao arrumado, ao sistematizado. Encontramos um poema bem humorado que retrata o ponto de vista dos nossos excêntricos poetas. A poesia ganha mais leveza com sua linguagem, a princípio, mais coloquial e engajada, que fala da experiência comum, com um perfil despretenso e aparentemente superficial, mas que colocava em pauta o *ethos* de uma geração traumatizada pelo

cerceamento de suas possibilidades de expressão. Tudo isso encurta a distância entre escritor e leitor, que não precisa mais ser um entendido de poesia para apreender seu significado. O poema apresenta uma dicção coloquial – processo que vinha desde Mário de Andrade –, em um registro cotidiano quase em estado bruto. Literatura e vida se casam e originam os famosos poemas marginais. Como bem dizia Cacaso: “A vida não está aí para ser escrita, mas a poesia sim está aí para ser vivida...”.

Charles expressa no poema “Olha a passarinhada/ Onde?/ Passou.” que a “poetização de uma vivência, é a poetização da experiência do cotidiano e não o cotidiano poetizado” (HOLLANDA, 1992, p. 101). Viver poeticamente. Surge uma nova forma de representar o mundo, diferente da intelectualista defendida pelas universidades. As mudanças agora se dão não com o intuito de tomar o poder, mas de questioná-lo. Através da leitura poetizada da vida cotidiana, o poeta reforça o caráter transitório do dia-a-dia, ressaltando sua *momentaneidade*. Encontramos nestes poemas uma pressa de viver, viver a mil, viver tudo – “A verdade é que vivo a mil/ sonhando a morte em azul anil” (Isabel Câmara, in HOLLANDA, 1976, p. 168). Uma poesia conquistadora, que buscava emoções, que vivia “tranquilamente todas as horas do fim” (Torquato Neto, *Cogito*, in HOLLANDA, 1978, p. 54). O cotidiano passa a ser “a musa inspiradora dos poetas”, transformando-se ele mesmo em matéria bruta da poesia.

A *Geração mimeógrafo* jogou para o ar os padrões estéticos estabelecidos, ela era, sobretudo, contra: contra as portas fechadas da ditadura, contra o discurso organizado, contra os formalismos da língua, contra a poesia tradicional. Na medida em que os poetas marginais constroem um antagonismo total em relação aos recursos poéticos até então em voga – os recursos tradicionais – e questionam o conceito de poesia, eles procuraram se aproximar da comunicação visual, explorando a palavra em várias dimensões: verbal, visual e vocal. Esta atitude dos artistas, retomada dos primeiros modernistas, fez descer a poesia de seu pedestal, levando-a ao público, assim como foi em relação à música, com o surgimento dos Festivais da Canção e do Tropicalismo. A desierarquização da poesia restabelece o elo entre poesia e vida. Foram lançados folhetos mimeografados, livros artesanais, livros-envelopes, pôsteres, cartões-postais,

cartazes, varais de poesias, muros e paredes escritos em versos. Os nossos marginais investiram na tática das coleções, associação episódica que lembrava um agrupamento ocasional típico de festas e lazer. Esta ideia era tida pelos marginais como um instrumento para novas formas de experimentar a vida. Nesta época, surgem também inúmeras revistas. Leminski já dizia que “os maiores poetas dos anos 70 não são gente, são revistas. Revistas pequenas, atípicas, prototípicas, não típicas, coletivas, antológicas, onde a poesia e os poetas se acotovelam” (in HOLLANDA, 1992, p.162).

Em 1976, a poesia marginal entra em discussão nas universidades com a publicação de *26 poetas hoje*, de Heloísa B. de Hollanda, esquentando a polêmica acerca do anteprojeto marginal, com uma grande repercussão na imprensa. É desse período a redescoberta da oralidade da poesia. Na medida em que o poeta marginal recupera a modernidade, rompendo fronteiras entre o que é mau e bom gosto, o que é erudito e popular, nacional e estrangeiro, ele recria a linguagem antropofágica, de recusa aos bons comportamentos, linguagem de deglutição de tudo para uma devolução renovada, digerida e, por isso, modificada. Linguagem rebelde de jovens, que não engoliam mais as ideias prontas, era preciso digeri-las, para então criar suas próprias ideias. Os poetas marginais estavam, então, em busca, em plena ditadura, de uma vida recheada de emoções, aventuras, conquistando corações e mentes por onde passavam, e causando muito burburinho, como o que é novo provoca.

Como reconhecer um poeta dos anos 70?

O reconhecimento do poeta se dará a partir de duas poesias: uma da geração marginal e a outra dos anos 2000. O poema *Termos de comparação* de Zulmira Ribeiro (HOLLANDA, 1976, p. 78-81), como o próprio título já antecipa, contrapõe a imagem do poeta à atitude da avestruz. O poeta é um ser diferente. Aquele que se engasga com a realidade, por isso “estraçalha” e “regurgita” a língua, transgredindo modelos, estraçalhando o fazer poético com diferentes fontes literárias e não literárias, como veremos em Ana Cristina Cesar, verbais e não-verbais, formas inspiradas em inúmeros gêneros textuais, como a reportagem, o cinema, o diário, a entrevista, os quadrinhos, a música e até mesmo a conversa cotidiana e

despreocupada. O poeta é o ser problemático dentro da estrutura institucional, inclusive a da Língua, o que não se encaixa, o que estranha e sangra. Zulmira aproxima “destroço”, “pútrido” e “estrutura”, ressignificando esta última palavra tão contrária aos ideais libertários dos marginais. Já a avestruz é o animal simples, “cada enciclopédia a determina”. E por que o poeta é ave? Porque “conforme cismam – voam”. Libertam-se pela imaginação da realidade tão opressora; também “porque pulam inesperadamente”, “quebram os braços”, sendo um ser frágil, diferente das avestruzes, que engolem parafusos. O poeta está à margem do comum. “São lidos por especialistas”. Lidos porque “não engolem nem recusam”. Ele se engasga e se “espasma”. Ele “atrapalha o comum espetáculo circense”. Pensa. Sangra. Não aceita o que é dado, o ordinário. Questiona. Estraçalha. Atrapalha. Intruso. Não faz parte do espetáculo. Não faz parte da arquibancada. É minoria. Não se contenta, não digere sobras como todos o fazem. Qual o lugar do poeta? Nenhures. Ele não tem país assinalado no mapa. Exilado. Em Nenhures a lógica não é a mesma de nosso mundo capitalista. Lá as unhas crescem para “beliscarem certas zonas glúteas”, mas nunca eles entenderão isto. O poeta não é entendido. O povo aclama a avestruz, “as plumas! ah!”.

Como reconhecer um poeta no ano 2000?

Nome aos bois

Mumuzinho, Sereno e De Arroz
foram os nomes que eu dei
aos bois.
Desbocamento uma vírgula!

Desbocamento é para quem tem boca
correta, sem dúvidas, quem pode
pensar.
E a verdade é incerta –
nem é rebelde o poeta
mas manso como De Arroz.
Mantega derretida.
Mastiga, mastiga
olha pra cima com ar de quem
nada pode
fazer

para mudar.

Ô, Mumuzinho, me abraça
um abraço forte de quatro patas
preu pertencer em algum lugar!

Mastiga
enquanto procuro nomes mais
perto do certo
como Sereno é sereno – caga e anda –
e Um muge
berra
bota a boca no mundo
de vez em quando.

6 de setembro de 2004

(MELIM, 2006)

A partir de construções populares prontas, em uma primeira leitura temos uma sensação de *déjà vu* ao sair do poema. Aliás, nem ao menos chegamos a sair. Mergulhamos mais fundo à procura do sentido destas expressões, porque, se em um primeiro momento as reconhecemos, depois percebemos que elas adquirem novas significações. O título *Nomes aos bois* cria um clima que logo será quebrado ao nos chocarmos com “Mumuzinho, Sereno e De arroz/ foram os nomes que eu dei/ aos bois”. Se nosso conhecimento de mundo nos mandava “não dar nomes aos bois”, Melim, através desta nomeação não arbitrária – “enquanto procuro nomes mais/ perto do certo” –, vai nos mostrar que o poeta é aquele que nomeia o que não foi nomeado ainda. Ele é aquele que sente, depois nomeia. Desta forma, ao mesmo tempo em que as expressões populares são desconstruídas, a imagem comum do poeta também é desconstruída e ressignificada. O poeta aqui não é mais o rebelde, aquele que era reconhecido dentro de suas roupas anárquicas, com um comportamento transgressor. Não, ele é manso como o De Arroz, “manteiga derretida”. Não tem mais uma postura revolucionária, mas “olha pra cima com ar de quem nada pode fazer para mudar”. “Sereno é sereno – caga e anda” e Mumuzinho muge, “berra/ bota a boca no mundo”. Já é sabido que o poeta é aquele que tem anteninhas que captam antes, e por isso falam antes, põem a boca no mundo. Porém, Melim acrescenta um verso à poesia que não pode passar despercebido: “de vez em quando”.

Para Angela, ser poeta é uma maneira de viver e ver as coisas, de procurar os diferentes ângulos dos objetos. Há uma insistência em ser poeta. Ela é poeta porque quer ser poeta e ser conhecida como tal. Uma teima em ser e continuar sendo poeta.

Ana C. e Angela Melim “Correspondência completa com *Luvras de pelica*”?

Correspondência completa é um breve livro em forma de carta dirigida a alguém, a “My Dear”, recheada de revelações e ocultamentos. A carta reflete sobre a vida “Célia disse: o que importa é a carreira, não a vida. Contradição difícil. A vida parece laminha e a carreira é um narciso em flor” (CESAR, 1982, p. 87). Temas da intimidade, conversa ao pé-de-ouvido, poemas em forma de carta, de diário, tom de confissão, tudo isso encontramos em Ana C., procuramos revelações e ocultamentos nos seus escritos íntimos, segredos de mulher. O mesmo tom de intimidade temos em *Luvras de pelica*, porém em formato de diário, que, como diz Ana C., “(diário e carta) é o tipo de escrita mais imediato que a gente tem” (CESAR, 1983, p. 256). Segundo ela, quando pensamos em escrita de mulher, pensamos esta escrita no âmbito familiar, íntimo. Mulher não vai de imediato escrever no jornal. Em ambos os livros, sentimos a mão de mulher, uma voz sedutora convidando a penetrar em uma intimidade que o tempo inteiro escapa por entre os dedos... “My dear” (CESAR, 1982, p. 87), “minha filha” (*id*, p. 96).

Em *Correspondência completa*, lemos “Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor” (*id*, p. 90), a dificuldade emana do fato do poema não existir especificamente para Gil, pois o leitor, apesar de ser sempre singular, é anônimo – *my dear* – e, como afirmou Baudelaire, hipócrita, semelhante e irmão (SANTIAGO, 1989, p. 56). *Correspondência completa* e *Luvras de pelica* têm a intenção de mobilizar o leitor, como a carta e o diário devem fazer, eles se dirigem a alguém, viajam para alguém, debruçam-se e mergulham em alguém, buscam o outro, o leitor, de quem é exigida “uma cumplicidade artificialmente construída” (CHIARA, 2008, p. 127). Há uma necessidade do outro. O leitor de Ana C. não pode ficar imobilizado, ele tem de mover seu desejo ao encontro do poema.

No entanto, a necessidade absoluta do outro, a fusão e a confusão do “eu” e do “ele” – “Não pega mais meu corpo; não pega mais seu corpo” (*id*, p. 95) – a

fazem sentir a dor de não ser correspondida. O que encontramos em Ana C. é um olhar para dentro, para a interioridade. E, apesar de ter tanto a falar de si, confessa sempre que a intimidade não pode ser confessada, é impossível: “Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?” (*id*, p. 90), “Não consigo contar a história completa” (*id*, p. 95). A intimidade escapa, é incomunicável. A necessidade de se comunicar que faz com que a intimidade viaje para o outro, em direção “a um *it*, a uma extimidade” – “trânsito entre o eu, o mim e aquilo que em mim não domino” (LACAN *apud* CHIARA, 2008, p. 123).

Ana C. acredita que quando se está escrevendo, escreve-se para mobilizar alguém, a diferença é que num texto comum, não sabemos quem será o interlocutor, já numa carta, temos um leitor específico, sabe-se a quem se dirige. No caso do diário, sabe-se também, mas sabe-se menos. O “diário” de Ana C., ou as



“cartas”, uma delas assinada por Júlia, constroem uma intimidade, brincam como desejo do leitor de querer saber mais e mais, brincam com essa tensão de querer saber, mas não conseguir, já que a intimidade é incomunicável literariamente. Temos uma encenação da intimidade.

Nesta imagem de Ana C., apesar de tê-la nua, tentando esconder os seios, se muito ela mostra, nada é revelado. É uma foto que supostamente a flagra na intimidade, mas não há flagrante algum. Como analisa Ana Chiara em “Ana Cristina César e Ana Mendieta: as infotografáveis” (CHIARA, 2008), temos um corpo em vias de desaparecimento. Se por um lado Ana C. era muito fotografada, por outro sua imagem era incaptável, seu feminino era infotografável. O que encontramos na foto é uma intimidade evasiva e encenada.

Duas antigas

Angela Melim e Ana C. se conheceram na década de 70, quando Angela tinha uma livraria onde os poetas marginais se reuniam. Elas tinham uma relação bastante estreita, tanto no que tange à escrita, temas, e até mesmo um certo grau de intimidade – elas rascunhavam a ideia de escreverem um livro em parceria. Ana gostava tanto da poesia de Angela que dialogava com ela, inserindo versos inteiros em seus poemas. Em *Duas antigas* Ana faz uma série de referências a poemas de

Angela, aliás, todo o trabalho de Ana C. é recheado de intertextualidade. Neste poema, muitos versos são roubados de Angela, ou, como disse Chiara (2008, p. 127), convertidos em ana, fazendo uma apropriação criativa deles. Muitas de suas poesias correm o risco de se tornarem ininteligíveis, tamanha é a série de remissões culturais, literárias e intratextuais que encontramos em sua obra. No entanto, como disse Santiago (SANTIAGO, 1989, p. 55), os chamados textos fáceis não são capazes de “impulsionar a linguagem ao infinito da travessia”, sua viagem é breve, passageira. A poesia de Ana “exige pouco e muito: olhos abertos e, entre tantas outras coisas, paciência e imaginação” (*id*, p. 54).

Segundo estes estudiosos, o texto, como intertexto, pode ser definido como o espaço polissêmico onde se cruzam e se contestam escritas variadas, onde vários textos dialogam entre si, cruzando-se uma infinidade de sentidos possíveis e enunciados de inúmeras culturas.

É a partir daí que vem a noção de intertextualidade. No entanto, esta não deve ser confundida com a noção de fontes ou influências literárias, como era tida pela crítica tradicional.

A intertextualidade não diz respeito apenas às referências marcadas e com a citação a autores, seja esta citação voluntária ou não. Ela é muito mais do que isso. A intertextualidade implica dizer que o texto é um campo aberto de fórmulas, muitas vezes anônimas, de referências cuja origem se perde: são citações sem aspas, inconscientes e automáticas, que trazem para o interior do texto o volume da sociabilidade e da cultura em geral.

Leiamos uns poucos versos de Duas antigas de Ana C.: “**Vamos fazer uma coisa/** escreva cartas doces e azedas/ **Abre a boca, deusa (...)/** Linhas cruzando: **as mulheres gostam/** de provocação/ **Saboreando o privilégio/ seu livro solta as folhas**”. Os versos em negrito são os “roubados” de Angela. Mas, se Ana retira versos inteiros de Angela, dizendo que faz “ladroagem”, como resposta, Angela faz o poema *Das duas uma*, todo construído com versos de Ana, ou como declarou, com versos “chupados” dos versos de Ana.

Um tema bastante caro as duas poetisas é a questão da mulher. Como Angela diz em entrevista prestada ao programa de rádio *Nas ondas do Rio*, produzido pelo LerUerj, ela escreve sob um ponto de vista feminino, “porque a

biologia quis assim”. Ela não escreve com o objetivo de encontrar o lugar da mulher na sociedade, mas escreve o que pensa e como pensa, e, talvez, assim “apareça algum lugar de uma mulher”, mas não é uma busca deliberada. No poema *Venho e vou lua*, de Angela Melim, temos o retrato de uma visão masculina da mulher. São os homens que pensam sobre elas, eles decidem como elas são, eles as pensam, porque elas “são sem olhos”. Em *Conversa de senhoras*, de Ana C., percebemos o mesmo assunto “mulher”. Porém o diferencial deste poema não são os temas abordados, um tanto femininos, mas a forma como elas falam, suas opiniões, sua liberdade de falar o que querem e como querem, uma nova postura da mulher, um novo lugar na sociedade. “Não preciso nem casar/ Tiro dele tudo o que preciso/ Não saio mais daqui/ Duvido muito/ Esse assunto de mulher já terminou” (CESAR, 1998).

Apesar de Angela Melim e Ana C. terem muito em comum (como pertencerem à poesia marginal; terem um certo grau de intimidade; lerem uma a outra; abordarem o feminino etc.), elas têm um olhar que as distingue profundamente: o de Ana C. é voltado para a interioridade, enquanto Angela olha para o outro. Em relação ao sucesso atingido por Ana, apesar do alto grau de qualidade de suas poesias, deve-se muito ao halo mítico que ronda um suicídio de uma poetisa tão jovem.

As poesias de Angela são fruto da comunicação com o mundo que a cerca, ela olha o outro e, a partir deste olhar, ela recria seu próprio universo. Como, por exemplo, em *As crianças do Planalto* (MELIM, 1996), onde ela reproduz uma conversa de telefone, repleta de gírias próprias da época e do contexto. Em *De relíquia* (*id.*, *ibid.*) temos a mesma situação. É o olhar para o outro, “homem trabalhador, coitado”, sensibilidade de perceber e reproduzir o mundo literariamente, de reproduzir o que o outro sente.

Conclusão

A partir do estudo comparativo de poemas produzidos nestes períodos e de perguntas acerca da ideologia, modelos comportamentais, recorrências imagéticas do corpo, relações de afeto e contexto cultural, presentes em ocorrências literárias e em outras fontes de pesquisa, tentamos reconhecer, reconstituir, por semelhanças ou diferenças, a imagem projetada do poeta, antes, 1968, e hoje, nos

anos 2000/10.

Para tanto, levantamos ocorrências poéticas, a partir das noções: subjetividade, corpo e escrita do feminino no período 1968-2008, a fim de constituir a figura do poeta, tendo como foco Angela Melim, e, como contraponto à sua figura, estudamos Ana C., pois ambas fizeram parte da geração de 68. A partir deste estudo, investigamos o motivo do sucesso de Ana C. e o da restrição de Angela a círculos literários. Acreditamos que o sucesso de Ana se deve muito à forma de sua morte, suicídio, e todo o mito que se cria em torno disto. Quanto ainda às duas, apesar de terem muito em comum – como pertencerem à poesia marginal; abordarem o feminino etc. –, elas têm um olhar que as distingue profundamente: Ana C. é voltada para a intimidade, enquanto Angela observa o outro, o exterior.

Observamos também que, na década de 70, apesar de toda a diversidade estética, havia um reconhecimento do poeta, que se confundia com o hippie e o movimento de contracultura. Tínhamos uma imagem de poeta: cabeludo, libertário, irônico, contestador, era alguém contra o sistema. Nossos resultados indicam que, hoje, não se é possível reconhecer um poeta por traços comuns com um grupo, uma “geração”, um programa ou uma identificação ideológica.

Referências

Angela Melim

MELIM, A. **O vidro o nome**. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

_____. **Das tripas coração**. Florianópolis: Noa Noa, 1978.

_____. **As mulheres gostam muito**. Florianópolis: Noa Noa, 1979.

_____. **Vale o escrito**. Projeto gráfico, Hayle Gadelha, Gráfica Danúbio, 1981.

_____. **Os caminhos do conhecer**. Florianópolis: Noa Noa, 1981.

_____. **Outro retrato**. (mimeo), 1982.

____. **Poemas**. Florianópolis: Noa Noa, 1987.

____. **Mais dia, menos dia**. Rio de Janeiro, 7letras, 1996.

____. **Possibilidades**. Rio de Janeiro: Íbis Libris, 2006.

Ana Cristina Cesar

CESAR, A. C. **A teus pés**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles; Ed. Ática, 1998.

____. **Inéditos e dispersos**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles; Ed. Ática, 1998.

____. **Crítica e tradução**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles; Ed. Ática, 1999.

____. **Correspondência Incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

____. **Escritos no Rio**. SP: Brasiliense, 1985.

Referências gerais

BARNES, S. **Greenwich Village**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CHIARA, A. & ROCHA, F. C. D. (org.). **Literatura Brasileira em foco – o eu e suas figurações**. Rio de Janeiro: Casa 12, 2008.

HOLLANDA, H. B. de. **O espanto com a biotônica vitalidade dos 70**. São Paulo, Almanaque, n. 10, p. 43-54, 1979.

____. **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil S. A., 1976.

____. “A poesia marginal”. **100 Anos de Poesia - Um panorama da poesia brasileira**. RODRIGUES, Claufe e MAIA, Alexandre (orgs.). Rio de Janeiro: Verso Edições, 2001.

____. **Poesia Jovem Anos 70**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

MACIEL, L. C. **Geração em transe**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.

SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SISCAR, M. **Modo de usar & Co**. Siliba – Revista de Poesia e Cultura, ano 5, n. 8-9, Ateliê Editorial, 2005.

____. **O teatro da intimidade em Ana Cristina Cesar**. Em palestra na Uerj em 13/07/2009.

VENTURA, Z. **1968 O ano que não terminou**. São Paulo: Planeta, 2008.