

# NAVEGAÇÕES, NEGAÇÕES, VIAGENS E REPRESENTAÇÃO DE MULHER NA LITERATURA NA PERSPECTIVA DE ANA CRISTINA CESAR ✓

152

Josiclei de Souza SANTOS<sup>1</sup>  
Tatiana Cavalcante FABEM<sup>2</sup>

---

✓ Artigo recebido em 29/01/2018 e aprovado em 22/05/2018.

<sup>1</sup> Professor da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA), mestre em Estudos Literários, discente do doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA. E-mail: <josicleisouza@yahoo.com.br>.

<sup>2</sup> Graduada em Letras, professora de educação básica na Sociedade Civil Madre Celeste.

## NAVEGAÇÕES, NEGAÇÕES, VIAGENS E REPRESENTAÇÃO DE MULHER NA LITERATURA NA PERSPECTIVA DE ANA CRISTINA CESAR

### RESUMO

Na história da Literatura ocidental, no que diz respeito à viagem, há duas representações de mulher. A mesma ou significa a impossibilidade da viagem, território masculino, sendo reservado à mulher o papel da espera, protegida no refúgio do lar, contra os perigos do mundo, demasiado grandes para uma suposta fragilidade feminina, ou a mesma se inscreve entre os signos de mistério, perigo e/ou conquista a espera do domínio fálico, servindo, então, tais signos femininos como meios de autoafirmação da potência masculina na aventura da viagem. Usando as ferramentas dos Estudos Culturais, o presente estudo mostra como essa representação feminina construída por homens desde a antiguidade até a Literatura mais recente vai ser objeto de desconstrução por parte da poeta Ana Cristina Cesar, que vai estabelecer uma relação intertextual de réplica com importantes textos que de alguma maneira tratam da viagem, mas agora a partir da exposição da negação à viagem a que foi relegada a mulher. Veremos como a autora dialoga com textos clássicos, como Odisseia, de Homero e On the Road de Jack Kerouak.

**Palavras-chave:** Representação de mulher. Viagem. Literatura.

## NAVIGATION, DENIALS, TRAVEL AND REPRESENTATION OF FEMALE IN LITERATURE IN THE PERSPECTIVE OF THE WRITER ANA CRISTINA CESAR

### ABSTRACT

In the history of the Literature of the West, as far as travel is concerned, there are two representations of the female. Either it means the impossibility of traveling which is male territory, so it is reserved for women the role of waiting, protected in the shelter of the home, against the dangers of the world, too great for a supposed feminine fragility. Or it is inscribed among the signs of mystery, danger and/or conquest of the phallic domain, thus serving such feminine signs as a means of self-assertion of the masculine potency in the adventure of travel. Using the tools of Cultural Studies, the present study shows how this feminine representation constructed by men from antiquity to the most recent Literature will be object of deconstruction by the poet Ana Cristina Cesar, who will establish an intertextual replica relation with important texts which somehow treat the journey, but now from the exposure of the negation to the journey to which the woman was relegated. We will see how the author dialogues with classic texts such as Homer's "Odyssey" and Jack Kerouak's On the road.

**Keywords:** Representations of women. Travel. Literature.

## 1 INTRODUÇÃO

A Literatura ocidental tem na Odisseia, de Homero, um de seus textos fundadores. Na referida narrativa, temos a luta do guerreiro solerte Ulisses contra as forças da natureza e das divindades. Muitos estudos já aproximaram esse conflito da luta entre o mundo racional e o mundo pré-lógico, configurando-se o retorno do herói a Ítaca uma vitória daquele mundo sobre este. Conflito semelhante está em outro texto clássico, Édipo rei, de Sófocles, em que este, pela inteligência, venceria o mistério representado pela esfinge, conseguindo, assim, o poder de tirano. O que há em comum nesses dois textos fundadores da Literatura ocidental é que neles a mulher, ou o que está simbolicamente associado ao feminino, alegoriza o mistério a ser, na viagem de autorreconhecimento do homem, desvendado e dominado.

Outro elemento importante a ser observado, no que diz respeito à mulher nos dois textos, mas principalmente na **Odisseia**, é que a mesma assume uma condição sedentária, sendo-lhe a viagem uma impossibilidade ou interdição, o que se comprova na narrativa homérica por meio da personagem Penélope, ou seja, nesses dois importantes textos, a mulher ou está excluída da possibilidade da viagem, ou, durante a viagem que representa a ascensão do protagonista à condição heroica, o feminino se apresenta como obstáculo que deve ser vencido/dominado falicamente sob pena de fazer o homem regredir à condição natural ou fracassar rumo à sua ascensão heroico-civilizatória. Percebemos que é possível fazer uma aproximação entre risco que essa mulher sensual/fatal/natural representa nas duas obras, e em muitas outras, e a teoria freudiana da passagem da natureza à cultura (FREUD, 1981, p. 2509).

Durante a idade média os papéis não mudaram. A mulher era a princesa confinada em um castelo e o homem era o cavaleiro andante, que viajava em busca de aventuras. Na idade moderna o texto mais emblemático da língua portuguesa é a epopeia camoniana *Os Lusíadas* (1572), e nela, mais uma vez, temos a mulher exercendo a função de espera sofrida pelos homens que partem para as perigosas viagens, como é exemplo a descrição do embarque dos marinheiros de Vasco da Gama, ou simbolizando as recompensas míticas a serem desfrutadas ao fim da

aventura, como bem nos mostra a passagem da Ilha dos Amores, metáfora erótica dos violentos processos de colonização.

Uma autora que começou a mostrar em sua produção literária e ensaística a condição a que estava relegada a mulher foi Virgínia Woolf (1882-1941). Em um de seus romances, *Orlando*, lançado em 1928, em que as simbologias do masculino e do feminino são expostas e rasuradas, temos o protagonista, ao se transformar em mulher, casando-se com um homem com signos atribuídos ao feminino, que se entrega a aventuras marítimas.

— És uma mulher, Shel! — gritou ela.  
— És um homem, Orlando! — gritou ele.  
(...) Quando acabaram, e estando outra vez sentados, ela perguntou-lhe que conversa era essa de uma ventania sudoeste? Para onde ele zarpava?  
— Para o cabo Horn — disse ele rapidamente, e corou. (...) Foi apenas à força de muita pressão da parte dela, e pelo uso de muita intuição, que conseguiu saber que a vida dele era esbanjada na mais desesperada e esplêndida das aventuras — que é dar a volta ao cabo Horn a despeito da ventania (WOOLF, 356, 1972).

Nesta passagem, vemos que Woolf problematiza o universo da viagem e seus riscos como ligados ao masculino, ao mesmo tempo em que mostra estar tal universo vedado à mulher. A poeta Ana Cristina Cesar (1952-1983), assim como Woolf, também consciente do universo da viagem negado à mulher, elaborou em diferentes obras intertextos com diferentes autores que tratam da dimensão épica da viagem, mas desconstruindo-os enquanto textos universais, mostrando que essa pretensa representatividade universal humana limita o lugar da mulher nessa representação pretendida como universal. Neste estudo, nosso objetivo é perceber como a autora trabalha essa desconstrução a partir do diálogo intertextual.

Para este trabalho, escolhemos duas obras representativas da Literatura com as quais percebemos o diálogo desconstrutor da autora: *Odisseia*, de Homero, texto representativo da antiguidade clássica ocidental, e o livro *On the Road* (1957), de Jack Kerouac (1922-1969), tido como narrativa fundadora da geração *beatnick*, e que teve uma influência que extrapola até mesmo o próprio campo literário. O primeiro texto foi escolhido pela recorrência com que a poeta evoca o tema da navegação, se utilizando de elementos presentes na narrativa homérica, da qual é conhecedora enquanto estudiosa e escritora. O segundo texto foi escolhido pelo

diálogo que autora estabelece com o mesmo, mas também com outras narrativas de Jack Kerouac, como **Dr. Sax** (1959), que tratam da viagem ligada à transgressão, elemento que trabalharemos mais amiúde para mostrar como a autora estabelece uma relação de aproximação e distanciamento com o autor *beat*. Sobre este último, particularmente nos impressionou a manutenção, em muitos casos, dos papéis da casa para a mulher e da rua para o homem, mesmo em um texto *beat*, pois este movimento ficou conhecido mundialmente como símbolo transgressor que questionava os valores conservadores da sociedade estadunidense.

Neste estudo nos interessa como a poeta brasileira Ana Cristina César se apropriou de forma desconstrutora de toda essa tradição literária de experiências de viagem, que está ligada ao masculino, em detrimento feminino. A proposta desconstrutora da poeta e crítica literária já se insere naquilo que será conhecido no meio literário como crítica feminista, sobre a qual faremos um breve histórico, juntamente com uma contextualização do momento em que a autora escreveu. Mas inicialmente vejamos como foi inventado historicamente que o espaço feminino é a casa, sendo a rua o espaço permitido somente aos homens.

## 2 A MULHER PARA CASA(R) E A MULHER DEMONÍACA

A crítica feminista contemporânea possui entre suas finalidades perceber como “as mulheres são representadas nas normas sociais e culturais predominantes” (SILVA, 2009, 33). Tais estudos foram importantes para perceber que a representação de mulher possui uma construção histórico-social. A partir dos estudos feministas foi possível perceber que as invenções da representação de mulher que hoje conhecemos no ocidente teve sua origem basicamente nos séculos XVII, XVIII e XIX, a partir da sistematização pelos dispositivos ideológicos do Estado de discursos construídos desde a antiguidade.

Segundo a autora Sílvia Alexei Nunes (2000), a representação da mulher que se consolidou na modernidade começou a ser desenhada no século XVII. Um fato determinante ocorrido naquele século foi o alto índice de mortalidade infantil em meio à nobreza. As mães daquela classe não exerciam tal função como a conhecemos hoje. Toda responsabilidade era atribuída às amas-de-leite, à

criadagem, às instituições pedagógicas e religiosas. Isso foi até quando surgiram os problemas de mortalidade que passaram a ser uma situação crítica para o Estado. Segundo ainda a autora, um personagem importante naquele contexto foi o filósofo Jean Jacques Rousseau. Para este, seria uma função masculina o cuidado com as coisas públicas, enquanto a função da mulher seria a relacionada ao lar.

A diferença sexual foi decisiva pra determinar a ideia de mulher doméstica. O pensador acreditava que a mulher não era inferior, nem imperfeita, porém, afirmava que as mesmas eram condizentes com a função materna e de vida doméstica (NUNES, 2000, p.38).

Desse modo, Rousseau afirmava que a natureza humana, em sua perfeição, estava sendo corrompida por uma civilização desvirtuadora, e que, para remediar tal equívoco, as mulheres precisavam assumir sua real função natural, ou seja, exercer seu papel materno, que por sua vez se liga à casa. Assim, as mulheres passam a assumir o papel de mãe e de esposa. Nessa nova conjuntura social, mãe e filho passam a ter uma relação fundamental para a identidade familiar. No entanto, um empecilho para a concretização da função doméstico-maternal da mulher era a imagem da mulher construída pela igreja desde a idade média.

Essa imagem ameaçadora da mulher sobrevive a toda Idade Média, ganhando contornos mais nítidos. Uma das crenças universalmente aceitas era da inferioridade inerente e insuperável das mulheres [...]. Era a um só tempo inferior (uma vez que fora criada da costela de Adão) e diabólica (por ter sucumbido à serpente). Os padres da igreja medieval acreditavam que as mulheres seriam mais inclinadas à luxúria e aos excessos sexuais (NUNES, 2000, p.22-23).

Desse modo, a igreja católica enxergava a mulher como a perdição do homem, herdeira da culpa original de Eva, causadora de todo o sofrimento para o mundo, ao ter comido do fruto proibido e influenciado Adão a cometer o mesmo pecado. O interessante é que, apesar de a ciência muitas vezes se opor à religião, o discurso de fraqueza e luxúria feminina, disseminado pela igreja católica, mais tarde vai ter reverberação no discurso científico.

O Trabalho ideológico elaborado no século XVII foi o de transformar a mulher de demoníaca em exemplo ser de sacrificial, como Maria, mãe de Jesus. Isto pela necessidade de se formar sujeitos com saúde, e, principalmente, uma burguesia

fortalecida, à época em ascensão. A Reforma de Lutero também deu sua contribuição. Segundo este, a mulher deveria se submeter ao marido, mas havia necessidade de se educar a mulher, com a finalidade de instrução da mesma para sua função de mãe e senhora do lar. É quando aparecem livros e manuais que versam sobre a criação, a educação e a saúde. A partir do instante em que a imagem maternal começa a se consolidar, a mulher passa a assumir uma representação de edulcorada, associada à função de mãe e esposa.

No século XVIII a mulher passa a ser representada como sendo a guardiã da infância, pela necessidade de mudar a visão negativa, herança da igreja, que existia sobre aquela. Como haver crianças bem educadas se a pessoa que iria passar o dia com elas era má ou não tinha uma boa instrução para passar às mesmas? A reversão da mulher diabólica fez surgir a sua imagem frágil, sensível, dependente, doce e sensata, e, acima de tudo, preparada para exercer seu papel de mãe.

Segundo Nunes, o discurso da fragilidade feminina foi recuperado do discurso aristotélico, que propunha a teoria dos humores, segundo a qual tudo que fosse quente representaria o sexo masculino, sendo que aquilo que fosse frio representaria o sexo feminino. Outro discurso recuperado foi o do médico clássico Galeno. Para este, as mulheres eram seres inacabados, devido ao calor não ter chegado suficientemente ao ventre para completar a mulher. Mas paralelamente a essa fragilidade, como vestígio da antiga representação diabólica religiosa, a mulher também passou a ser vista no campo científico como portadora de uma organização física e moral facilmente degenerável, dotada de um excesso sexual que deveria ser controlado a todo o momento.

Tudo isso levou a uma infantilização da mulher, chegando mesmo a serem encontradas semelhanças entre a mulher e um feto, pela sua formação óssea. A única diferença entre os dois estaria no esqueleto, visto que o da mulher seria mais largo. Oposta à mulher frágil e infantil, que deveria permanecer em casa, criou-se outra mulher, dotada de desejos sexuais brutos, relacionados ao útero, ou ao ovário, ou ao sistema nervoso. Nesta versão feminina, os instintos agiriam à revelia da vontade da mulher, como manifestação animal primitiva. Essa associação da mulher com um estágio não completado de passagem da natureza a cultura é observada por Hélène Cixous,

*Como si, separada del exterior donde se realizan los intercambios culturales, al margen de la escena social donde se libra la Historia, estuviera destinada a ser, en el reparto instituido por los hombres, la mitad no-social, no-política, no-humana de la estructura viviente, siempre la facción naturaleza por supuesto, a la escucha incansable de lo que ocurre en el interior, de su vientre, de su «casa». En relación inmediata con sus apetitos, sus afectos (CIXOUS, 1995, p. 18).*

Percebe-se nessa construção histórica da representação da mulher a mesma como incapaz de representar a figura heroica civilizadora contra a natureza, posto estar ainda muito próxima desta. Essa imagem dupla e dicotômica de mulher para casa(r) e da mulher sedutora e perigosa que coloca o homem a perder vai estar na já referida Odisseia, a primeira representada pela esposa dedicada, que permanece fiel ao seu esposo, mesmo ele passando dez anos no mar, vivendo várias aventuras, inclusive amorosas, a segunda está representada nas figuras das sereias, metade ser humano, metade animal, ameaçando o humano de um risco de retorno à natureza; além de feiticeiras e outras entidades míticas femininas, obstáculos a serem vencidos, e que fazem parte da escalada heroica ulissiana. Mas no fim da narrativa homérica, quando do retorno do herói, percebe-se o medo masculino de que a mulher da casa se torne a mulher da rua. Desse modo, a mulher, mesmo a que está subjugada, segundo os homens, para o seu próprio bem em casa, não deixa de representar um risco à civilização, não deixa de ser este outro ameaçador que nas viagens do herói se manifesta. E qual seria a dinâmica desse outro?

*Qué es el «Otro»? Si realmente es «el otro» no hay nada que decir, no es teorizable. El otro escapa a mi entendimiento. Está en otra parte, fuera: otro absolutamente. No se afirma. Pero, por supuesto, en la Historia, eso que llamamos «otro» es una alteridad que se afirma, que entra en el círculo dialéctico, que es el otro en la relación jerarquizada en la que es el mismo que reina, nombra, define, atribuye, «su» otro (CIXOUS, 1995, p. 25).*

A autora chama a atenção para o fato de que o Outro faz parte de um jogo dialético hierarquizado em que há um Mesmo que “reina, nomeia, define, atribui ‘seu’ Outro” (CIXOUS, 1995, p. 25). No caso da mulher, este Mesmo que cria seu Outro é o homem, aquele que está apto para a navegação, para o perigo, para a aventura civilizadora, moldando a mulher ao seu signo contrário.



### 3 ANA CRISTINA CESAR: A CRÍTICA E A ESCRITA

Ao situarmos a poesia de Ana Cristina Cesar nos estudos feministas, percebemos a importância de sua obra pelo fato de a mesma abarcar as três perspectivas que serão momentos importantes dos estudos feministas: pesquisar os textos de autores sobre a representação de mulheres na literatura acidental; afirmar uma voz assumidamente de mulher; desconstruir a perspectiva masculina sobre a representação feminina.

160

Costuma-se situar a crítica feminista em três grandes momentos. O início da primeira fase corresponderia à década de 1960, em que se procurou verificar a representação feminina em obras de autores masculinos. Já o segundo período foi marcado pela relação entre a escrita de autoria feminina e o posicionamento de suas respectivas autoras, mais precisamente, o que Showalter (1979 apud Macedo & Amaral, 2005, p.88) denominou de ginocrítica, e o terceiro momento (no início dos anos 1980) enfatizou as questões referentes ao gênero, bem como as relações de poder e repressão (SILVA, 2009, p. 23).

É sob esses três momentos que buscaremos ler a poesia de Ana Cristina Cesar, em seu diálogo desconstrutor com duas grandes obras de dois momentos diferentes da Literatura do ocidente.

#### 3.1 UMA CLANDESTINA NO BARCO DE ODISSEU

Em *A dialética do esclarecimento* (1985), Adorno e Horkheimer mostram que no mito de Ulisses encontramos os elementos fundadores do ocidente, com sua racionalidade técnica, em que a cultura enquanto civilização, sob a justificativa de separar-se da natureza, assume uma dinâmica fálica. O retorno à natureza, ou desvio da missão civilizadora, não por acaso tem na Odisseia passagens relacionadas à figura feminina, como é o caso do canto das sereias, em que a humanidade de Ulisses corre o risco de sucumbir. Tal risco também está tanto em Calipso quanto Circe, que representam a face feminina do encantamento, enquanto Cila e Caribdes representam um retorno a uma natureza monstruosa.

O encantamento seria o contato com o que estaria para além do humano, enquanto que o monstruoso representa o medo do humano em retornar ao estágio

de natureza ou ao não-ser. O medo da passagem do ser alicerçado no Eu, para o não-ser representado pela morte ou pelo retorno ao estágio natural está presente no livro XII da Odisseia, em que Circe alerta Ulisses sobre o perigo de encontrar suas irmãs, as sereias.

Meu conselho te imprima. Hás de as sereias  
Primeiro deparar, cuja harmonia  
Adormenta e fascina os que as escutam:  
Quem se apropinqua estulto, esposa e filhos  
Não regozijará nos doces lares;  
Que a vocal melodia o atraí às veigas,  
Onde em cúmulo assentam-se de humanos  
Ossos e podres carnes. Surde avante (HOMERO, 2009, p.412).

É possível perceber como o ser feminino mortal das sedutoras sereias, ligadas ao mistério da natureza, se opõe ao feminino doméstico da esposa geradora do filho. Ana Cristina Cesar, enquanto leitora e crítica literária, conhece a importância da obra Odisseia, e estabelece com a mesma um diálogo desconstrutor em que tanto a representação feminina presente no texto quanto a representação masculina são deslocadas de seus lugares comuns. Exemplo desse diálogo desconstrutor se relaciona ao desejo reprimido de Ulisses de ouvir o canto das sereias, por conta do medo da morte enquanto perda de sua identidade.

#### **nada, esta espuma**

Por afrontamento do desejo  
insisto na maldade de escrever  
mas não sei se a deusa sobe à superfície  
ou apenas me castiga com seus uivos.  
Da amurada deste barco  
quero tanto os seios da sereia (CESAR, 2013, p. 27).

Enquanto Ulisses se contenta em fazer estratégias para ouvir o canto das sereias, deixando-se amarrar ao mastro, duplo do falo que garante o poder ante o risco de dissolução, o eu lírico da poeta se põe na amurada do barco, ou seja no limiar, mas parece só divisar a espuma das águas, desejando que o mito sedutor das sereias venha à tona ao seu encontro. O eu lírico, em um tom erótico mais acentuado, deseja ir além de Ulisses, deseja os seios das sereias, o que implica uma maior proximidade em relação ao mito, sem temer a dissolução que esse

contato erótico possa significar para o Eu. Uma outra leitura possível é de que o seio possa significar o alimento, a vida. Assim, a dicotomia entre a mulher demoníaca, representada pelas sereias, e a mulher materna, é desconstruída. Nessa atitude de busca dos seios das sereias há uma rasura da lógica dos heróis civilizacionais do ocidente, como Édipo, que opõe Jocasta à esfinge, ou o próprio Ulisses, que contrapõe Penélope às outras mulheres e seres ligados ao feminino encontrados em sua longa viagem.

Outro processo desconstrutor presente na poeta está no próprio espaço da navegação e da aventura presente em toda narrativa épica. Ana mostra que a divisão binária opositiva homem/mulher, que se desdobra em outras divisões simbólicas opositivas, como rua/casa, força/fragilidade, razão/sensibilidade, dentre outras, retirou das mulheres a possibilidade de experimentar o épico no que ele tem de enfrentamento ao perigo. Ao menor sinal deste, em um navio, logo se grita, “mulheres e crianças primeiro!”. Por ter essa consciência a poeta replica,

#### **cartilha da cura**

As mulheres e as crianças são as primeiras que desistem de afundar navios (CESAR, 2013, p. 87).

O título possui uma leitura aberta que pode nos remeter ao ato de curar-se. Essa cura seria a de desejar experimentar o épico, cujo privilégio é dado apenas ao homem. Cura também pode remeter a uma sacerdotisa, e a cartilha poderia ser, assim, uma espécie de ritual de adaptação da mulher ao seu lugar infantilizado, determinado pelo homem, longe do perigo. Tal visão está na leitura que Luiza Lobo fez da obra da autora.

Ao mesmo tempo em que denuncia o fato de as mulheres (e as crianças) serem incapazes de ocupar o *espaço* épico, Ana Cristina C. apreende a metáfora da navegação do Simbolismo já como corrosão, desconstrução, naufrágio, morte. Ser Homem, portanto, é ser capaz de afundar navios. (LOBO, 1993, p. 75)

Outro poema selecionado para este estudo, chamado Enciclopédia, como afirma Bittencourt (2012), retoma o uso do *ready-made* dadaísta Duchampiano,

deslocando, assim, um texto de um contexto comum para outro, gerando, assim, novas significações.

#### enciclopédia

Hécate ou Hécata, em gr. Hekáté. Mit. gr. Divindade lunar e marinha, de tríplice forma (muitas vezes com três cabeças e três corpos). Era uma deusa órfica, parece que originária da Trácia. Enviava aos homens os terrores noturnos, os fantasmas e os espectros. Os romanos a veneravam como deusa da magia infernal (CESAR, 2013, p. 25).

Cristina Cesar retoma uma experiência já feita por modernistas como Oswald de Andrade e Manuel Bandeira. Mas no referido texto a poeta insere pequenas alterações, que geram um efeito interessante e que se ligam à questão da representação da mulher.

Apenas no verso 5, com a presença de *parece*, tem-se um falseamento, ou dois: por um lado, a expressão é uma marca de oscilação (o que “parece” pode ser e não ser...), por outro, é uma veladura de origem (a deusa Hécate “parece” ser da Trácia, mas é impossível comprovar essa informação) (BITTENCOURT, 2012, p. 136, grifo do autor).

A palavra para a qual a pesquisadora nos chama a atenção, de fato, vai de encontro ao sentido de enciclopédia, que é o de conhecimento geral, criando um efeito dissonante no texto. As enciclopédias foram criadas no século XVI, em plena ascensão do racionalismo que buscava pelo conhecimento dominar o universo. Desse modo, podemos relacionar o conhecimento enciclopédico ao herói ulissiano, representante da civilização racionalista ocidental. O objeto do texto enciclopédico, por seu turno, trata mais uma vez de uma representação feminina. No caso, temos a figura divina de Hécate ou Hécata como mãe de Circe, feiticeira que tentou encantar Odisseu e que transformou seus marinheiros em porcos, ou seja, a mesma representa o risco do retorno à animalidade, do qual o herói precisa se defender.

Assim como sua filha, a deusa se liga à magia infernal, e, sendo órfica, se liga ao mistério e ao desconhecido ligado à noite, aos espectros e fantasmas, em contraposição ao dia solar e à razão, tidos como simbolicamente masculinos. O

termo “parece” faz a explicação sobre a deusa escapar ao fechamento, desconstruindo assim a tentativa enciclopédica de revelar o mito feminino em sua totalidade.

Outro poema que escolhemos para análise neste trabalho tem em seu título o próprio nome do herói da Odisseia, deixando aos leitores e leitoras uma pista intertextual.

### Ulysses

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

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

Segredos cansados de sua tirania  
tiranos que desejam ser destronados

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

o mesmo quarto e a mesma hora

toca um tango  
uma formiga na pele  
da barriga,

rápida e ruiva,  
Uma sentinela: ilha de terrível sede.  
Conchas humanas (CESAR, 2013, p. 232).

Neste poema percebemos o segredo em forma de confissão relacionado a uma característica que fez com que Ana Cristina Cesar se diferenciasse dos poetas seus contemporâneos, pertencentes à poesia marginal, o hermetismo.

De braço dado com ela (sua geração) em alguns costumes, mas escrevendo com mão diferente um texto cuja mancha gráfica incorporava sem cerimônia a prosa, Ana Cristina apareceu-esfinge clara e singular- sem temer a rejeição, procurando outro leitor e propondo uma nova leitura em nada complacente, muito pelo contrário, uma leitura desafiada (FREITAS FILHO, in CESAR, 2013, p. 8).

Essa leitura desafiada já foi apontada por muitos críticos. Temos a incorporação da prosa a partir de gêneros textuais confessionais como a carta e o diário íntimo. Ana Cristina trabalha com fragmentos biográficos recriados poeticamente, ora em prosa ora em verso, ou seja, redirecionando aqueles gêneros pessoais para um espaço de leitura pública, rasurando a divisão entre o público masculino e o privado feminino. A rasura poética de Ana Cristina Cesar segue a rasura política das feministas. Assim temos pessoas das quais o eu lírico fala que seriam de um conhecimento já partilhado pelo interlocutor, mas que ficam ambíguos, sendo o “ele e os outros” tanto sugeridos como sujeitos biográficos, como também sujeitos genéricos, possivelmente relacionados ao título Ulysses, o herói navegante e seus comandados. Nos dois primeiros versos retornamos à temática da n(av)egação: “e ele e os outros me veem/ Quem escolheu este rosto para mim?”.

Um elemento que permeia a poética de Ana Cristina Cesar e para o qual o último verso acima chama a atenção é a não oposição absoluta entre realidade e ficção. O eu lírico mostra que toda pessoa é uma persona, não autoidentidade em si, mas uma representação em que o outro interfere. No caso da mulher, temos um rosto que foi moldado pela sociedade patriarcal no ocidente. Mas uma diferenciação é que neste poema nós temos uma relação amorosa agonística, marcada pela tensão entre poder e prazer, “empate outra vez. Ele teme o pontiagudo/estilete da minha arte tanto quanto/eu temo o dele” (CESAR, 2013, p. 232).

No restante do poema, temos essa dupla leitura do político e do erótico constantemente se atravessando. Na dimensão intertextual com o texto homérico, temos símbolos do poder desconstruídos pelo prazer: tirania, palácio, sentinela. Na dimensão confessional temos a questão do risco que é abrir seus segredos para o outro. Trata-se do mesmo ser poético que deseja os seios da sereia. Este busca estabelecer uma economia baseada não mais na tirania repressora, e auto-repressora, e sim no erotismo, como a querer libertar Ulysses do mastro em que o mesmo, em nome da civilização, se amarrou, colocando o poder acima do prazer, “segredos cansados de sua tirania/tiranos que desejam ser destronados” (CESAR, 2013, p. 232).

Sua luta amorosa com esse homem dialoga com o lirismo sáfico gerador do poema Para Anactória, em que se lê que para uma mulher mais vale amar que

conquistar impérios. Porém, mais que ratificar territórios fixos, esse ser poético busca operar rasuras e desconstruções. Isto fica patente no poema que, apesar de parecer se aproximar de seus contemporâneos marginais, remete ao romance wolffiano citado no início deste trabalho, cuja profundidade questiona o lugar da mulher e do homem,

#### haikai

hem? hem? quital  
ser Orlando  
na vida *real*? (CESAR, 2013, p. 422).

### 3.2 UMA CLANDESTINA NA ESTRADA

Ana Cristina Cesar, como leitora anglófona e consumidora da produção contracultural juvenil, conheceu a Literatura *beat*. Esse movimento produziu uma Literatura transgressora, que questionou o *American way of life* consumista e o macarthismo estadunidense. Esses escritores radicalizaram a proposta Whitmaniana de uma Literatura que se confundia com a vida (BROCA, 1998, p. 32). Em seus textos estão aventuras e diferentes tipos de transgressão: experiências com entorpecentes, alusões a relações homoafetivas, delinquência, orgias sexuais, dentre outras. Tudo isso aliado a radicais experimentações não menos transgressoras na linguagem literária.

A importância dos *beats* para a contracultura ocidental pode ser ilustrada pela expressão comum em seus textos: *hipster*, que significaria marginal absoluto (WILLER, 2009 p.8). O diminutivo de *hipster* gerou o termo *hippie*, que designava quem buscava na década seguinte um modo de vida alternativo ao modo de vida capitalista. Isso mostra que a importância dos *beats* transcendeu o campo literário, influenciando na criação de um novo modo de existência contracultural juvenil.

No Brasil também tivemos uma reverberação dos *beats*, a chamada poesia marginal, nos anos 70. Mesmo que alguns poetas não tenham tomado contato direto com a literatura *beat*, estes se alimentaram da contracultura que é devedora daquela. No entanto, na chamada geração do mimeógrafo, há uma forte presença de mulheres protagonistas, já sobre a influência do feminismo. Dentre as poetas que

tiveram maior visibilidade estava Ana Cristina César, que foi influenciada pela escrita *bebop* e fluente de Kerouak, mas aplicada a uma poesia que implodia a divisão entre verso e prosa, além de expor as limitações impostas à mulher pela sociedade patriarcal.

Ana C. se apropria de elementos dos símbolos e da linguagem kerouakeana e de outras experimentações modernistas, mas acrescentando aí diferencialmente questões da voz da mulher. O poema *Na outra noite no meio-fio* é uma réplica ao texto kerouakeano. Ele traz ao mesmo um suplemento que desvela o limite da transgressão em relação à mulher.

### 3.3 ESTRADA, LUGAR DE HOMENS

A obra narrativa considerada fundamental na geração beat foi o romance *On the Road*, de Jack Kerouac, lançado em 1957, feito a partir das viagens de seu autor pelas estradas dos Estados Unidos. A obra possui uma escrita automática, uma fluência que se aproxima do improviso musical do *bebop*, e busca transgredir uma linguagem trabalhada e pensada, como se, desse modo, desamarrasse a linguagem de seu vínculo com uma arte instituída em um racionalismo técnico. Fugir desse racionalismo técnico seria a negação do ocidente decadente. Daí a fuga ao transcendental, ao místico, a um oriente imaginário, a um arcaico encantado perdido com a modernidade.

No referido romance, vários dos *beats* acabaram virando personagens com nomes diferentes. Além dos mesmos, uma profusão de personagens daqueles lugares aparece, e de dentre eles há muitas mulheres. Este é o ponto de diferença entre o universo kerouakeano e o ser poético transgressor de Ana Cristina Cesar. Apesar dessa aura *outsider* presente na obra, e que virou um mito contracultural para muitos jovens, a mulher muitas vezes estava ausente das aventuras ocorridas de cidade em cidade, e quando a mesma aparecia, tinha uma representação de acompanhante. Na maioria das vezes ela aparece na velha condição de esposa e/ou mãe estraga-prazeres, cobrando do marido a presença e a ajuda com as despesas da família e com os filhos, e criticando os amigos por tirarem o homem do núcleo familiar. Vejamos na obra *On the road*, obra mais conhecida de Jack Kerouac a



descrição que o narrador Sal Paradise faz de Dean Moriarty e sua esposa e acompanhante Marylou,

A primeira impressão que tive de Dean foi a de um Gene Autry mais moço — maneiro, esguio, olhos azuis, com um sotaque típico de Oklahoma —, um herói de suíças do lado nevado do oeste. (...) Marylou era uma loira linda, com imensos cabelos encaracolados num mar de tranças douradas. E ela ficava ali sentada, na beira do sofá, com as mãos apoiadas sobre as coxas e seus olhos caipiras azul esfumados fixos numa expressão assustada porque, no fim das contas, ali estava ela, num cinzento e diabólico apartamento de Nova York, justamente como ouvira falar lá no oeste, e apenas aguardava, longilínea e magricela como uma daquelas mulheres surrealistas das pinturas de Modigliani num quarto sem graça. Só que, além de gostosa, era profundamente estúpida, e capaz de fazer coisas horríveis (KEROUAC, 2012, p.18).

Percebe-se que, enquanto Dean é comparado a um herói dos filmes de cowboy, sua esposa tem uma descrição assentada na beleza, mas é tida como assustada e estúpida, além de outros adjetivos mais depreciativos ao longo da obra. Ana Cristina Cesar estabelece com o texto kerouakeano uma relação de identificação e diferença, de identificação porque a viagem e os espaços da rua enquanto possibilidade de travessia transgressora é comum aos dois, mas também de diferença porque o ser poético cesariano tem consciência do confinamento na casa a que a mulher foi historicamente relegada. Essa perspectiva suplementar, para se usar um termo derridiano, que percebe o limite da transgressão beat está na experiência antropofágica do texto cesariano Na outra noite no meio fio, em que a poeta se apropria do início de uma obra de Kerouac, Dr. Sax, para reescrevê-la no início do seu texto, mas sob a perspectiva feminina.

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 (CESAR, 2013, p. 41).

Kerouac em suas narrativas usa o recurso de inserir personagens baseados e em pessoas do meio *beat*, modificando-lhes o nome. Como vemos na passagem acima, Ana radicaliza mais a proposta withmaniana intensificada pelos *beats* de confundir arte e vida ao usar em seu texto o próprio nome do autor Jack Kerouac,

mostrando que a experiencição masculina da estrada e da rua, apesar do desejo da leitora dos *beats*, é embargada a ela.

A divisão espacial em que a rua é destinada ao masculino e a casa é destinada ao feminino fica mais clara na passagem “o tempo se fazia ao contrário. De noite não dormia enquanto meus olhos viam as luzes dos automóveis velozes no teto” (CESAR, 2013, p. 41). A imagem pode nos remeter ao mito da caverna, invertida, pois não se trata de sombras projetadas no teto, e sim de luzes que o ser poético divisa quando adentram no seu quarto, o espaço mais reservado da casa. As luzes são dos carros velozes, meios utilizados para se atravessar o país pelas estradas, o que proporcionou revelações e experiências aos viajantes *beats*.

Uma outra diferença percebida entre o ser poético cesariano e o texto kerouakeano e de outros textos masculinos é que a viagem heroica para o homem implica abandonar a mulher, deixá-la em casa ou pelos caminhos. Isso desde a Odisseia, como mostra Hélène Cixous, ao refletir sobre a trajetória de Teseu, “*Teseo no tiembla, no adora, no desea, pasa por los cuerpos (femininos) ni siquiera magnificados en dirección a su propio destino. Toda mujer es un medio*” (CIXOUS, 1995, p. 32). É possível completar dizendo que se trata de um meio para se conseguir o poder e glória. Diferentemente da lógica masculina da viagem, que exclui e/ou instrumentaliza as mulheres, o ser poético cesariano não coloca o ser amado como empecilho ou apenas meio no autoconhecimento que a viagem transgressora proporciona; ele pode assumir a condição de motor principal.

### **Mocidade independente**

Pela primeira vez infringi a regra de ouro e voei pra cima sem medir mais as consequências. Por que recusamos ser proféticas? E que dialeto é esse para a pequena audiência de serão? Voei para cima: é agora, coração, no carro em fogo pelos ares, sem uma graça atravessando o Estado de São Paulo, de madrugada, por você, e furiosa: é agora, nesta contramão (CESAR, 2013, p.85).

A incosequência juvenil, muitas vezes permitida somente aos homens, é reivindicada pelo ser poético. Notemos que a pergunta sobre o ser profética é feita no plural, se dirigindo às mulheres. A questão do cerceamento comportamental feminino chega até mesmo à linguagem: “E que dialeto é esse para a pequena

audiência de serão?”. A independência presente no título do texto não exclui o ser amado, ao contrário, ele faz parte desse processo. Cixous mostra essa diferença na atitude entre homens e mulheres desde os gregos, com suas economias diferenciadas.

*Inmensa, cortejo de maltratadas, enganadas, desoladas, rechazadas, pacientes, muñecas, rebaño, moneda. Despojadas. Tan explotadas, desnudadas. Lo dan todo. ¿Es ese, sin duda, su defecto? Ejemplar Ariana: sin calcular, sin dudar, creer, ir hasta el final de todo, dar todo lo que uno tiene, renunciar a todo lo que da seguridad -gastar sin retorno -el anti-Ulises-sin una mirada atrás, saber cortar, abandonar, avanzar en el vacío, en lo desconocido. Teseo se une al hilo que la mujer sostiene firmemente para sujetarlo. Pero ella se lanza sin hilo (CIXOUS, 1995, p. 31).*

Ana Cristina Cesar em seus poemas praticou essa economia amorosa do dispêndio que não mede cálculos. Sua própria vida fugaz, numa prova da intersecção entre poesia e vida, foi exemplo dessa economia. Sua obra não se limitou a ser uma voz feminina, mas interpelou as vozes masculinas desnudando-as como tal, e questionando os lugares naturalizados para o masculino e o feminino.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se percebe nessa linha histórica que vai da antiguidade clássica, com Odisseia, até a década de 50 do século passado, com *On the Road*, é a interdição feminina para a possibilidade do viajar como realização heroica, sendo a aventura da viagem, portanto, muitas vezes um território masculino, ficando a mulher restrita ao lugar da casa, ou simbolizando algum obstáculo para a escalada heroica. Ana Cristina Cesar dialoga intertextualmente com essa tradição literária da viagem, mas estabelecendo uma dinâmica desconstrutora que questiona a dinâmica masculina que exclui a mulher, seja em um texto fundador da civilização ocidental, seja naquele que representa um questionamento transgressor a essa mesma civilização.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. (1985), **Dialética do Esclarecimento, fragmentos filosóficos. Trad.** Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985. 224 p.
- BITTENCOURT , R. L. F. Hibridismo e autoria: a subversão dos limites em Ana Cristina Cesar. **Organon**, Porto Alegre, v. 27, n. 53, p. 129-143, julho-dezembro, 2012. Disponível em :  
<<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/35861/23311>>. Acesso em: 27 mai. 2018.
- BROCA, Brito. **Americanos**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998. 102 p.
- CESAR, Ana Cristina. **Poética**. 1ª ed. São Paulo : Companhia das Letras, 2013. 504 p.
- CIXOUS, Helene. **La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura**. Barcelona: Antropos; Madri: Comunidad de Madrid. Consejería de Educación General de la Mujer; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1995. 201 p.
- FREUD, Sigmund. **El malestar de la cultura**. In Obras completas. 4. ed. Tomo III. Trad. Luiz Lopes- Belleteros y De Torres. Madrid: Biblioteca nueva, 1981.
- HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Atena, 2009.  
Disponível em:  
<<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/odisseiap.html>>. Acesso em 28 de janeiro de 2018.
- KEROUAC, Jack . **On the road**. Tradução Eduardo Bueno. Porto Alegre. L&PM, 2012. 296 p.
- LOBO, Luiza. A (de)rota na metáfora da navegação. In:\_\_\_\_\_. **Crítica sem juízo**. Rio de janeiro: Francisco Alves, 1993. p. 74-83.
- NUNES, Silva Alexim. **O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha**. Um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. 256 p.
- SILVA, Jacicarla Souza da. **Vozes femininas da poesia latino-americana : Cecília e as poetisas uruguaias**. São Paulo : Cultura Acadêmica, 2009. 221 p.
- WILLER, Cláudio. **Geração Beat**. Porto Alegre: L&PM, 2009. 120 p.
- WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway/Orlando**. Trad. Mário Quintana e Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Editora Abril, 1972. 412 p.