

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

NAYARA PRISCILA XAVIER

**TRAVESSIA PARA O OUTRO:**  
GRAFIA-DE-VIDA E ALTERIDADE EM *LUVAS DE PELICA*, DE ANA CRISTINA CESAR

GUARULHOS  
2023

NAYARA PRISCILA XAVIER

**TRAVESSIA PARA O OUTRO:**  
GRAFIA-DE-VIDA E ALTERIDADE EM *LUVAS DE PELICA*, DE ANA CRISTINA CESAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Filosofia, Letras e Ciências, da Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Paloma Vidal

GUARULHOS  
2023

Na qualidade de titular dos direitos autorais, em consonância com a Lei de direitos autorais nº 9610/98, autorizo a publicação livre e gratuita desse trabalho no Repositório Institucional da UNIFESP ou em outro meio eletrônico da instituição, sem qualquer ressarcimento dos direitos autorais para leitura, impressão e/ou download em meio eletrônico para fins de divulgação intelectual, desde que citada a fonte.

Xavier, Nayara.

Travessia para o Outro: grafia-de-vida e alteridade em "Luvas de pelica", de Ana Cristina Cesar / Nayara Xavier. – 2023. – 72 f.

Dissertação (Mestrado em Letras). – Guarulhos : Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Humanas, 2023.

Orientadora: Paloma Vidal.

Travesía al otro: vida-grafia y alteridad en *Luvas de pelica*, de Ana Cristina Cesar.

1. Ana Cristina Cesar. 2. Luvas de pelica. 3. Alteridade. 4. Grafia-de-vida. 5. Leitura. I. Paloma Vidal. II. Travessia para o outro.

**NAYARA PRISCILA XAVIER**

**TRAVESSIA PARA O OUTRO:**

GRAFIA-DE-VIDA E ALTERIDADE EM *LUVAS DE PELICA*, DE ANA CRISTINA CESAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Filosofia, Letras e Ciências, da Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Paloma Vidal

Aprovada em: 16 de fevereiro de 2023.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Paloma Vidal (UNIFESP)  
Orientadora

---

Profa. Dra. Tânia Maria de Araújo Lima (UFRN)  
Examinadora Externa

---

Prof. Dr. Ítalo Moriconi (UERJ)  
Examinador Externo

A todas as mulheres que, por meio da arte, têm a coragem de registrar, e sobretudo criarem, suas próprias narrativas.

## AGRADECIMENTOS

Aos que andam sempre comigo, invisíveis instrumentos da espiritualidade – pelo sustento, proteção e diálogo que atravessa todas as coisas.

À poesia, que vive em tudo, especialmente neste sangue latino-americano vermelhíssimo, e que nunca me deixou só.

À minha família, em especial à minha mãe, pela relação construída até aqui, na distância e nas orações. Grata por ter cortado rios e estradas comigo, para que estudar fosse prioridade no nosso contexto – na dor e na delícia de nascer sertão.

Aos amores, amigos e conexões que trilham comigo os caminhos, antes, durante, e depois deste texto, representados aqui por Ricardo Ferreira e Alessandra Cota.

Ao amigo e pesquisador Matheus Souza, que me incentivou nesse voo, nessa conexão RN-SP, e acompanhou muito de perto a construção, desconstrução e reconstrução desta pesquisa.

Aos colegas e professores da UFRN e da UNIFESP, com quem construí vínculos preciosos e de muitas trocas, em especial no âmbito da literatura.

À orientadora, Paloma Vidal, que não poderia ser outra nessa trajetória. Pela sensibilidade e confiança no processo, desde a seleção, e por ser uma referência da academia à literatura.

À banca, composta pela professora Tânia Lima (UFRN) e pelo professor Ítalo Moriconi (UERJ), por acompanharem desde a qualificação, somando em muito nessa costura. Pelas aulas na graduação e na pós e, sobretudo, por topar essa viagem em um texto preambular.

## RESUMO

Ana Cristina Cesar subverte alguns elementos vinculados aos gêneros literários geralmente atrelados à escrita das mulheres, a exemplo do diário e da carta. O objetivo desta pesquisa consiste em acompanhar e compreender o processo de composição poética da autora, com olhar mais atento à obra *Luvras de pelica* (1980), sob o viés da mobilização e provocação da alteridade. A partir disso, busca-se embasamento em algumas noções centrais como *grafia-de-vida*, elaborada por Silviano Santiago (2004; 2020), e *figuração*, desenvolvida nos textos de Flora Süssekind (2016) e Sylvia Molloy (2015). Na sequência, expandindo o prisma da alteridade, propõe-se uma reflexão alicerçada nos atravessamentos que emergem da relação entre leitor e texto a partir de três obras de Roland Barthes: *O prazer do texto* (1973), *O rumor da língua* (1984) e *Aula* (1977). Recorre-se às obras da autora e aos estudos sobre ela, a fim de entender as estratégias de encenação que constituirão uma nova visão sobre o texto escrito por mulheres. Desse modo, observa-se a obra enquanto composição de um gênero híbrido e fronteiro, alicerçado em uma dicotomia, quase harmônica, entre biografia e ficcionalização. O resultado desse movimento complexo compõe a *grafia-de-vida* da autora, conduzida por ela mesma em consonância com seu texto.

**Palavras-chave:** Ana Cristina Cesar. *Luvras de pelica*. Alteridade. *Grafia-de-vida*. Leitura.

## RESUMEN

Ana Cristina César subvierte algunos elementos ligados a géneros literarios habitualmente vinculados a la escritura femenina, como el diario y la carta. El objetivo de esta investigación es seguir y comprender el proceso de composición poética del autor, con un acercamiento a la obra *Luvás de pelica* (1980), desde la perspectiva de la movilización y provocación de la alteridad. A partir de esto, se busca fundamentación en algunas nociones centrales como *grafía-de-vida*, elaborada por Silviano Santiago (2004; 2020), y *figuración*, desarrollada en los textos de Flora Süssekind (2016) y Sylvia Molloy (2015). Después, ampliando el prisma de la alteridad, proponemos una reflexión basada en los cruces que surgen de la relación entre lector y texto a partir de tres obras de Roland Barthes: *El placer del texto* (1973), *El rumor del la lengua* (1984) y *Lección inaugural* (1977). Recurrimos a las obras de la autora y a los estudios sobre ella, para comprender las estrategias de puesta en escena que constituirán una nueva visión sobre el texto escrito por mujeres. Así, la obra se observa como una composición de género híbrida y fronteriza, basada en una dicotomía, casi armónica, entre biografía y ficcionalización. El resultado de este complejo movimiento compone la *grafía-de-vida* de la autora, dirigida por ella misma en consonancia con su texto.

**Palabras clave:** Ana Cristina Cesar. *Luvás de pelica*. Alteridad. *Grafía-de-vida*. Lectura.



## Sumário

<b>EPÍLOGO - “REPAREM NAS MINHAS MÃOS, VAZIAS”</b> .....	<b>11</b>
<b>CADERNO I - “FLECHA LANÇADA PARA O FUTURO”: TRÁFEGOS HISTÓRICOS E INTERLOCUÇÃO NA ESCRITA DE MULHERES</b> .....	<b>16</b>
<b>1.1. MISSIVO: QUE SE ARREMESSA, SE REMETE, SE DESPRENDE</b> .....	17
<b>1.2. “EU É UM OUTRO”</b> .....	25
<b>CADERNO II - CARTAGRAFIA-DE-VIDA: INTIMIDADE, FIGURAÇÃO E ALTERIDADE EM <i>LUVAS DE PELICA</i></b> .....	<b>34</b>
<b>2.1. COMO DESENHAR UMA (AUTO)GRAFIA-DE-VIDA</b> .....	35
<b>2.2. “É PARA VOCÊ QUE ESCREVO, É PARA VOCÊ”</b> .....	42
<b>DIÁRIO - DESLOCAMENTO, GOZO E ESCRITURA</b> .....	<b>56</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>69</b>
<b>REFERÊNCIAS DE MEIOS DIGITAIS</b> .....	<b>73</b>

Este pássaro é reto;  
arquiteta o real e é o real mesmo.  
**Orides Fontela**

Preciso ser um outro  
para ser eu mesmo  
**Mia Couto**

Nem procurar, nem achar: só perder.  
**Carlito Azevedo**

## **EPÍLOGO**<sup>1</sup> - “Reparem nas minhas mãos, vazias”

*Como as autobiografias, as introduções também começam pelo fim.*

**Sylvia Molloy**

*Querida. É a terceira, com esta a quarta que te escrevo sem resposta.*

**Ana Cristina Cesar**

---

<sup>1</sup> Ou INTRODUÇÃO.

Título e subtítulo fazem referência ao “Epílogo” de *Luvas de pelica*, de Ana Cristina Cesar.

A introdução é o último momento de confronto com o texto, que por vezes se assemelha à guerra. Para Molloy, e para mim, “a introdução é, precisamente, o momento que marca a última vez que alguém fala pelo texto e, também, perturbadoramente, a primeira vez em que se começa a sentir quão distante este texto ficou (MOLLOY, 2003, p. 13).

Como um pássaro que tentamos pegar com as mãos, o texto de Ana Cristina Cesar voa ou morre. Mais que uma obstinação pelo deciframento, há um deleite na observação do seu voo, e das suas cores e formas. A maior questão de escrever sobre esse texto é a excitação da sua fuga – tão dolorosa quanto prazerosa. Enquanto leitora, essa agitação me seduz, mas enquanto pesquisadora sigo “aproveitando os maus bocados para sair do esconderijo num relance”<sup>2</sup>. Lembro de Roland Barthes, a quem vou recorrer para falar, entre outras coisas, da experiência do gozo, da leitura: “eu me interessei pela linguagem porque ela me fere ou me seduz”<sup>3</sup> (BARTHES, 1987, p. 51).

Percebi que a pesquisa que tentar capturar algo de linear na obra de Ana encontra a dualidade da sua natureza: a intimidade e o fingimento; a presença e a ausência; a loucura e a lucidez; as conjunções alternativas e aditivas. Embora as oposições e divergências estejam na superfície do seu texto, também assim são os sentimentos que emergem da sua escrita. O que posso trazer para a minha pesquisa são os sentidos, os movimentos do meu próprio corpo, da minha leitura, em relação com esse outro-texto, esse outro-ana.

Há nesta pesquisa uma lacuna, uma perda. Como escreveu Barthes sobre o medo de escrever um texto: “Era um texto que me dessituava com relação a uma certa atitude intelectual, que me desprotegia. É um livro sobre o pulsar do coração: medo, gozo, erupção da alteridade”<sup>4</sup>. É com isto que trabalho: com o sentimento de medo e perda que todo deslocar-se desperta. Talvez na leitura deste texto a leitora, o leitor, desloque o seu corpo e às vezes precise puxar o ar com alguma intensidade e depois soltar; girar um pouco a cabeça, olhar para um ponto fixo, tensionar ou relaxar os ombros. A inquietação é inerente ao texto de alguém que perdeu seu objeto várias vezes

---

<sup>2</sup> Referência ao trecho do poema de Ana Cristina Cesar, “Sexta-feira da Paixão”, da obra *A Teus Pés*.

<sup>3</sup> BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 51.

<sup>4</sup> BARTHES, apud PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 54.

porque tentou tê-lo como pássaro nas mãos, afinal, pesquisar é ter nas mãos alguma coisa para fitá-la, tocá-la, adentrá-la. Aqui, é possível perceber alguns movimentos meio bruscos, meio soltos.

Precisei deixar que o texto de Ana Cristina Cesar se movesse na estrutura fixa de uma pesquisa e um texto acadêmicos. Precisei perdê-la, não como quem quer, em segredo, ganhá-la. Só perder. Deixar inacabada, indecifrada, uma Ana. Perder não é nenhum mistério, mesmo perder você – “a voz, o ar etéreo que eu amo / não muda nada” (BISHOP, 2012, p. 363). Se cedi, em parte, ao seu jogo, por outro lado cedi também aos sentidos da minha leitura. Me permiti virar do avesso, mesmo na certeza da experiência (i)mortal. É um trabalho resultado das tensões entre as mãos cavando a terra arenosa e o vento vigoroso sobre os altos prédios. Interessa-me os elementos da natureza, do interior do interior que sou, mas também me importa a deusa urbana<sup>5</sup>, verticalizada e fragmentada, como as dualidades apresentadas neste estudo.

Nesse sentido, esta pesquisa tem o objetivo de entender como Ana Cristina Cesar, a partir da mobilização de uma alteridade, elabora sua grafia-de-vida, partindo-se da obra *Luvás de pelica* (1980), encontrando as cisões produzidas nesse texto, tanto no aspecto dos vocativos e do endereçamento, quanto da integração dos gêneros literários. Para construir essa estratégia, remonto alguns momentos da história da escrita das mulheres, partindo dos textos críticos e/ou jornalísticos da autora.

Metodologicamente, traço investigações bibliográficas, ancoradas no estado da arte da autora e nos seus próprios textos, com enfoque na obra em destaque. Assim, o aporte teórico se dá com a aproximação dos autores que discutiram a obra de Ana Cristina Cesar a partir de questões afins a esta pesquisa, como Marcos Siscar (2011), Flora Süssekind (2016), Maria Lúcia de Barros Camargo (2003), Ítalo Moriconi (1996), Silvano Santiago (1986; 2004; 2020), Nonato Gurgel (2016) entre outros. Com destaque para as obras de 2004 e 2020, de Silvano Santiago, que servirá de ferramenta para a elaboração da *grafia-de-vida* da escritora.

Ao sugerir o título “Travessia para o outro: grafia-de-vida e alteridade em *Luvás de pelica*, de Ana Cristina Cesar”, entendo que 1) a travessia para o outro, a alteridade e grafia-de-vida tem a ver com a composição de uma literatura para

---

<sup>5</sup> Referência à música homônima de Caetano Veloso.

repercutir dentro e fora de si. Ana Cristina sabia que havia, “por trás do que a gente escreve, o desejo do encontro ou o desejo de mobilização do outro”<sup>6</sup> e fez isso para estabelecer uma relação de intimidade com quem lê; e 2) a escolha por *Luvas de pelica* devido a sedução e o vínculo criados pelo gênero diário (embora ela também faça disso uma encenação das questões do “íntimo”).

A partir dessas percepções, os capítulos são *Cadernos*, estruturados em três veredas: No *Caderno I*, discuto o lugar histórico de silenciamento da escrita de mulheres a partir de três textos críticos de Ana Cristina, rememorando o lugar que essa literatura um dia ocupou, e o quanto ainda ocupa, nos espaços sociais – caracterizada por ser íntima, confessional, restrita ao espaço privado, impublicável, além de “fiel aos acontecimentos biográficos”<sup>7</sup>. Ainda nesse caderno, discutimos os sentidos de uma escrita como “flecha lançada em direção ao futuro”, como sugeriu Silviano (2004) sobre o texto da autora, e o modo como essa flecha reverbera na escrita de mulheres.

No *Caderno II* elaboro uma “cartografia”, escrita dessa forma para fazer um jogo com a “carta”, gênero de mobilização da alteridade, e “grafia” que etimologicamente significa escrita, trazendo o texto *Luvas de pelica*, e dando corpo à noção de grafia-de-vida, misto de biografia e encenação, elaborada por Silviano Santiago. Também se somam a esse caderno os leitores e pesquisadores da poética de Ana C., citados no aporte teórico como basilares para entender como chegamos nesta investigação.

No terceiro capítulo, intitulado *Diário*, embarco na construção e exposição da experiência leitora. Considerando a leitora que desde os 14 anos lê Ana C., e a pesquisadora que decidiu se debruçar sobre uma das suas obras nesta dissertação, considerarei escrever acerca da minha experiência com o texto, também enquanto objeto de pesquisa, através do meu próprio corpo, dos sentidos que reverberam dessa leitura, e por considerar, assim como Barthes em *Escrever a leitura* (1970) e *O prazer do texto* (1987), que estamos tão imersos no entendimento do autor que negligenciamos o leitor nos atravessamentos do texto.

---

<sup>6</sup> Disse em depoimento no curso “Literatura de mulheres no Brasil”, ministrado por Beatriz Resende em 1983 (transcrito aqui a partir da edição de 2016 de “Crítica e tradução”, p. 258).

<sup>7</sup> Segundo poema de *A teus pés*.

Esse texto, desejo, nos fará acompanhar a trajetória de uma escritora que tem a alteridade como diadema, como estratégia; que alimenta a relação com esse Outro, mas também se alimenta dela. Somos os Outros dessa Ana. Pesquisar sobre seu texto é continuar alimentando, depois de muito já sermos alimentados.

**CADERNO I** – “Flecha lançada para o futuro”: tráfegos históricos e interlocução na escrita de mulheres

*El lenguaje es la única forma de que dispongo para “ver” mi existencia.*

Sylvia Molloy



No *Caderno I* o fio da alteridade parte da perspectiva de Ana Cristina Cesar sobre a escrita de mulheres e a referência ou destinação desses textos historicamente a um destinatário, à outridade. Partimos de três dos seus textos e falas, citados a partir da edição de “Crítica e Tradução” (2016): “Literatura e mulher: uma palavra de luxo” (1979); “Riocorrente, depois de eva e adão” (1982); e “Depoimento de Ana Cristina Cesar no curso literatura de mulheres no Brasil” (1983). Nessas ocasiões, a autora expõe algumas de suas estratégias de composição literária e transversalmente toca no debate dessa literatura de autoria feminina e interlocução.

### 1.1. Missivo: que se arremessa, se remete, se desprende

Heloísa Buarque de Holanda escreveu, em texto publicado na Revista do Brasil, em 1984: “Entre Ana e o texto, entre Ana e a vida, havia a elipse, o prazer do pacto com seu possível interlocutor. A isso ela chamava de *pathos* feminino” (2013, p.451). Essa elipse está no texto de Ana Cristina na hibridez dos gêneros e na própria diversão – muitas vezes calculada – dos limites entre biografia e ficção, vida e obra. A citação de Heloísa Buarque reforça uma compreensão de uma escritora que essencialmente busca esse diálogo, ao mesmo tempo conflitante, com o leitor; e a isso chama de “*phatos* feminino” – um modo de composição da escrita a partir da experiência do entender-se mulher, somada a relação necessária com a alteridade.

Norma Telles (2004)<sup>8</sup>, em artigo sobre a escrita de mulheres no mundo, mas especialmente no Brasil, sinaliza que as mulheres escritoras

Tiveram primeiro de aceder à palavra escrita, difícil numa época em que se valorizava a erudição, mas lhes era negada educação superior, ou mesmo qualquer educação a não ser a das prendas domésticas; tiveram de ler o que sobre elas se escreveu, tanto nos romances quanto nos livros de moral, etiqueta ou catecismo. A seguir, de um modo ou de outro, tiveram de rever o que se dizia e rever a própria socialização. Tudo isso tornava difícil a formulação do eu, necessária e anterior à expressão ficcional. (2004, p. 403)

---

<sup>8</sup> Historiadora e doutora em Ciências Sociais, escreveu o artigo “Escritoras, escritas, escrituras”, no livro “História das Mulheres no Brasil”, organizado por Mary Del Priore.

Ainda nesse artigo, a autora traça um panorama literário do século XIX, observando em que situação viviam a maioria das mulheres; “trancadas”, “excluídas de efetiva participação”, “impedidas de acesso à educação superior” entre outras formas de assegurar seus silêncios e prisões. É, portanto, na impossibilidade de escrever, narrar, e na limitação dos gêneros literários orientados para a escrita de mulheres, construindo em uma relação de demanda por um Outro, uma interlocução, afinal, a história das mulheres nunca foi contada por elas próprias. Assim, há na busca pelo Outro uma referência – uma entidade que testemunhe esse texto, essa vida, essa experiência cultural de ser mulher.

Excluídas de uma efetiva participação na sociedade, da possibilidade de ocuparem cargos públicos, de assegurarem dignamente sua própria sobrevivência e até mesmo impedidas do acesso à educação superior, as mulheres no século XIX ficavam trancadas, fechadas dentro de casas ou sobrados, mocambos e senzalas, construídos por pais, maridos, senhores. Além disso, estavam enredadas e constringidas pelos enredos da arte e ficção masculina. Tanto na vida quanto na arte, a mulher no século passado aprendia a ser tola, a se adequar a um retrato do qual não era a autora. As representações literárias não são neutras, são encarnações “textuais” da cultura que as gera. (TELLES, 2004, p. 408)

Silviano Santiago, em ensaio para uma das coletâneas de Ana Cristina<sup>9</sup>, escreveu que o texto em tom autobiográfico de Ana C. “é uma flecha lançada em direção ao futuro”. Para ele, essa forma confessional na poesia de Ana Cristina “não é introspectiva. É prospectiva. Voltada para o futuro. Paradoxalmente.” (2004, p. 112). O ensaísta ainda completa: seu texto é “corrosão” e “construção”, dado que ela não desmerece, na sua literatura, os gêneros taxados “confessionais”, mas premedita uma grafia de corrosão desse jogo puramente confessional e autobiográfico<sup>10</sup>. Extrapola, assim, os sentidos de uma falsa premissa sobre a escrita de mulheres – aquela que responde às expectativas tradicionais sobre temas, gêneros e modos de operar o literário.

Há nesta noção de *escrita direcionada ao futuro* um convite para ver além dos silenciamentos da escrita de mulheres, sobressaltando também as transformações históricas que a literatura sofreu, e continua sofrendo, impulsionadas pelo próprio

---

<sup>9</sup> Ensaio *A falta que ama*. Na coletânea “Novas Seletas” – Ana Cristina Cesar. Org. Armando Freitas Filho. Nova Fronteira. 2004.

<sup>10</sup> *Id. Ibid.*

movimento de escrever apesar das circunstâncias. Essa escrita, por sua vez, se orienta, a exemplo do que se vê em Ana Cristina, a partir não só de projeções do futuro, mas especialmente de um procedimento de escrita que almeja elaborar uma outra e nova linguagem que atenda às questões contemporâneas ligadas à autoria de mulheres.

Dessa flecha lançada, algumas questões são postas: o texto de Ana Cristina nos fala sobre o futuro, ou já estamos nele? A flecha tem ponto final, ou ela continua seu caminho? Que revoluções esperamos da flecha, ou o fato dela ter sido lançada foi por si só revolucionário? Nesse contexto, desmontando a relação alternativa e efetivando a soma estratégica dos processos de elaboração do seu texto, o poema *Jogo*, de Murilo Mendes, elucida um pouco essa performance de Ana Cristina Cesar:

Cara ou coroa?  
Deus ou o demônio  
O amor ou o abandono  
Atividade ou solidão.

Abre-se a mão, coroa  
Deus e o demônio  
O amor e o abandono  
Atividade e solidão.

(MENDES, 1994 [1935], p. 280).

Os contrastes são matéria para seus jogos com a linguagem. Sendo assim, essa flecha lançada, sobre a qual nos detemos até aqui, parece transpassar todos os espaços da escrita de Ana e demonstrar que essas características se somam a fim de elaborar essa estética do seu texto: o uso da norma padrão e da coloquialidade da língua; a inserção de influências literárias e a originalidade estilística; a diversidade dos gêneros e a recuperação desses; a autobiografia e ficção. Esse movimento da autora tende a ferir paradigmas que se colocam diante do fazer literário, onde o cerco precisa ser fechado, o gênero definido e a forma engessada. Para Maria Lucia de Barros Camargo, em *Atrás dos olhos pardos*<sup>11</sup>,

---

<sup>11</sup> Trabalho publicado em 2003 a partir da tese de doutoramento defendida na Universidade de São Paulo em junho de 1990.

Poderíamos observar de saída que Ana Cristina imita, sim, os homens, já sem culpa, e, superada a ansiedade de autoria, revê gêneros femininos, usando outros disfarces. (...) Ana Cristina retrabalha “textos” produzidos por homens, traduzindo-os sob o ponto de vista de uma mulher. Cria, assim, o palimpsesto em sentido pleno: além de produzir textos com vários níveis de significado, escreve sobre as marcas de outros textos, que deixam seus sinais. Além disso, Ana deixa de “rever gêneros masculinos” para rever os gêneros femininos - os diários, a correspondência - correndo, de dentro, a ideia de confissão da intimidade. (CAMARGO, 2004, p. 218)

Embora Ana não esteja no rol das escritoras de ficção, não é sobre gênero literário que tratamos quando nos referimos a “escrita do futuro” – como se somente o gênero ficção, numa perspectiva tradicional, elaborasse cenários e perspectivas desse horizonte. No seu texto, se observa a inquietação por desenhar um porvir de uma cena literária a qual burle a própria língua nos seus modos de dizer – corroborando com o que ela mesma aponta: “a literatura é muito pensada” (CESAR, 2016, p. 192).

Porque há uma escolha por não perder de vista a intimidade elaborada entre a autoria, o texto e o leitor, a flecha segue o caminho da interlocução. A alteridade é seu diadema, parafraseando o poema *Sexta-feira da paixão*. No contexto dessa organização bibliográfica sobre a escrita de mulheres, Ana parece buscar recuperar aquilo que se perdeu na narrativa construída para e sobre as mulheres: “falar em recuperação é também falar em restaurar um estado, em retomar a posse de algo que se perdeu, em resgatar algo que se possuiu um dia, falar do passado, portanto” (CAMARGO, 2003, p. 193). Escrever é relação com muitos Outros, construto cultural. Ana se reflete nessa flecha que, lançada nos anos 70, ecoa nesta geração, pretendendo ancorar também seu texto em um lugar para além de si.

O “olhar estetizante” de Ana no jogo de “autoficcionalização”, segundo Camargo (2003, p. 266), “é, sem dúvida, feminino”. Para a pesquisadora, Ana “se define, basicamente, com imagens de mulher, desdobradas em figuras literárias canônicas e enigmáticas: Ofélia, Salomé, Esfinge”. A própria referência às luvas de pelica, no título da sua obra de 1980, corrobora com essa observação de Camargo, da menção a estereótipos do feminino, ainda que para serem ressignificados. Na literatura, pelo menos, Ana Cristina trabalhava as nuances do real e do biográfico, porque, como disse, é difícil escrever a verdade quando se faz literatura – em suma,

quando se escreve –, porque sempre “continua a haver uma história que não pode ser contada” (CESA, 2016, p. 192).

Luciana Di Leone (2008) analisa: “Ana escreveu e viveu a/na tensão do desaparecimento e a construção de um legado. Tensão entre escrever para o outro – *é para você que escrevo, sim* – e o medo das interpretações do poema, da sua vida, da sua morte, medo do obscurantismo bibliográfico” (LEONE, 2008, p. 54-56). Esse pretense legado de Ana Cristina, de um olhar estetizante, aponta também para o lugar inverso: um potencial obscurantismo sobre a relação entre vida e obra da poeta – de onde se quer extrair “rasgos de verdade”. Flora Süssekind (2008) atentou para a preocupação acerca de Ana e seu texto, e de como a sua biografia foi faca de dois gumes na apreciação e interpretação da sua obra.

O que parece prefigurar o sentido de boa parte das leituras estritamente biográficas da obra de Ana Cristina Cesar, nas quais a morte prematura vira critério valorativo e se projeta sobre seus mais ínfimos aspectos, quase pré-determinando uma linha lutuosa de apreciação. Talvez valesse a pena verificar, nesse sentido, quantos dos artigos e das teses sobre a sua poesia contêm suicídio, salto, melancolia, paixão, morte ou expressões semelhantes já no título, indicando inequívoca preferência por uma patologização temática. (SÜSSEKIND, 2008, p.39)

Como Süssekind aponta, é difícil escrever sobre Ana Cristina Cesar sem o arremate de alguns acontecimentos biográficos que por vezes aparecem também na sua obra. Mas é importante considerar um desafio a ser ultrapassado, posto que até aqui já se desenha: o jogo é especialmente de interlocução. Como ela mesma disse em 1983, um ano depois da publicação de *A teus pés* (1982): “em todo texto, o autor morre, o autor dança, e isso é que dá literatura”<sup>12</sup>.

Questões sobre biografia e ficção; vínculo com o interlocutor; os “jogos de luzes enganadores” – como escreve no epílogo de *Luvás de Pelica*; e essa literatura que se espera ou não se espera das mulheres, são colocadas através das análises da própria autora, as quais avançam nesse tópico por meio da sua composição literária e de alguns textos críticos publicados em revistas e jornais da época.

---

<sup>12</sup> Depoimento de Ana C. no curso de Beatriz Resende, em debate com o público sobre seu último lançamento, “A teus pés”, e a defesa de uma liberdade (para não dizer licença poética) de ser autor, mas em especial de ser leitor e “puxar os fios” que o texto engendra.

Tomando uma sequência cronológica de suas ideias, em 1979, no texto “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”, ao discorrer sobre os livros de poesia *Flor de poemas*, de Cecília Meireles, e *Miradouro e outros poemas*, de Henriqueta Lisboa, Ana Cristina Cesar questiona a construção poética nessas obras e especialmente o modo como isso reproduz aspectos esperados de uma poesia “feminina”: “perfume, pérola, flor, madrugada, mar, estrela, orvalho, pólen, coração” (CESAR, 2016, p. 163). Nesse sentido, ironiza o papel social de uma poesia tradicional que corresponde às expectativas da crítica em relação às poetisas daquela época e desordena aquilo que está imbricado naquele contexto social: “a função tradicional da poesia (de mulher?): “elevação” além do real” (Idem, p. 164).

Mais à frente, em 1981, em errata sobre o texto original, a autora observa a nova produção literária de mulheres e reanalisa:

Uma nova produção e um feminismo militante se dão as mãos, propondo-se a despoetizar, a desmontar o código marcado de feminino e do poético. Cecília e Henriqueta nada mais seriam do que exemplos típicos de uma velha e conhecida retração e recalque da posição da mulher. Mas as boas moças já não estão na ordem do dia. A militância desencava com fúria uma operação de reviravolta, uma dialética do conflito, uma errata diabólica. Onde se lia flor, luar, delicadeza e fluidez, leia-se secura, rispidez, violência sem papas na língua. Sobem à cena a moça livre de maus costumes, a prostituta, a lésbica, a masturbação, a trepada, o orgasmo, o palavrão, o protesto, a marginalidade. (CESAR, 2016, p. 169)

Eram as reestruturações impostas pela noção de literatura de autoria feminina que importavam ao jogo literário de Ana Cristina Cesar: a desmontagem de um código marcado historicamente como feminino através da oposição discrepante aos padrões daquele segmento. Onde se lia flor, delicadeza e luar, leia-se retaliações, palavrões, costumes questionados, e uma linguagem ríspida marcada pela inversão dos substantivos e adjetivos associados às construções de feminilidade da época. As duas escritoras, Cecília e Henriqueta, citadas há poucos anos de diferença dessa errata, saíram da pauta para dar lugar ao outro extremo sobre o qual se debruçava o movimento feminista no âmbito literário naquele momento: literatura escrita por mulher também podia ríspida, direta, pornográfica. O posicionamento de Ana, de início, é colocar como um movimento justo e interessante do ponto de vista da crítica, a força que aquelas provocações impunham no novo cenário. No

desdobramento do texto, no entanto, sua análise flui na direção de um excesso problemático, pois, para ela, “dizer tudo, sem deixar escapar os detalhes mais chocantes” (*Id*, p. 168) promovia em sua natureza o mesmo discurso esvaziado, extremista, de colocar forma, linguagem e gênero específicos acerca de como deveria ser a literatura de mulheres.

O que está me parecendo é que essa virada dá no mesmo: recorta novamente, com alguma precisão, o exato espaço e tom em que a mulher (agora moderna) deve fazer literatura. É aí na beira dessa virada que se deve reconhecer a “verdadeira postura de mulher”. E está dado novamente o lugar preciso que a mulher tem de ocupar para se reconhecer como mulher. Fechou-se o ponto de reapreensão da literatura feminina. Voltamos ao ponto de partida. Não, essa discussão toda não fica tão rapidamente anacrônica. (*Idem*, p. 169)

Ana Cristina reconhece e valoriza o peso histórico da questão das mulheres na literatura, mas reavalía que a tentativa forçosa de fuga dos padrões, fez com que houvesse um retorno a eles – com outra natureza, mas com as mesmas amarras. Nessa linha, construir uma linguagem que estabelece extremos com a anterior, é ainda trabalhar com um padrão, reforço ainda maior para os clichês. Por isso mesmo, “essa discussão toda não fica tão rapidamente anacrônica” (*Idem, Id*), porque embora tenha mudado o estilo e os temas, permanece a tentativa de instituir um paradigma sobre o lugar da literatura de autoria feminina. Em suma, constitui-se mais um lugar preciso onde as essas escritas devem atuar.

No entanto, ao ironizar e problematizar essas transformações, que também são respostas, Ana deixa subentendido um posicionamento, com olhar perquiridor sobre a resistência que circunda esse processo, que mesmo se debatendo entre os extremos, sai em busca de espaço e valorização dessa escrita. Por esse viés, observamos essa autoria requerida pelas mulheres que possui como um fio temporal, mas não determina o futuro para o qual se lança suas escritas.

Volta-se ao ponto de partida, como afirma a citação, porque essa discussão não caminha para um lugar onde essa escrita esteja confortável e habitável para as mulheres – dada a instituição de um novo (e antigo) paradigma. Se traça, portanto, o obstáculo: onde e como se colocar na direção desse leitor, desse Outro, sem gênero, e ao mesmo tempo impregnado de gênero, sem submetê-lo a rotular essa literatura de autoria feminina? Ana Cristina Cesar refletia desse lugar marcado ao qual pertencia:

poeta e escritora daquela geração, confrontava com os altos e baixos decorridos da explosão do feminismo e dessa geração de mulheres predispostas a fazer literatura.

Essa questão impõe alguns debates, inclusive já destacados neste *Caderno*, sobre a conceituação do que é ou não “literatura de autoria feminina” ou “literatura escrita por mulheres”. Entretanto, estamos no século XXI ainda disputando esse ou aquele termo, esse ou aquele espaço, porque há nessa discussão uma história de milênios de silenciamento e narrativas que se impuseram sobre as mulheres e esse será constantemente um ponto de partida.

A literatura sempre subentendeu disputas, entre quem conta a sua versão da história, elaborando sua narrativa, e quem não teve a oportunidade de contá-las formalmente. Lançar as flechas para o futuro é, nesse sentido, manter-se no campo de batalha que é a palavra enquanto experimento social e subjetivo, do real e do imaginário. O salto de Ana Cristina Cesar, que intencionamos aqui, está na estruturação desse debate como faísca, inspiração e “flecha lançada”, já que seu texto cruza vários e inéditos gêneros, mescla e traduz temas de ontem e de hoje, e supera a angústia da influência. Ainda assim, com conjunções aditivas, a autora recupera singularmente as referências de cânones; a elaboração do diário, da epístola, da ficcionalização; o drama humano; feminino, masculino; o amor, o ódio; o sagrado e o profano. Essas contraposições nos parecem pistas para o direcionamento da sua flecha. Isso atrai, portanto, a fala da própria Ana no texto *Riocorrente, depois de Eva e Adão...*, em 1982<sup>13</sup>: “como fechar, convenientemente, o problema do feminino no texto literário — deslindando-o inclusive da palavra mulher? Onde ancorar esse conceito? Não seria melhor deixá-lo à deriva, errante conforme nos sopra o que há de feminino na linguagem?” (CESAR, 2016, p. 181). São questões contemporâneas trazidas há dezenas de anos e que reverberam nos debates atuais. Isso foi o que Ana Cristina Cesar pôde entregar ao seu tempo – o resto, é movimento para o futuro e cabe a este tempo dialogar com a passagem dessa flecha, por isso continuamos desenvolvendo estudos sobre sua poética.

---

<sup>13</sup> Texto publicado na Folha de São Paulo (folhetim), no dia 12 de setembro de 1982, acerca do recém-lançado livro “Os caminhos do conhecer”, de Angela Melim. Nessa resenha, Ana C. traça críticas ao trabalho da autora pela estrutura e tom que diferiam das suas obras anteriores. Questiona ainda, ironicamente: “Angela virou homem?”.



Camargo (2003) direciona as próximas cenas: “talvez seja possível dizer que o espaço dessa poesia também se articula a partir da dialética do interior e do exterior, do dentro e do fora, tensão mais visível em *Luvras de Pelica*, em que o eu, a partir de espaços confinados, vê o exterior, vê o mundo, os textos, busca o outro, lê e escreve” (*Id.* p. 289). É delineando esse trajeto da autoria feminina na história, partindo dos textos públicos de Ana e das tensões propostas na sua escrita, que aprofundaremos a relação de alteridade estabelecida e pressuposta nos posicionamentos da autora discutidos até aqui.

### 1.2. “*Eu é um outro*”<sup>14</sup>

Em 1983, Ana Cristina é convidada por Beatriz Resende a dar um depoimento no curso “Literatura de mulheres no Brasil”, falando sobre a então recente publicação de *A teus pés*<sup>15</sup>. Naquele início de conversa, a autora se coloca à disposição, mas adianta algumas pautas e curiosidades sobre a obra e sua composição: “essa contracapa foi escrita pelo Caio Fernando Abreu, que é um escritor que eu gosto muito, um amigo, e que vai pegar os meus textos exatamente por um lado que eu queria desmontar aqui, que é um lado de cartas... e diários íntimos... e correspondências... e revelações... e ocultamentos.” (CESAR, 2013, p. 188).

Embora afirmando que é reconhecida em muitos casos pelo que escreve nos gêneros diário e carta, Ana pretende contrariar, naquela oportunidade com o público, essa relação obrigatória – criada no imaginário social – de que aqueles textos se tratam de confissões, revelações e verdades absolutas sobre a vida de quem escreve. Assim como no subitem anterior, nesta situação de diálogo com os leitores, não escapa a Ana falar sobre a história da escrita de mulheres e pontuar questões que

---

<sup>14</sup> Referência à máxima de Arthur Rimbaud, em carta ao seu professor Georges Izambard em 13 de maio de 1871. Aqui, fazemos uso da expressão para remeter à construção da alteridade que se estabelece desde a escrita de mulheres até a necessidade do jogo com o Outro na composição poética de Ana Cristina Cesar.

<sup>15</sup> Primeiro livro de Ana Cristina Cesar publicado em editora. Sua primeira edição foi impressa pela Brasiliense, de 1982.

nortearão sua posição neste debate: “mulher, na história, começa a escrever por aí, dentro do âmbito particular, do familiar, do estritamente íntimo. Mulher não vai logo escrever para o jornal” (*Id., ibid*). Aqui, a autora fala sobre o diário ser o primeiro tipo de produção de escrita das mulheres, e faz esse recorte a partir de uma produção de autoria feminina porque entende que essa escrita solicita uma escuta – questão complexa sobre a qual nos debruçamos na sequência.

Caracterizando o diário e a carta enquanto textos de mobilização do Outro, Ana Cristina retoma o viés da produção feminina de ter iniciado com esses gêneros por motivos que serviam à manutenção de um sistema de silenciamento social de gênero. Ana, nesse sentido, já apontava para o caminho da alteridade, a exemplo do que escreveu Silvano Santiago (2002)<sup>16</sup>: “a linguagem poética existe em estado de contínua travessia para o Outro” (*Id.*, p. 61). Nesse sentido, ainda no depoimento em questão, a autora manifesta que sua última obra é um chamamento direto ao outro desde o título: “‘a teus pés’, eu sinto como uma referência ao outro”<sup>17</sup>.

Agora, isso que eu estava falando do diário é que, numa perspectiva feminista, em que você está interessada em mulher, você saca que as mulheres, historicamente, elas começaram a escrever no âmbito particular. Toda produção feminina inicial foi feita dentro do lar. Então, ela começou a escrever carta, escrevia o seu diário. (CESAR, 2016, p. 196)

Esses dados históricos sobre a literatura de autoria feminina não escapam aos olhos de Ana C. Pelo contrário, percebe-se no seu discurso que é um pano de fundo para seus estudos, sua poética, seu traço enquanto autora – especialmente em uma geração na qual se quer extrair percepções novas e problematizadoras do real.

É, ela faz isso. Acho que talvez pelo fato histórico de a mulher ser marginal, talvez ela tenha mais ouvido para falar um outro discurso. Ela tem alguma coisa de outra para dizer, que ainda é meio esquisito. Uma outra fala. Como diria? A fala da minoria. Levanta uma outra poeira. Acho que tem mulheres fazendo isso. Tem outras que não. Às vezes, tem uma que fala de muito, muito... É: “pá”! Assim, escancara muito, eu não gosto da pornografia escancarada. (CESAR, 2016, p. 197)

---

<sup>16</sup> *Singular e anônimo*, ensaio sobre Ana Cristina Cesar de 1986, publicado na revista “O eixo e a roda”. “A partir de poemas de Ana Cristina Cesar e de reflexões dela sobre o leitor, este artigo questiona teorias recentes que definem a linguagem poética como intransitiva”.

<sup>17</sup> *Id. Ibid.*

Como vimos, há um certo consenso sobre a posição silenciada imposta às mulheres na História ter afetado diretamente a elaboração desse padrão estabelecido e das marcas que, na prática, prevalecem quando se discute essa literatura. De um lado, polida, suave e amorosa; de outro, bruta, escancarada, pornográfica. É na fissura entre essas placas rochosas que estremecem, que Ana Cristina Cesar acessa outras possibilidades de um escrever-mulher, valorizando abertamente a relação de alteridade, pois compreende, de um lugar privilegiado, que um texto se faz de muitas mãos e para muitas outras é direcionado (não se tratando somente do leitor, mas da noção de Outro conduzida até aqui – a interlocução).

Delineamos agora a observação e estudo da alteridade em alguns textos de Ana Cristina Cesar, de onde é possível capturar as idiossincrasias desse corpo literário vasto – o de mulher. Heloísa Buarque de Hollanda, em artigo sobre a produção das mulheres, escreve parte de uma conversa que teve com Ana Cristina logo após sua volta do mestrado na Inglaterra, acerca do seu último livro escrito e editado ainda em terras inglesas, *Luvras de pelica* (1980):

Puxo conversa com a autora. Ela, ao se referir ao livro, conta, como numa parábola, a história da passividade do óvulo: “Sem dar a menor atenção à verdade fisiológica, diz-se que o óvulo, imóvel, fica à espera do exercício tumultuoso e valente de espermatozoides para ser fecundado. Ninguém fala da longa e perigosa viagem solitária percorrida pelo óvulo através de túneis obscuros”. E conclui: “Esse livro que aborda as viagens pelo lado do confinamento é uma contribuição à biologia do segredo e à maldade desse tom”.<sup>18</sup>

A partir dessa percepção de Ana C., de um atravessamento da biologia de um corpo feminino com a tessitura do texto literário, associando esse processo – e o próprio gênero diário – com o óvulo, marca-se um ponto de reordenação da lógica que até então circundava a escrita de mulheres. Como escreveu Hollanda (2013 [1981]), “quem sabe essa revolta possa vir a sugerir um mundo definido pelo que as mulheres têm de mais vulnerável e de mais forte. Um mundo onde se restaure os pares amor e sexualidade, erotismo e trabalho, imaginação criativa e relações sociais,

---

<sup>18</sup> Heloísa Buarque de Hollanda, em texto intitulado “A imaginação feminina no poder”, publicado no *Jornal do Brasil* em 1981. Nossa consulta, no entanto, se deu a partir da obra “Poética”, de Ana Cristina Cesar, publicada em 2013.

enfim, a transformação dos mitos que convertem o corpo e o desejo em instrumentos de produção”.

Em resumo, há inúmeros antecedentes nessa relação tardia das mulheres com a escrita, que a questão sobre o que é ou não um texto “feminino/de mulher” deveria passar longe desse debate. Marize Castro<sup>19</sup>, em poema de 1996 (12 anos após a morte de Ana Cristina Cesar), recupera o mesmo tom: “não escrevo como mulher porque não sou mulher / sou um destroço que boia. um relato lendário. / alguém que tem a dor nas mãos e negrimes secretos no sexo”. Os versos desamparam a premissa de uma literatura feminina, porque a hesitação primeira é imposta: “não sou mulher” e, portanto, não se escreve como mulher.

Muitos estudos não entram nesse tópico porque, pelo que demonstra os próprios textos de Ana C., não interessava a ela mergulhar publicamente nesse espaço profundo e de natureza conflitante: “esse assunto de mulher já terminou”, disse em trecho irônico sobre Sylvia Melim, mas especialmente em um tom de cansaço sobre um assunto demasiado complexo. O nosso estudo, no entanto, escolhe retomar esses posicionamentos da autora para reforçar que embora não fosse uma temática recorrente na sua obra, um estilo militante e panfletário, não escapava a ela a compreensão e o empenho necessário no avanço do debate, reconhecendo a posição histórica dessa literatura cuja autoria também se coloca enquanto marca de gênero.

Acho que existe sim um tipo de sensibilidade feminina, que é uma sensibilidade meio caótica, é uma sensibilidade mais sutil, é mais desorganizada. Ela é uma sensibilidade talvez meio histórica. A mulher é histórica por tradição. Mulher histórica é uma figura do século XIX pesquisada, não é? Histórica... inclusive histero quer dizer “útero”, a palavra grega. Quer dizer, mulher é aquela que histeriza o tempo todo, aquela que joga no corpo, aquela que fala com o corpo. (CESAR, 2016, p. 199)

Nessa citação, Ana Cristina não escapa de um posicionamento e crítica evidentes, ao dar um panorama geral desse debate sobre a autoria feminina, recuperando conceitos da psicanálise que outrora serviram de base para as construções duvidosas acerca das mulheres, a fim de sublimar uma outra

---

<sup>19</sup> O poema faz parte da obra *Poço. Festim. Mosaico.*, de 1996. Marize Castro é natural de Natal, Rio Grande do Norte, e alude referências de clássicos da literatura ocidental a textos da literatura contemporânea. Traz em sua obra reflexões e construções poéticas que relacionam mulheres e literatura.

interpretação que realoque esse lugar. Talvez nesse ponto esteja uma construção cuidadosa, poética e possível em meio a tantos equívocos cometidos a partir dessas noções cunhadas no séc. XIX. Por outro lado, ainda que o uso tenha sido apenas uma escolha lexical comum, o trecho em que se remete a mulher histérica como “figura” daquela época, nos faz observar, atentos, o uso dessa palavra, com recorrência em outros estudos sobre a autora, e que chamam a atenção para a estratégia literária de figuração enquanto jogo composicional do qual trataremos no capítulo seguinte.

Nesse ínterim, ainda do encontro com o público do curso de Beatriz Resende, com intuito de introduzir uma conversa sobre o conjunto da sua obra e especialmente sobre as entrelinhas que constituem sua prática literária, Ana fala do diário e da carta com cuidadosa didática, revelando um modo curiosamente confortável, à sua maneira, de interação com aquela entidade outra que está manifestada naquele auditório – ouvindo o que ela tem a dizer. O movimento é diferente da relação autor-obra-leitor, mas com linhas iguais: a autora está frente a frente com o leitor, que tem o texto e as inquietações na ponta da língua. Esse segundo momento, desdobramento do primeiro, é resultado do texto no leitor: a leitura está na boca do público – e ela é quem vai mover e mediar o debate que se instaura.

Esse leitor, é mister que eu o procure (que eu o drague), sem saber onde ele está. Um espaço de fruição [gozo] fica então criado. Não é a pessoa do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo (BARTHES, 1987, p. 08, [intervenção nossa em relação à tradução brasileira]).

Nessa conjuntura, contrariando e complementando Roland Barthes, o “espaço de gozo”, ao qual se refere em “O prazer da leitura”, agora toma outra forma: a interação com a alteridade é encarnada e à autora cabe desvendar algumas estratégias de escrita que podem, e vão, conflitar com o leitor/público, a exemplo deste trecho:

**Público:** Eu não estou falando em nível de corpo. Eu estou falando em nível de sentimento.

**Ana C.:** Mas eu acho que mulher cola muito um com o outro. Você não acha que a mulher cola muito com o outro?

**Público:** Eu acho que a mulher faz justamente o contrário.

**Ana C.:** Você acha que descola?

**Público:** Eu acho que ela separa completamente. Sentir para a mulher é sentir. O corpo é uma coisa à parte. Se ela quiser jogar com o corpo, ela vai saber fazer isso, mas eu acho que ela consegue separar.

**Ana C.:** Eu já sinto diferente de você. Acho que mulher cola demais. Mulher é por natureza histérica, quer dizer, ela é, por natureza, a que fala com o corpo. Se você reparar, toda mulher comunica com o corpo. Toda mulher tem um jeito de...” (CESAR, 2016, p. 204)

No caso do seu texto, Ana alimenta o desejo de ser íntima e de ser fonte de onde se acompanha a intimidade de alguém, ao mesmo tempo que se esforça para não dizer tudo, como já apontamos neste caderno. A sedução está em contrastar, equilibrar, mas também desequilibrar os extremos – explorando, conseqüentemente, variadas formas de compor o texto literário. Enquanto acadêmica e estudiosa de literatura tradução, a autora fornece um jogo de alto nível ao leitor que mesmo estando desatento é capturado: “não é pois diretamente o seu conteúdo, nem mesmo sua estrutura, mas antes as esfoladuras que imponho ao belo envoltório: corro, salto, ergo a cabeça, torno a mergulhar (...) é uma profunda rasgadura que se exprime” (BARTHES, 1987, p. 18).

No poema “Inconfissões”, em *Inéditos de dispersos*, há uma caracterização do que, para Ana, configuraria um diário: a (des)forma, o cotidiano, o conteúdo destrinchado em todas as coisas e, por fim, a expansão de uma figura chamada Ana. No título, o jogo de adulteração inicia com um “diário não diário”, de onde se narra tudo, ao mesmo tempo que deixa escapar tudo: o cotidiano, todas as coisas, a forma. Gênero questionado, confissão que se transmuta para “inconfissões”. Mesmo com esse jogo o leitor permanece, porque é um texto que mexe com o corpo, texto a partir de onde nasce o gozo (BARTHES, 1987), porque o texto de prazer jamais desloca a cultura para um lugar desconfortável e desafiador como esse.

#### **do diário não diário “inconfissões”**

Forma sem norma

Defesa cotidiana

Conteúdo tudo

Abranges uma ana

inconfissões — 17.10.68

(CESAR, 2013, p. 133)

Na falta de um rosto para esse Outro, o texto literário permite-se entrar em estado de perda em relação ao seu destinatário. Ou seja, a escrita, se ela mobiliza, o faz de maneira pouco consciente na maioria das vezes. Ana reconhece que, embora haja o desejo, consciente ou não, de interlocução, ele se desamarra do real através da exigência requerida pelo trabalho literário. Sendo assim, “é má-fé dizer que sabe” a quem se destina depois de decorrido o labor do texto (CESAR, 2016, p. 189).

Se você escreve uma carta, sabe. Se escreve um diário, você sabe menos. Se você escreve literatura, o impulso de mobilizar alguém — a gente podia chamar de o outro — continua, persiste, mas você não sabe direito, e é má-fé dizer que sabe. (...) A gente não sabe direito para quem a gente escreve. Mas existe, por trás do que a gente escreve, o desejo do encontro ou o desejo de mobilização do outro (...) mas isso, no trabalho literário, no trabalho de construção estética, esse alguém se perde de certa forma.<sup>20</sup>

Nesse espaço de mobilização e interlocução, somado à escrita de mulheres como plano de fundo, propomos uma aproximação entre Ana Cristina Cesar (1952-1983) e a escritora argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972), a partir do texto de Sylvia Molloy, *Una torpe estatuilla de barro: figuración de Alejandra Pizarnik*<sup>21</sup>. Não por acaso escolhemos esse ensaio, muito menos ao acaso aproximamos essas duas personalidades. O modo como figuram nas suas literaturas, e o empenho na mobilização da alteridade em seus textos são alguns elementos que fazem o ensaio de Molloy sobre Pizarnik dialogar excessivamente com os moldes de Ana C.

Inicialmente, esse alinhamento se fez importante para traçar algum grau de comparação entre escritoras em contextos parecidos no que diz respeito, neste caso, tanto ao pertencimento latinomericano quanto à composição de temas, formas e gêneros na escrita de ambas. Para Molloy (2015), Alejandra Pizarnik usa estratégias de escritura que passam pela figuração e pela pose.

*Yo propongo, en cambio, que posar, para Pizarnik como para Oscar Wilde, como para Norah Lange es aparentar no lo que no se es sino /o que se es (o se construye como tal); posar es construir una figura que, lejos de esconder algo,*

---

<sup>20</sup> *Id., Ibid.*

<sup>21</sup> MOLLOY, Sylvia. *Una torpe estatuilla de barro: figuración de Alejandra Pizarnik*. Taller de Letras. 2015.

*lo revela, exageradamente, promiscuamente, a plena luz. Posar no es mentira, no es disfraz, es performance del yo.* (MOLLOY, 2015, p. 76)

De modo acertado, a ensaísta argentina sentencia sobre a pose em Pizarnik, e de imediato nos encaminha para o próximo capítulo deste trabalho, o *Caderno II*: essa estratégia não é uma mentira ou fingimento, mas performance do eu. Se em literatura se escreve para comunicar algo, para dar a conhecer alguma experiência, não faz sentido que se esconda; pelo contrário, a figuração e a cena se tornam método sobre o objeto de estudo (a linguagem). Nesse caso, para Molloy, o diário do escritor (ao exemplo de Pizarnik) “*es, desde luego, lugar privilegiado para la construcción de esa figura* (Id. 2015, p. 75).

Solo guardo esa imagen icónica de quien como Roland Barthes (y también como Susan Sontag en sus diarios) escribe su lectura. Alejandra es, por excelencia, el lector con el libro en la mano: pose primordial de todo escritor, aquí se vuelve explícita, ejemplar. (...) Alejandra lee, Alejandra escribe, Alejandra acumula citas: son tres fases de una misma actividad que necesita la mirada del otro. (p. 72-73)

Sobre esse chamamento ao Outro, Ana C. olha o leitor, seduzido, e diz: “O meu embaraço te deseja, quem não vê? / Consolatríz cheia das vontades” (CESAR, 2013). No viés de quem consola, seu texto gera desconforto a quem entende a literatura de autoria feminina apenas como uma reprodução cotidiana e abordagem angelical das coisas. Se desenha, assim, a escrita de mulheres na literatura contemporânea: ampliada, multifacetada. O espaço do privado, a primeira pessoa, o compromisso com a verdade, tudo defrontado com as máscaras, as vozes, os extravios e as amarradas – no plural das palavras e das possibilidades.

Ana constrói uma poética do afeto quando aproxima a linguagem da sutileza do cotidiano, somada à obsessão pela correspondência e o diário, mas sentencia: “não vou chegar nunca na verdade do meu texto” (CESAR, 2016, p. 193). Isso, no entanto, poderia ser dito sobre muitos outros escritores. A poeta, por outro lado, inaugura um texto com todos esses aspectos, mas se diferencia por desafiar uma lógica circundante de leitura, a qual Silviano Santiago problematiza: é preciso coragem para ser leitor. “Os sintomas e os dados biográficos existem, mas — quando em travessia pela linguagem poética — são os de todo e qualquer, porque o



poema consegue falar para o singular e o anônimo, desde que este tenha a coragem de ser leitor (SILVIANO, 1986, p. 70). Sylvia Molloy, por sua vez, observa que “todo texto puede ser autobiográfico, todo texto puede no serlo: la lectura que se hace de él, y el lugar crítico desde donde se hace esa lectura, finalmente deciden, sea cual fuere la intención del autor” (MOLLOY 2015, p. 74). Ana Cristina Cesar compõe uma poética-política de interlocução, que se faz política na medida em que interage, depende e solicita a participação do outro – talvez venha disso o tom de intimidade que se desenha nesse vínculo.

**CADERNO II** – Cartografia-de-vida: intimidade, figuração e alteridade em *Luvas de pelica*.

*Não é falso se te escrevo.*

(Segunda carta – Novas cartas portuguesas)

*Percebo que o seu segredo é ter encontrado a perfeita harmonia entre as palavras que se pensam (a grafia da vida) e a realidade sem palavras (a própria vida que me vive) Percebo ainda que sou que sou vivida, sou eu que sou grafada, sou eu também que escuto na surdina o velho discurso que me grafa.*

(Ana Cristina Cesar, em *Antigos e Soltos*)

O *Caderno II* explora a noção de *grafia-de-vida*, desenvolvida por Silviano Santiago, a partir dos textos de Ana Cristina Cesar, especialmente *Luvras de Pelica* (1982). A alteridade, nesta seção, se esculpe através da figuração e pose que a autora desenvolve no seu processo de composição poética. Partimos

### 2.1. Como desenhar uma (auto)grafia-de-vida

*Luvras de pelica* (1992 [1982]) é uma obra que nasce do trânsito geográfico, do deslocamento, escrita na ocasião do mestrado de Ana Cristina Cesar na Inglaterra de 1980, e configura por si só uma movimentação, uma viagem – ir ao encontro. A frase que abre o texto, citado a partir da sétima edição de *A teus pés* (1992), já aciona um trânsito em alto-mar: “Eu só enjojo quando olho o mar, me disse a comissária do sea-jet” (CESAR, 1992, p. 95). A primeira ironia está lançada, e é como vai se configurar a escrita de Ana Cristina nessa obra – colocando em xeque seus próprios desígnios enquanto escritora.

O início da obra indica os deslocamentos que o leitor precisará fazer nessa travessia pelas contradições, inquietações, jogos e desenhos de linguagem – para o horror dos que buscam a missivista. No trecho inicial, o mar é inescusável, tal qual o texto de Ana em movimento para o outro, pelo outro, sendo outra. E é nessa experiência de estar em lugar de alteridade que conduz o processo de composição da autora, como desenvolveremos neste Caderno.

Silviano Santiago (2020)<sup>22</sup> exprime como a experiência intelectual fundida à condição de viajante constitui o autor na experimentação enquanto estrangeiro de outra nação.<sup>23</sup> Ana C., por sua vez, em *Luvras de pelica*, expressa o incômodo de estar

---

<sup>22</sup> No ensaio *Fisiologia da composição*, publicado pela editora CEPE/Suplemento Pernambuco, em 2020. Esse texto norteia o capítulo por conter noções caras a esta pesquisa, pois torna contemporânea a discussão acerca da composição literária - da qual faremos uso pa

<sup>23</sup> Silviano Santiago no lançamento do livro “Fisiologia da composição”, no canal do Youtube da editora CEPE, em 18 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TAtohepz0OA&t=1106s>.

em um lugar hostil de não pertencimento: “Fico quieta. Não escrevo mais. Estou desenhando numa vila que não me pertence” (CESAR, 1992, p. 95). Estar estrangeira em outro país é também estar estrangeira para si, porque demanda hábitos diferentes e a lida com sua versão deslocada, estando em uma outra cultura.

A essa via de mão dupla de onde se acessa um outro modelo na construção do texto através de si e de si através do texto, chamaremos de *grafia-de-vida*, termo apropriado dos ensaios de Silviano Santiago (1980, 2004, 2020), cuja ideia basilar é jogar com as experiências do biográfico, usando como exemplo os gêneros literários que, em seu cerne confessam, teoricamente, verdade e intimidade. Esmiuçando essa noção, Diana Klinger (2021, online)<sup>24</sup> escreve que “a chave deste método está precisamente no deslocamento do ponto de vista, que já não tem o texto como objeto, e sim a composição”. No caso da autora estudada, a viagem que fez se desenhar a obra *Luvás de pelica* foi física, real, mas acompanha uma viagem do texto e o quanto o ele é capaz de sofrer desvios para construir um perfil, um *ethos*, que comporá a experiência da *grafia-de-vida*.

Não vou mais à Espanha. O motociclista me dispensou inexplicavelmente depois de cinco dias em que não parei de pensar numa garupa. Saí para arejar no parque e sabe aquele susto todo de perda concentrado num único parágrafo? Lembra que eu abri um mapa e havia planos incontáveis de viagens? Aflição de não poder retomar daquele ponto, com toda a inocência de turista. (LDP, p. 106)

Como um quadro cuja técnica é óleo sobre tela, poderíamos dizer que Ana Cristina escreve diário sobre diário, nota sobre nota, poema sobre poema. Uma viagem à Europa resultando em um texto rotineiro, não exatamente intimista, e dentro dessa viagem uma outra viagem, e um “susto de perda concentrado num único parágrafo”. A autora desenvolve um estilo fragmentário de narrativas espaças e burla a fiel intimidade do gênero íntimo, elaborando cena sobre cena.

Há uma escolha por não usarmos “fingimento”, e sim “figuração” para se referir ao texto de Ana C., assim como Silviano (2020) escolhe usar *grafia-de-vida* no

---

<sup>24</sup> Professora de Teoria Literária da Universidade Federal Fluminense (UFF), Klinger escreve uma resenha ao blog da Biblioteca Virtual do Pensamento Social, apresentando algumas das linhas gerais do ensaio de Silviano Santiago *Fisiologia da Composição*, ressaltando as relações de *grafia-de-vida* e composição da obra.

lugar de *biografia*<sup>25</sup>, por considerar a semântica da segunda já bastante carregada de noções do imaginário coletivo.

Observando a definição de *fingimento* como “ocultação das verdadeiras intenções; dissimulação de sentimentos; cache, repiquete. Aquilo que é contrário à verdade”<sup>26</sup>, consideramos haver nessa palavra pouco diálogo com a *verdade*<sup>27</sup> que Ana estabelece com seu interlocutor, para o qual não nega seus “gestos dramáticos” (*LDP*, p. 101): “(...) “De repente faço uma anticarta, antódoto do pathos”; “Opto pelo olhar estetizante com epígrafe de mulher moderna desconhecida (‘não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?’)”<sup>28</sup>. *Fingimento* não abrange a dicotomia sobre a qual nos debruçamos neste *Caderno II*, posto que vida e obra, biográfico e literário, confissão e figuração são construções literárias no nosso contexto.

Nesse ponto, *figuração* nos parece mais coerente, pois além de não ser rígido em relação ao “ocultamento” de algo, é o “ato de tornar alguém ou algo visível pela utilização de meios gráficos, pictóricos, plásticos etc.”<sup>29</sup>, bem como um “modo de tornar alguém ou algo exposto pelo uso de um meio visual”<sup>30</sup>.

A figuração nas obras de Ana Cristina é sentida há muito e estudada por grandes nomes dos estudos contemporâneos em literatura, dos quais podemos citar alguns: Flora Süssekind (2016 [1989])<sup>31</sup> já apontava que “o ‘pessoal’ aí é, antes de tudo, representação da experiência, efeito calculado”; Maria Lucia Camargo (2003

---

<sup>25</sup> “evito biografia por ser vocábulo semanticamente carregado; opto por neologismo, grafia-de-vida, de valor neutro” (SANTIAGO, 2020, p. 14).

<sup>26</sup> Definição disponível no dicionário virtual Michaelis. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/fingimento>. Acesso em nov. de 2022.

<sup>27</sup> Por “verdade” nos referimos ao pacto implícito que se constitui entre autor e leitor. No caso de Ana C., embora seja comum cair na armadilha da confissão da sua biografia, ela própria sinaliza na obra os traços que promovem seus jogos e figurações da intimidade.

<sup>28</sup> Id. Ibidem. p. 102 e 111, respectivamente.

<sup>29</sup> Significado retirado do site Oxford Languages. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em: nov. 2022.

<sup>30</sup> Significado retirado do site Michaelis. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/figura%C3%A7%C3%A3o/>. Acesso em: nov. 2022.

<sup>31</sup> *Até segunda ordem não me risque nada* é uma das primeiras imersões no acervo de textos inéditos de Ana Cristina Cesar após sua morte. Ensaio escrito originalmente em 1989, já na sua terceira edição em 2016 pela editora 7letras.

[1990])<sup>32</sup> escreve que Ana, notadamente em *Luvas de Pelica*, segue “nas fronteiras entre o ficcional e o autobiográfico, entre o ‘botar tudo’ e ‘o olhar estetizante’”; Ítalo Moriconi (1996, p. 96), em uma espécie de biografia-não-biografia, soma-se às percepções que surgiam e dava impulso as que viriam: “a escrita de Ana é sempre reescrita de si própria. Seu texto emerge do permanente recurso a seu próprio material escrito, seus diários, suas anotações, seus “cadernos terapêuticos”. Memória construída pela auto-devoração”; Nonato Gurgel (2016 [1996])<sup>33</sup>, ao mencionar a linguagem cotidiana das cartas, sentencia: “Ana sabe que, porque mobilizam o outro e arrepiam mais que a literatura, as cartas não mentem. Ou seriam as máscaras que não mentem jamais?”; Annita Costa Malufe (2009) despertava para as dicotomias do texto de Ana C., entendendo que “ainda que se saiba que há algumas referências diretas à vida da poeta, o que vale é a construção que é feita no texto, a partir deste material “bruto” da vida “real”; Marcos Siscar (2011), chamou de “traço ético da encenação da intimidade, e no qual está envolvida uma política da alteridade”.

Por ser um texto que foge a muitas regras, inclusive no gênero, *Luvas de pelica* apresenta recortes de cenas cotidianas e um despojamento do fazer literário da autora. Nesse ponto, é como se fosse vida, mas é também, e especialmente, estética. O seu fazer literário parece exigir um caminho que atravessa muitos outros caminhos – seja a vida, a ficção, o teatro (como traz o epílogo de *LDP*).

Imaginei um truque barato que quase dá certo. Tenho correspondentes em quatro capitais do mundo. Eles pensam em mim intensamente e nós trocamos postais e novidades. Quando não chega carta planejo arrancar o calendário da parede, na sessão de dor. Faço cobrinhas que são filhotes de raiva — raivinhas que sobem em grupo pela mesa e cobrem o calendário da parede sem parar de mexer. Esses planos e truques fui eu que inventei dentro do trem. “Trem atravessando o caos”? — qual o quê. (*LDP*, 1992, p. 99)

---

<sup>32</sup> “Atrás dos olhos pardos”, obra lançada em 2003 pela editora Argos, foi a tese de Maria Lucia de Barros Camargo defendida em 1990 na USP.

<sup>33</sup> “Luvas da marginália - escritos sobre a poética de Ana Cristina Cesar”, de Nonato Gurgel, lançado pela Móbile Editorial em 2016, mas que já fazia parte da discussão da sua dissertação de mestrado na UFRN, datada de 1996.

O léxico “truque barato”, “planejo”, “planos e truques” e “eu que inventei” contam uma narrativa de quem figura e mantém a pose até na espera do carteiro. Nesse viés, observa-se uma “confissão” do próprio método a partir da narração de um fluxo de consciência. O truque de criar a cena teatral, com o drama necessário para conquistar o leitor, omite e clareia ao mesmo tempo a estética sobre a qual seu texto se debruça. É dentro do texto que Ana Cristina desmascara seu método, embora isso não o torne mais ou menos elucidativo. Em outro trecho, complementa-se a interpretação:

Nos últimos segundos passei em revista minhas táticas bem elaboradas. Preciso aproveitar os últimos segundos, as soluções do dia, a maturação da espera – pensei nisso, e não sou um personagem sob a pena impiedosa e suave de KM, wild colonial girl e metas no caminho do bem, tuberculose em Fontainebleau e histórias em fila e um diário com projetos de verdade. (*LDP*, p. 102)

O léxico desses trechos traça pormenorizadamente a relação – cada vez mais comum – de uma vida (vívida) que, sendo grafada (escrita), estabelece um jogo de espelhos onde os reflexos não mais conseguem identificar sua matriz. Acrescentamos a isso, o pensamento de Sylvia Molloy, escritora e ensaísta argentina, que escreve: “La escritura autobiográfica, por otra parte, es siempre un ejercicio de ficción” (MOLLOY, 2003, s/p).

A citação traz trechos e palavras que ornamentam sua tática, desenhando um projeto de escrita: “táticas bem elaboradas”; “soluções do dia”; “não sou um personagem sob a pena impiedosa de KM”; “diário com projetos de verdade”; “disciplina”; e “rejeição das soluções mais fáceis”. Em relação muito direta, os trechos desenvolvem um diálogo com seu trabalho de tradução de Mansfield, que influencia diretamente na obra que compõe na época do mestrado e que é objeto de estudo deste capítulo. No trecho, KM é personagem, mas devido ao “procedimento menos”<sup>34</sup> que Ana Cristina desenvolve seu texto, as fronteiras entre o que é rastro da autora inglesa e o que é jogo literário de Ana são sutis, quase indecifráveis. Esse tipo

---

<sup>34</sup> Flora Süssekind incorporou essa noção à escrita de Ana Cristina Cesar: “uma literatura tão acostumada à dicção oratória e à redundância que suas respostas aos vetos autoritários poucas vezes passou por um ‘procedimento menos’ (para usar expressão de Haroldo de Campos), pela elipse e por uma paixão pela lacuna, pelo texto em suspenso, hesitante, como os de Ana Cristina Cesar (em Correspondência completa e Luvas de Pelica) (*Id.*, 1985, p. 112).

de hospedagem em outros textos acontece de modo muito singular, porque no exercício dessa sutileza, o adorno que se forma já é um outro texto.

Ítalo Moriconi, em artigo sobre a tendência biográfica do século, metaforiza a relação entre essas categorias do biográfico/não biográfico com imagens que de certo modo deixam a mesma sensação espinhosa de experiências muito distintas coexistindo para fundar um terceiro elemento: “O real perfura a cortina do ficcional, mas este, por seu turno, fagocita o primeiro, incorporando-o ao jogo de espelhos narrativo” (MORICONI, 2021, online).

As ideias dos pesquisadores e ensaístas caminham para uma sincronia ímpar daquilo que entendemos em Ana Cristina Cesar como um desenho a lápis, um rascunho da linguagem: de onde quase tudo pode ser aproveitado, dado que o que está em jogo no *rascunho* é a organicidade. No entanto, o resultado desse *desenho* é impreciso tal qual o do texto literário. Para Silviano (2020), “em termos de grafias de vida quase tudo é ficção” (1980, p. 16) e Moriconi (2021, online), reforçando a noção de grafia-de-vida, entende que “narrar ou encenar o processo de criação torna-se a criação ela própria”

No caso de Ana, a grafia-de-vida se faz no seu trabalho de composição literária esboçando figurações de si. Para entender essa ideia, é importante citar o romance *Em Liberdade*, onde Silviano Santiago estrutura a grafia-de-vida de Graciliano Ramos, construindo um diário pessoal do autor a partir da sua saída da prisão, que seria a narrativa não contada pelo escritor alagoano enquanto sobrevivente do cárcere.

Silviano, autor, deixa-se aprisionar pelo estilo de Graciliano Ramos, para criar uma composição literária em que o corpo do ex-prisioneiro, sua grafia-de-vida em liberdade, está presente e guia o desenvolvimento do enredo. “Vou construir o meu Graciliano Ramos”, roubo de ensaio de autoria de Otto Maria Carpeaux a epígrafe de *Em liberdade* (SANTIAGO, 2020, p. 48).

Silviano explora na prática o que Moriconi (2021, online) denomina, também com base no mesmo ensaio de 2020, de “século biográfico”, reavaliando as fronteiras que ainda circundam o “bio” e a “grafia”: o nascimento, estruturalista, do autor; a sua morte, pós-estruturalista; e, ao que tudo indica, seu renascimento.



A partir do dom pelos deuses do estilo singular de Graciliano Ramos, como compor um diário íntimo com a grafia-de-vida dele e redigir uma ficção do interesse do leitor? Eis a grande tarefa composicional que tenho pela frente quando percebo que já tenho a maestria necessária e mínima tanto do estilo quanto da grafia-de-vida do escritor alagoano nos primeiros meses de 1937, que sucedem à sua liberação do cárcere. (SANTIAGO, 2020, p. 55)

Silviano (2020) segue dando corpo à noção de grafia-de-vida e aponta para a liberdade da criação literária onde personagens e enredo se movimentam no interior do texto. Interessa-nos essa discussão porque ela propõe um método de percepção literária que subverte o ideal cartesiano de linearidade e racionalidade imbricados comumente aos textos literários de não-poesia.

A perda da racionalidade cartesiana — como páginas adiante constaremos metaforicamente e também como dado da grafia-de-vida do autor — é instalada pela intermitência dos *terremotos do corpo humano* e se transforma, na condição de digressões ou de ausências, no principal alicerce para a composição literária de memórias póstumas e na matéria privilegiada pela reflexão, que a legitima. (SILVIANO, 2020, p. 71)

A perda, também do norte cartesiano, instaura a grafia-de-vida de Ana C., especialmente em *Luvás de pelica*, representada nos diários sem datas, nas cartas não enviadas – ou mesmo as sem destinatário –, nas cenas que se partem ao meio, nos pensamentos incompletos – o interdito – e, por fim, no compromisso com *uma* verdade (o compromisso com o leitor que deseja tudo, *inclusive* a verdade). Assim, a grafia-de-vida entrega-nos elementos de análise da literatura enquanto um berço de máscaras, e esse berço abre as possibilidades sobre o texto de Ana: a não sobreposição dos seus antagonismos, mas a horizontalização da sua composição, a partir dos seus textos interminados, fragmentados, deslocados e híbridos.

A grafia-de-vida do corpo humano (...) abdica fugidamente da linha reta cronológica, evolutiva e pragmática, desenvolvida com nítidos nexos causais, para se fazer escrita aos solavancos (...). Pula de uma ação a outra sem que se perceba com precisão e lucidez os vínculos que se lhes emprestariam significado racional. (SILVIANO, 2020, p. 77)

Desde o ensaio *A falta que ama*, na coletânea *Novas Seletas* (2004), Silviano Santiago sinalizava que em Ana Cristina Cesar “a combustão do simulado com o simulacro tem o fim de compor uma grafia-de-vida em que fica difícil comprovar o alicerce sólido da experiência já vivida em que o poema teria sido montado” (SANTIAGO, 2004, p. 111). Em *Luvas de pelica* o diário deixa de ser apenas um lugar de despojamento da intimidade e passa a comportar experimentos de linguagem que ressoam na escrita metafórica, ficcional e de entrecruzamento dos discursos e espaços narrativos - ou seja, elaborando uma grafia-de-vida. Exemplo disso é o raro registro da data ou evocação do objeto-diário (*querido diário*), bem como o embaralho *cronológico*, que mais parecem anotações esparsas, amontoadas para a construção do texto.

Para nós, que fomos limitados pelos quatro pontos cardeais da escola a acreditar que a literatura que se diz *autobiográfica* é aquela que se vale de formas (diário íntimo e carta) que traduzem uma atitude de espontaneidade e de verdade pessoal diante da palavra, torna-se perigoso prosseguir na aventura poética de Ana Cristina. Corre-se o risco de não se acreditar em mais nada, a não ser no poder corrosivo da palavra e da linguagem poética. (SANTIAGO, 2004, p. 113)

O texto, portanto, pode ser perigoso tanto para os estudos literários e linguísticos – que muitas vezes também engessam os gêneros, renegando um caráter mais amplo a esses – quanto para leitor, na aventura poética de catar os traços biográficos e as formas convencionais. Não há espontaneidade que se sustente nas mãos de escritores como Ana Cristina, que rasuram a linguagem através do real, e o real através da linguagem, atentos ao esboço de uma nova língua.

## 2.2. “É para você que escrevo, é para você”

Em *Luvas de pelica* há uma (re)construção de autorias – que são também personagens –, sendo hóspede e hospedeira de si, figurando uma intimidade jamais questionada pelo leitor que não se interessa por esses tópicos de análise crítica do texto. E isso pode explicar a obstinação em não ser decifrada (pelo contrário,

criptografada<sup>35</sup>), porque essa é a grafia-de-vida que ela quer instaurar quando publica seus textos literários: atingir quem acredita na sua figuração – provavelmente, como ela mesma acredita no labor da linguagem. Partindo do esforço em contextualizar algumas noções, podemos avançar na composição poética da personagem Ana Cristina Cesar.

Além de grafia-de-vida, a noção de *hospedagem/hospitalidade* se organiza a partir da relação entre obra hóspede e obra hospedeira: Essas noções muito particulares ao ensaio de Silviano (2020) destravam a rigidez literária acerca dos gêneros, da composição, da forma e da intervenção em obras, temas e biografias<sup>36</sup>. Observa o autor: “Livro hospedado, diário íntimo, e livro hospedeiro, memórias, são ambos escritos na primeira pessoa do singular e ambos são, ainda que o primeiro não o seja, “de” Graciliano Ramos” (Id. Ibid. p. 17).

Sendo a noção de grafia-de-vida e *hospedagem* uma quebra no paradigma dos gêneros textuais e da autoria, colocamos o texto de Ana C. em um lugar cujas fronteiras respeitam apenas o imaginário ligado a elas, a divisão dos territórios, mas não representam na prática uma divisão alta e rígida equivalente aos muros. Nos trechos de *LDP*, o gênero é um tracejado antigo que não serve mais para demarcar a natureza e a forma desse texto: 1) “Querida. É a terceira com esta a quarta que te escrevo sem resposta”; 2) Querido diário: vergonha ricocheteia.”; e 3) “A luz apagou de repente às dez da noite. Fiquei parada com resto de dia e luzes de vizinhos à distância”. No primeiro caso, a marcação é de uma correspondência; no segundo, a tática é do diário íntimo; e no terceiro, mais característico de narrativas e menos de relato confessional. Percebe-se, portanto, um texto despreocupado sobre a forma, e acomodado no papel, na escrita, livres para exprimir pensamentos e desejos. Ana C. articula sua hospedagem ao consentir liberdade ao texto.

---

<sup>35</sup> *criptografia*: substantivo feminino. 1) conjunto de princípios e técnicas para cifrar a escrita, torná-la ininteligível para os que não tenham acesso às convenções combinadas; criptologia; 2) em operações políticas, diplomáticas, militares, criminais etc., modificação codificada de um texto, de forma a impedir sua compreensão pelos que não conhecem seus caracteres ou convenções. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em: jul. 2022.

<sup>36</sup> “memórias/hospedeiras e romance/hóspede se assemelham a gêmeos, embora não sejam univitelinos, ou seja, não tenham sido gerados pela mesma célula vital” (SANTIAGO, 2020, p. 18).

Nesse viés, Diana Klinger (2021, online) aponta para a relação de generosidade que essa hospedagem subentende, pois “acolhendo o outro-estrangeiro em sua narrativa, o autor Silviano Santiago renuncia à sua “propriedade” (de seu estilo, por exemplo) se engajando numa relação de generosidade mútua com o texto que o hospeda”. Envolve a multiplicidade das escritas biográficas e o modo como faz da sua composição experimento, desenho a lápis que se movimenta entre o traço e a borracha, rememoramos a criptografia do seu texto. Ao trazer a metáfora para o diário e a carta, esses textos íntimos, interminados e de trânsito, ela elabora o cenário da não-confissão, do jogo de máscaras, de sobreposição de imagens. O desenho com a linguagem, a fuga e a quebra de linearidade em *Luvás de Pelica* compõem uma alegoria da grafia-de-vida.

Todo o texto funcionando como exercício de sua figuração. E é como conversação entre uma única figura (mirante) e a sugestão de forte luminosidade, de um lado, e uma variação rítmica entre as frases, uma flutuação da voz, de outro, que se organiza o poema. Como conversa galante entre margens distintas da escrita: o desejo, o outro; o desenho, a fala. (SÜSSEKIND, 2016, p. 57)

É possível que no processo de estudo da linguagem, da escrita literária e das centenas de referências que constam nos seus textos, a tradução tenha sido a forma que mais colaborou para a sua figuração – enquanto hospedeira de inúmeras citações, estilos e grafias de vida – e que mais impulsionou sua composição poética (aqui, independente do gênero). Essa vinculação de Ana Cristina com outros textos, mas não só isso, com a narrativa biográfica desses autores, desenha uma vinculação gerada pelo ato de inscrição do texto no leitor, e do leitor no texto – o que Roland Barthes tratará como *escritura*.

assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo [...]; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, [...]o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino. (BARTHES, 2004, p. 64-66)

Em seu mestrado na Inglaterra, empenhada na tradução de *Bliss*, de Katherine Mansfield, reverbera em uma grafia-de-vida tecida junto à relação com sua composição artística (SANTIAGO, 2020). Em outros termos, elementos biográficos, literários e críticos de Ana Cristina entremeados em uma relação de costura da qual resulta a obra *Luvas de pelica*.

No trecho “porque eu faço viagens movidas a ódio. Mais resumidamente em busca de bliss. (...)Sweetheart, kleptomaniac sweetheart. You know what lies are for. Doce coração kleptomaniaco” (*LDP*, p. 100) observam-se referências ao biográfico, sua viagem à Inglaterra para o mestrado em “Teoria e Prática de Tradução Literária”, empenhada na tradução do conto *Bliss*, de Katherine Mansfield; e, por fim, ao poema *Lesbos*, de Sylvia Plath. Ambas que também alimentavam diários e imprimiam mecanismos de figuração às suas obras.

É em *Luvas de pelica* que observamos a forma audaciosa com a qual a autora lida com o texto alheio – tornando-o linguagem sua. Mais que um palimpsesto, que raspa e elimina um texto para que outro se origine, Ana Cristina Cesar produz amálgamas: uma escrita que soma e combina elementos a fim de elaborar um estilo próprio, como oferece no trecho:

*Primeira tradução*

KM acaba de morrer. LM partiu imediatamente.

Ao chegar ao mosteiro jantou com Jack no quarto que ela ocupara nos últimos meses. Olga Ivanova veio conversar um pouco e tentou explicar que o amor é como uma grande nuvem que a tudo rodeia e que na última noite KM estava transfigurada pelo amor.

Leyla Perrone-Moisés (2005)<sup>37</sup>, no posfácio de *Aula*, de Roland Barthes, diz que a escritura é o fazer do escritor, momento em que a palavra é posta em evidência (signo, texto, procedimento menos). As palavras, segundo a crítica e pesquisadora, são evidenciadas, encenadas ou teatralizadas como significante.

---

<sup>37</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lição de casa. In: BARTHES, Roland. *Aula*. 1977, São Paulo: Cultrix, s.d., p. 49-89.

A teatralização, por sua vez, não faz sentido sem o interlocutor, que não necessariamente é o leitor. Ao escrever, a poeta pode transmutar outra voz – seja a dela, a do ausente a quem se busca, ou mesmo a voz de um Outro de um outro texto. Este diálogo de vozes é traduzido por Ítalo Moriconi em *O sangue de uma poeta* (1996), obra que mais se aproximou de uma biografia da tão outra e tão ela mesma, Ana Cristina Cesar.

A autora, em depoimento para o curso *Literatura de mulheres no Brasil*, revela – para espanto do público que devora confissões: “Percebi que no ato de escrever a intimidade ia se perder mesmo. A poesia tendia, a poesia queria revelar e o diário não conseguia revelar. Aí as duas coisas foram se cruzando.” (CESAR, 2016, p. 198). Em *Luvas de Pelica*, o diário segue um movimento que tensiona o segredo e a confissão, através de imagens elaboradas no jogo composicional da obra. Octávio Paz, em *O arco e a lira* (2012), reforça esse caminho do poeta na relação com a imagem: “nesse caso, o poeta faz algo mais que dizer a verdade; ele cria realidades possuidoras de uma verdade: as da sua própria existência” (PAZ, 2012, p. 113).

O que recuperamos aqui está associado com a metáfora enquanto elemento medular para desvencilhar-se da suposta verdade ou confissão que a palavra no seu aspecto referencial pressupõe – e muito mais nos gêneros ditos confessionais, epistolares. Ana Cristina Cesar recompõe esse acervo de imagens que elabora tanto da sua (grafia de) vida quanto da narrativa (vida e obra) de outros escritores. Nesse caso, é sintomático a citação de Walt Whitman em *Luvas de pelica*: “Recito WW pra você: ‘amor, isto não é um livro, sou eu, sou eu que você segura e sou eu que te seguro’ (...) caio das páginas nos teus braços...” (LDP, 1992, p. 111). Ana sobrepõe outras camadas de palavras de modo a desorientar o leitor. Embora entendamos que quem escreve também está em fuga da palavra, do perigo da escrita (BLANCHOT, 2005).

Escrever por imagens nos leva à poesia ou, mais diretamente, ao poema. No entanto, o que intriga os leitores, ou o Outro a quem a autora se reporta com tanta fidelidade, é perceber que tudo não passa de um jogo, uma simulação – não de quem escreve, mas do próprio curso da língua em travessia, como indica Silviano Santiago em “Singular e anônimo”. Para o autor, “Ana Cristina descreve sentimentos e emoções por imagens concretas” (SANTIAGO, 2004). É pela representação do texto

que o leitor é repellido ou apanhado, sem meio termo. Roland Barthes, em *Aula*, soma-se a essa discussão sobre o jogo com a língua, entendendo que é dentro do exercício da escrita que outra língua se desenha: “o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro” (BARTHES, 1977, p. 16).

Nesse sentido, o interlocutor entra em rota de colisão com o texto de Ana, porque se espera da poeta uma franqueza que não vem senão pela interpretação individual. A expectativa por rasgos de verdade é confrontada insistentemente por cada linha desse texto movediço. Para Siscar (2011), o texto de Ana C. “em vez de ir ao encontro da expectativa que o poeta tem dessa alteridade, sua poesia vem de encontro a ela, na rota de um enlace que não deixa de ser também uma colisão” (SISCAR, 2011, p. 23).

A percepção da alteridade em Ana Cristina não se restringe à incorporação, como percebemos até aqui, de um outro exterior, um público ou necessariamente o leitor. O que ocorre é, sobretudo, uma capacidade de figurar a própria personagem de si, portanto, uma Outra. É curioso observar como figura essa personagem, de mesmo nome e diferentes modos, desde a assinatura das cartas e das obras, que de subtração em subtração, eternizou uma Ana C. Colocando uma necessidade de extrair de si outras Anas, colocando-as mundo (texto) afora: nasce uma Ana Cristina Cruz Cesar; em “Cenas de Abril” publica-se uma Ana Cristina Cesar; com “Correspondência completa” constrói-se uma ana cristina c. (grafado com iniciais minúsculas); em “Luvas de pelica” não se assina a capa; e em “A teus pés” publica-se de novo, e por fim, uma Ana Cristina Cesar.

Daí a heteronímia de Ana Cristina Cesar. Ao cair por terra a infabilidade do indivíduo, ao abandonar seu eu, ao perder sua própria personalidade em direção a outros eus, seus leitores e seus mestres, ela vai criando outros poetas, despersonalizando-se, tornando-se outra através da escrita, olhando através do outro e falando pelo outro, produzindo multiplicidades. (CERNICCHIARO, 2010, p. 179)

A fim de acionar um Outro que, assim como a máxima de Rimbaud identificada no capítulo anterior, é um terceiro sujeito – não o *eu*, não o outro, mas a

terceira via dessa tríade, que também é soma das anteriores –, Ana Cristina corrói também uma sintaxe com as possibilidades da linguagem literária: “O manequim de dentro, reflexo do manequim de fora. Se você me olha bem, me vê bem no meio do reflexo, de máquina na mão” (*LDP*, p. 98). As possibilidades semânticas se debatem nesta estrutura lexical: primeiro porque a utilização de *dentro* e *fora* em referência e a um boneco de representação da figura humana, como se tivesse substância autônoma em relação ao corpo, soa irônico; depois, o texto mira no interlocutor e assegura: “se você me olhar bem, me vê...”, tão redundante quanto provocativo – como se carregasse um certo cansaço em dizer que é preciso disposição para lê-la. A sedução do seu texto está em voltar e puxar os fios, relendo as mesmas linhas, ou apenas sentindo o texto ecoar sem conseguir avançar para as próximas páginas. Nada ameniza a inquietação desse jogo de máscaras. Em “Como rasurar a paisagem: corpo e subjetividade em Ana Cristina Cesar” (2016), Jucely Regis dos Anjos Silva também questiona a naturalização do *eu* no texto de Ana Cristina, e direciona ao que chamou de “mito pessoal”, que a partir do desenho com a linguagem coloca a si próprio em desequilíbrio.

... ao perguntar-se “quem é a loura donzela / que se chama Ana Cristina / e que se diz ser alguém”, a autora trabalha-se enquanto mito pessoal, colocando-o, pela linguagem, em desequilíbrio. Trata-se de inserir uma desconfiança onde quer que se insinuasse uma crença no eu ou onde ocorresse uma naturalização dessa mesma entidade (...) Resgatando uma lição primeira de Fernando Pessoa (nem por isso já resolvida) e discutindo a questão do eu-lírico nos poemas e cartas de Álvares de Azevedo, Ana Cristina Cesar ensaísta enxerga o fingimento como próprio à palavra literária.” (SILVA, 2016, p. 29-30)

A pesquisadora busca no resgate da lição de Fernando Pessoa, “o poeta é um fingidor”, o reforço para sua tese, de que Ana tanto reconhece que a figuração é inata ao construto literário, como elabora a estruturação do seu próprio mito.

Meu hóspede está escrevendo um romance parisiense. Como eu chego de viagem com dentes trincados e disfarces de ódio, me prometi que nesse romance não figuro. Que numa sessão de dor arranco o calendário da parede. Que corto de vez essa espera de carteiro. A minha figuração *não*. (*LDP*, p. 101)

Na sequência, vai delineando da tensão entre “pessoal” e “literário”, por onde passa, segundo ela, uma “produção de subjetividade”. Se persegue, portanto, a



ideia de uma figuração do eu e da ficcionalização da vida que é, para nós, a grafia-de-vida, peculiarmente elaborada por Ana C.

Estou muito compenetrada no meu pânico. Lá de dentro tomando medidas preventivas. Minha filha, lê isso aqui quando você tiver perdido as esperanças como hoje. Você é meu único tesouro. Você morde e grita e não me deixa em paz, mas você é meu único tesouro” (LDP, p. 96).

Figurar é parte essencial da composição do diário de Ana C. e essa citação destrincha o mote da obra, porque é possível captar num trecho muito curto a quantidade de vozes mobilizadas pela autora, e que seguem sendo acionadas por todo o texto: 1) Estou muito compenetrada no meu pânico (sujeito eu; eulírico; aquela que escreve; subjetividade; pânico; tensão); 2) Lá de dentro tomando medidas preventivas (indeterminação do sujeito; outro espaço; interioridade; prevenção); 3) Minha filha, lê isso aqui quando você tiver perdido as esperanças como hoje (outra voz; mãe; quem escreve e quem lê; releitura; interlocutor; acolhimento). Em *Luvás de pelica* as vozes acionadas podem tanto seguir quanto fugir do padrão do diário – esse gênero literário de natureza narrativa, cotidiana, íntima.

O primeiro processo da análise formal de um poema busca não só reconhecer a morfologia, o som, a sintaxe, como também permitir que o leitor sinta o clima do texto a partir desse ar rarefeito e cortante. Esse processo de “autodevoração” inclui construir personagens cujas vozes se tornem autônomas e capazes de proporcionar ao interlocutor o reconhecimento de todas elas. E embora a obra estudada aqui não seja de poemas, consideramos que o processo de Ana Cristina se desenvolve a partir de um fazer poético, de trabalho e reconfiguração da linguagem, como já observado em outros momentos deste texto.

Omito exclusivamente para meu hóspede, intruso das delicadezas, as citações do afeto. Dia a dia: entrei num telefone público em Paris; disquei o número do sinal possível de bliss; não estão respondendo, não tem ninguém em casa; vamos imediatamente para a casa de chá da ilha, eu disse para meu hóspede **com uma precisão que só uma mulher. Meu hóspede não percebe minha dor. Flash de sangue em golfada pela boca. Baixo os olhos, evito a tela e como mestre deixo escapar a carta que não mando. Ele não sabe mas meu discurso de hoje à tarde na casa de chá em Paris era a carta para a primeira capital que eliminei.** (LDP, 1992, p. 100 [grifo nosso])

O trecho grifado nessa citação aponta para a interlocução que Ana C. aciona em *Luvras de pelica*. Na primeira parte, a voz é pessoal, passional, evidente, demandando uma urgência: entrar no telefone público em outro país – sempre retomando o trânsito dessa obra – e discar o número do primeiro sinal de *bliss* (felicidade, excitação, sol dentro), depois “vamos imediatamente”, “com uma precisão que só uma mulher”, soando imperativa e firme – contraditoriamente urgente e precisa. Na sequência, essa primeira voz reivindica do *hóspede* uma atenção à sua dor, ao seu discurso e sua à carta, que são suas deliberações, suas expressões no mundo, seu outro-eu. O sentimento que emerge desse trecho é de um chamamento que não vingou, que ficou entalado. Fala entupida, angustiada, como Ana escreve em outro texto. O resultado não é menos que a resposta do corpo com sua natureza sangrenta e imperdoável angústia extirpada: “Flash de sangue em golfada pela boca”.

Ana Cristina Cesar era uma personagem grafada, escrita à mão por ela mesma: pose, personagem e máscara. Às vezes o jogo parece ricochetear, embora não seja possível delimitar onde começa e onde termina a figuração, como demonstra em trechos de *Luvras de pelica*: “estou cansada de ser eu”; “estou muito compenetrada no meu pânico. Lá de dentro tomando medidas preventivas” (*LDP*, 1992, p. 96). A voz do texto expõe fragilidades de “natureza” confessional, abrindo espaços de compaixão e proximidade com o interlocutor, mas adverte no último verso do poema “Sexta-feira da paixão”: “beware: essa compaixão é paixão”.

O que hoje torna seu texto comum a muitas gerações é a flecha que o direcionou para o futuro e que segue traçando seu caminho. “Por que recusamos ser proféticas?": a encenação sedimentava sua grafia-de-vida, e sua hospedagem era hospedar a si, ressignificando a literatura da época e também sua performance. Ensaaiando uma literatura que mobilizasse e refugiasse na mesma medida, trabalhou com a linguagem de modo a torná-la uma linha subversiva no circuito literário atual. Roland Barthes agrupa esse efeito profético à escritura, a partir de onde se faz uma nova língua: “nenhuma ‘história da literatura’ (se ainda se escreve alguma) poderia ser justa se se contentasse, como no passado, com encadear escolas, sem marcar o

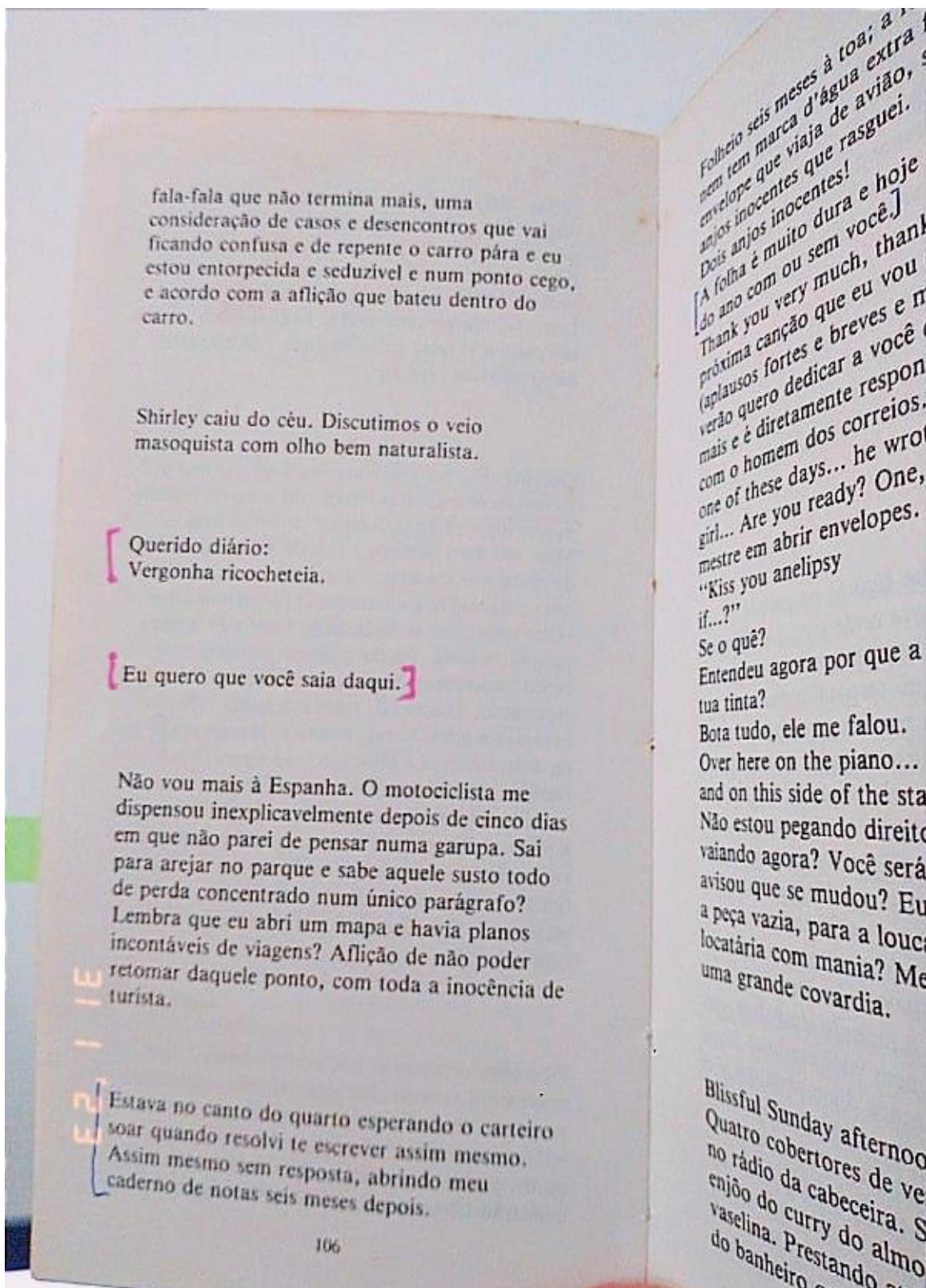
corde que põe então a nu um novo profetismo: o da escritura.” (BARTHES, 1977, p. 23).

No artigo “Luvas de pelica de Ana Cristina Cesar: El Ojo El Guante”, Aguilar (2006) identifica um elemento sensorial, corporal, a partir dessa leitura baseada em figurações e representações em *LPD*, por onde o corpo passeia, como um convidado. Mudo convite.

Luvas de pelica también se opone a la representación y a la figuración y podría decirse que su aspiración es llegar a la figura en el lenguaje, es decir, a hacer de las palabras una terminal de las prolongaciones sensoriales y un testimonio directo del cuerpo insistentemente presente que habla. El escándalo de Luvas de pelica es hacer figuras con las palabras. (AGUILAR, 2006, p. 314)

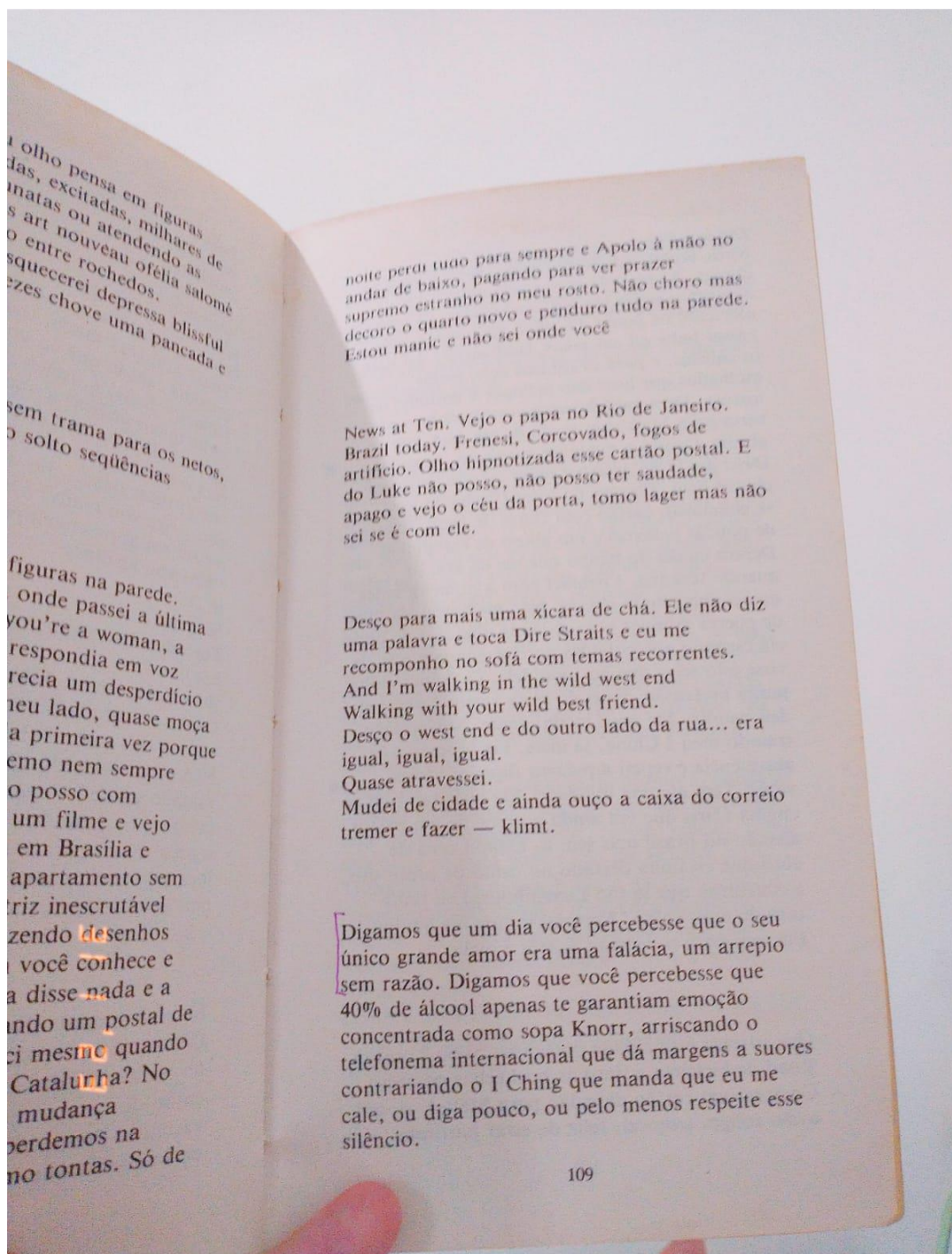
Aguilar coloca em palavras alguns pontos sobre os quais nos esforçamos para trazer a esta pesquisa, especialmente no *Caderno III*: a leitura desse texto mobiliza sentidos que não podem ser descartados enquanto experiência sensorial de leitura. *Luvas de pelica* é uma obra que reflete essa estrutura lacunar, hesitante, elíptica, na própria forma como o texto está posicionado na página. Teoricamente um diário, a disposição do texto forçam questionamentos acerca do gênero, como é natural da sua poética, gerando incertezas e, portanto, fazendo o leitor se movimentar diante da cena que se impõe. Uma página com os trechos “querido diário: vergonha ricocheteia” e “eu quero que você saia daqui” (*LDP*, p. 106), cujo hiato pesa, estático, hesita e suspende o leitor. Entre eles, um espaço significativo que acena para um período decorrido entre uma entrada e outra do diário, como é possível observar nas imagens 1 e 2 na sequência.

**Imagem 1:** Páginas de *Luvas de pelica*.



**Fonte:** Arquivo pessoal.

**Imagem 2:** Páginas de *Luvas de pelica*.



**Fonte:** Arquivo pessoal

As luvas de pelica na capa e no título da obra em questão soma à ideia de disfarce. Tirar ou se esconder atrás das luvas poderia ser uma boa metáfora para o que acontece em seu texto, e o que se discutiu até aqui. As luvas representam, portanto, as peculiaridades do seu texto. Essas somas e multiplicações de inspirações e sentidos – nunca subtração e divisão – estão bem representadas nessa figura que perpassa o texto: uma poeta e crítica que constrói tão pormenorizadamente a linguagem desmonta a falsa dicotomia do que pertence ou não ao “mundo das mulheres”.

Rememorando o *Caderno I*, seu trabalho com a linguagem não cedeu à força desmedida de movimentos animosos que, por um lado, foram coagidos – e coagiram em resposta – a um outro extremo o fazer literário de autoria feminina na época. No seu legado está a escolha por jogar com os signos e não destruí-los (BARTHES, 1977, p. 27) como tantas foram cooptadas a reproduzir naquela relação histórica que se estabelecia. Hoje, ao mesmo tempo estabelecida e em disputa, a literatura de autoria feminina desenha novos cenários e reforça a inspiração em autoras como Ana Cristina, não por acaso. Para exemplificar, segue um poema da poeta contemporânea brasileira, Angélica Freitas<sup>38</sup>:

ana c. me salvou de ser técnica em eletrônica  
 aos dezesseis  
 quando entrou de vermelho  
 em minha vida  
 e me deixou  
 aos seus pés

eu não tive escolha  
 foi um baita clarão

(...)  
 e eu larguei os estudos de eletrônica  
 porque até ana c. eu não sabia se podia  
 escrever assim e eu queria escrever

A dinâmica da sua escrita é criar um texto multifacetado, ancorado em outros textos, flutuante entre os gêneros, e acontece que essa construção realoca as

---

<sup>38</sup>Angélica Freitas nasceu em 1973, em Pelotas, no Rio Grande do Sul. Publicou *Rilke shake* (Ás de colete, 2007), *Um útero é do tamanho de um punho* (Cosac Naify, 2012) e *Canções de atormentar* (Companhia das Letras, 2020). Sua obra já tem tradução na Argentina, na Espanha, no México, nos Estados Unidos, na Alemanha e na França.

escritas de mulheres – motivando a sair do lugar comum da confissão pela privação da participação social e modificando esses gêneros em favor de uma nova escrita.

Por fim, ser “decifrada” faz parte do jogo de Ana, no sentido de mover diferentes lugares dentro do leitor, ser entendida a partir de diferentes leituras do mesmo texto – de onde se entende quando mencionar o “puxar fios”. Na leitura se move a interpretação, pouco importando que se pense ser sua vida aquilo que escreve, que percebam as encenações e os jogos, afinal, “tudo está para ser deslindado”, ao contrário de *decifrado* (BARTHES, 2004, p. 63).

O que está posto, desse modo, é a liberdade de se deslocar da própria vida, das próprias vozes que a motivam na busca pela interlocução, numa relação entre um corpo-texto em vinculação com o Outro, a fim de compor sua grafia-de-vida – a autofagia do seu processo de criação.

## **DIÁRIO** – Deslocamento, gozo e escritura

*De repente faço uma anticarta, antídoto do páthos.*  
Ana C.

*Depois da criação, o poeta fica sozinho; são outros,  
os leitores, que agora vão criar a si mesmos  
recriando o poema.*  
Octavio Paz

*"O saber, como o gozo, morre em cada corpo."*  
Roland Barthes



“É como se ler Whitman significasse tornar-se amante de Whitman”<sup>39</sup>. A relação que estabeleço com o texto de Ana Cristina Cesar me obriga a me ver tal qual uma amante - vivendo a delícia e a angústia de amar um personagem: “digamos que um dia você percebesse que o seu único grande amor era uma falácia, um arpejo sem razão”. É daqui que conto meus fracassos, meu *não escrever*<sup>40</sup>,

Eu acho que esses projetos caminham por esses lados: a pesquisa, o autobiográfico, o fracasso. Todas estamos pensando em como escrever hoje em dia, fazer algo que tenha algum interesse, algum sentido, e muitas vezes isso que a gente quer fazer não se realiza completamente, então essas apresentações servem para refletir, mas também para tornar o fracasso uma obra, podendo realizar o fracasso, sair da paralisia e fazer alguma coisa com uma série de impossibilidades. (VIDAL, 2019, online)<sup>41</sup>

~

Desde a introdução, aceno para a dificuldade de lidar com meu objeto, defini-lo, entendê-lo e pesquisá-lo, afinal. Durante essa trajetória, tive dificuldade de voltar ao texto de Ana Cristina Cesar enquanto pesquisadora, mas também não conseguia ler sua poesia, seus outros textos, e retirei da minha cabeceira a obra que me acompanhava há tantos anos. Tirei da cabeceira a poeta que eu mais me conectei desde o ensino médio, quando me foi apresentado seu texto. Lidar com aquele texto a partir de um olhar especializado, catando elisões, deciframentos e entendendo jogos, me afastava cada vez mais do processo. Por isso, lembro de Paloma Vidal, quando escreve sobre uma experiência onde havia uma escrita desejada, mas que na sua impossibilidade surge a escrita possível.

---

<sup>39</sup> Ana Cristina Cesar escreve no texto "O rosto, o corpo, a voz", no Jornal do Brasil, em 23 de abril de 1983.

<sup>40</sup> VIDAL, Paloma. **Não escrever**. Cadernos com R. B. In: Experimento aberto - invenções no ensaio e na crítica. CHARBEL, Felipe. MAGRI, Ieda. GUTIÉRREZ, Rafael. (Orgs.). Belo Horizonte: Relicário, 2021.

<sup>41</sup> **Memórias de uma performance – Entrevista com Paloma Vidal**. Malha Fina Cantonera. 2019. Disponível em: <https://malhafinacantonera.wordpress.com/2019/12/13/memorias-de-uma-performance-entrevista-com-paloma-vidal/>. Acesso em: out. 2022.

Um texto são muitos textos [...]. Este, em especial, foi sendo escrito de várias maneiras, concomitantes: um texto em versos, para ser lido em uma performance; uma série de anotações para aulas na universidade; um diário que conta uma viagem para a França, para investigar o romance não escrito por Roland Barthes, “Vita nova”. (...) Escrevi esses textos entre 2015 e 2018, a partir de uma inquietude relacionada aos momentos em que, por motivos pessoais, por motivos políticos, por motivos difíceis de entender ou de explicar, se torna impossível continuar escrevendo. O que apresento aqui é um fragmento de um desses textos – o diário. A todos dei o nome de “Não escrever”. (VIDAL, 2021)

“Motivos pessoais, políticos... difíceis de entender”, é assim que traço também minha experiência. Sei que roubo as palavras de Paloma como, e depois de Barthes, como se fossem minhas, e alicerço um sem-fim de angústias para exprimir esse percurso. Era um ano intenso de pandemia, eu dava aula a sete turmas, do fundamental ao médio, e alguns colapsos me fizeram iniciar um tratamento psiquiátrico e psicoterapêutico. Os dias com menos de mil mortes por covid-19 alimentavam alguma esperança.

Iniciei o mestrado contando com o espaço confortável de estar ao lado do texto de Ana C., mas, parafraseando uma de suas frases: eu não sabia que seria uma experiência mortal. Coração na boca, leituras instigantes que me revelavam tudo, menos a verdade. Seu texto também não me contou a verdade. Talvez a junção das leituras complementares, as reflexões, as leituras da obra, e a própria experiência enquanto leitora há décadas, me fizeram mediar esse conflito e buscar um caminho do meio – sem me desfazer da sensação de perda que sentia por ver ir embora todas as minhas tentativas de transformar seu texto em objeto. Das muitas leituras, alguns autores e autoras foram permanecendo e crescendo junto a mim nessa pesquisa, os quais foram amplamente citados na dissertação.

~

*O tecido da leitura são os fracassos!*

Silviano Santiago escreveu em “Singular e anônimo” (1996). Ele usa a exclamação também, acho que é porque realmente tem um tom de urgente.

Insistirei na ideia dos fracassos, ciente que eles constituem algum resultado, ainda que fora do conforto daquilo que se espera. E a esse tecido grosso, de inverno, que compõe minha experiência com o texto de Ana Cristina Cesar, eu devo este trabalho com algumas linhas de intimidade – por isso mesmo, este diário.

~

Em um ato extremamente falho, disse a R. que iria “aproveitar esse tempinho para cuidar da dissertação”. Como cuidar daquilo que não se tem, objetivamente? Falhar ao tentar decifrar as cartas, os diários, *catando elisões*, como a própria Ana diz em *Luvas de pelica*, mas falhar em todas as tentativas de captura, seja no âmbito da escrita ou da análise do texto. Ana escapava como um pássaro, uma estrela cadente, uma fagulha, ou qualquer exemplo de perda que possa se tornar metáfora. Tentar capturar, decifrar, qualquer coisa que seja, foi meu erro inicial.

Estou jogando na caixa do correio mais uma carta para você que só me escreve alusões, elidindo fatos e fatos. É irritante ao extremo, eu quero saber qual foi o filme, onde foi, com quem foi. É quase indecente essa tarefa de elisão, ainda mais para mim, para mim! É um abandono quase grave, e barato. Você precisava de uma injeção de neo-realismo na veia. (*LDP*, 1992, p. 102)

É curioso ver esse trecho e me identificar, na verdade, com essa voz que lamenta a tarefa de elisão dos fatos: o abandono grave e barato. O jogo se inverte e agora sou eu que reclamo a falta de detalhe e clareza dos fatos. Nesse trecho, o tom tão espalhafatoso e dramático chega a parecer que não há nenhum jogo de conquista, meio desleixado, mas muito convidativo (de onde se cai “como um patinho”, em referência aos patos, *phatos*, de *Luvas de pelica*). Eu sou, assim como tantos outros leitores de Ana, um pouco de Mary e um tanto de Gil, de *Correspondência completa*, e a quem Silviano (1996) identifica como leitores que estão nas duas pontas da balança: um que procura demais a verdade, outro que vê o texto como construção, uma aventura arquitetada.

~

O único ponto certo é que eu custei a *desentender* o que eu queria *entender* a partir do texto de Ana. Foi preciso escrever um projeto cheio de pretensões sobre aquilo que me inquietava no seu texto, o que me movia e me fazia, enquanto leitora, brilhar os olhos por sentidos completamente desconhecidos. Nesse movimento fui recortando as arestas, aparando as pontas, buscando decifrações. Comecei a perceber que aqueles diários e cartas não revelavam intimidades e confissões de forma direta, e muitas leituras complementares à obra me ajudaram nesse aspecto, mas restava a questão: o que ainda não foi dito sobre Ana C.?

~

Não estou conseguindo ler os textos, nem mesmo o *Luvás*. Talvez eu precise exercitar um modo fluido e desatento de leitura, por onde a leitura nos pega e seduz.

~

Uma vez fui questionada sobre que objeto exato era o meu e, mais precisamente, qual o gênero que em Ana Cristina eu me debruçaria porque não dava para fazer pesquisa sem esse tipo de recorte. Entendia e concordava em alguns aspectos acerca da sua crítica, mas para mim estava claro a instabilidade e amplitude dos gêneros na escrita de Ana, de modo que achei um pouco anacrônico se fixar nessa questão, quando eu trazia inúmeras outras a serem discutidas naquele contexto. *Luvás de Pelica*, exemplo maior desse caráter fronteiro, está entre a carta, o diário e a peça teatral (só para mencionar os principais gêneros mobilizados ali). Ou seja, como carimbar esse texto com um gênero isolado, se ele próprio se desloca pelos gêneros?

Interessante lembrar disso, porque o fato é que entre os altos e baixos da pesquisa, a questão de fixar um gênero literário ao texto da Ana, como recorte para estudo, foi o que menos interessou nas reuniões de orientação.

~

Deve ser impossível falar de Ana Cristina Cesar sem colocá-la num grau de intimidade que, no meu caso, se constituiu da imersão no seu texto. Outros, somam a isso uma vivência geracional, um contato literalmente íntimo, ou pelo menos próximo. Era possível ser íntimo de Ana por outra via que não fosse seu texto? Me pergunto pelo que sei da sua biografia, dos relatos que dizem que ela era uma mulher tímida e pouco se sabia o que se passava naquela cabeça inquieta. Do que li sobre ela, quero dizer, sobre sua obra, os textos que hoje constituem o estado da arte, encontrei inúmeras menções despojadas e afetuosas em relação ao objeto-ana.

Heloísa Buarque de Hollanda disse em um dos textos para a obra póstuma “Poética”: *Desisto. É extraordinariamente difícil falar hoje sobre Ana. Enterneço-me com a amiga, embaraço-me com a obra que, agora, desdobra-se em recorrentes bilhetes, avisos, sinais. Sofro com a descoberta de uma anotação escrita no hospital pouco antes de sua morte: estou sirgando, mas o velame foge* (2013, p. 404). Heloísa foi até Ana, e não o contrário. Professora, pesquisadora, atenta às questões de mulheres, poesia e contemporaneidade – observadora e sagaz, conseguiu ser capturada pela literatura daquela poeta jovem, atentando para o que viria. Havia um mito que rondava, e sempre rondará, afinal, sobre que acontecimento foi a escrita de Ana – que era ela mesma ali grafada. Foi sobre isso que tentei escrever no *Caderno I*, traçando essa rota de uma escrita à frente do seu tempo, impulsionada para o futuro.

Armando Freitas que, junto a Heloísa, recuperou textos e publicou obras póstumas, segue escrevendo, falando e pesquisando sobre essa personagem Ana

Cristina. Nunca deixando, pelo que se percebe, de ser tocado pela emoção de retomar à Ana.

O que mais queima: a pedra de gelo ou o ferro em brasa? Vulcão de neve. Ela não foi — ela fica — como uma fera. Nossos sentimentos de amor, também, como não poderia deixar de ser, estão, até hoje e para sempre, interrompidos no vazio, sem a resposta a que estávamos acostumados, e isto é irrecuperável e dolorosamente existente. Este volume pretende ser, contudo, um arremedo de resgate e consolo para que, num âmbito mais amplo, a ausência de Ana Cristina permaneça viva através de seu texto emocionante. Temos saudade. (Armando Freitas Filho, *Ibid.*, p. 413)

Essas citações, de duas referências amigas de Ana, me trazem a exata sensação já mencionada, de que falar sobre essa personagem é sempre lidar com o inexprimível. Ainda que Heloísa e Armando sejam cientes da sua biografia e do seu esforço em ser tudo que se podia ser enquanto escritora, inclusive na pose e figuração, é nessa construção literária que se engendram os afetos dos seus leitores – muito menos que na sua biografia. É como se não houvesse diferença entre os amigos e os leitores desconhecidos de Ana C. A intimidade parece não ter sido criada apenas a partir do convívio com a autora, mas sobretudo a partir da sua literatura e dos apelos que astutamente faz ao Outro.

A função a que se propõe seu texto – de escrever como quem se aproxima para consolidar um interlocutor – é comprovada pela via mais subjetiva possível: o corpo, os sentidos, emergindo sentimentos e sensações a partir do atravessamento de um texto. É uma escritora que se aproximou o máximo que pôde, consciente ou não, do que Roland Barthes escreveu em *O prazer do texto*: “O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja.” (BARTHES, 1987, p. 10).

~

Percebo que em *Luvas de Pelica* o jogo de interlocução acontece especialmente na insistente menção de um “você”, um direcionamento, uma espera pelas cartas.

Talvez por isso seja tão fácil conquistar o leitor – que acredita que a conversação existe, ainda que indiretamente. Mais a frente, mesmo nos trechos sem menção direta à segunda pessoa, a intimidade, que já está estabelecida, gera confiança de que a comunicação está sendo direcionada. Penso que leitores e autores são eternos carentes por essa busca constante em mobilizar e ser mobilizado na escrita ou na leitura de um texto.

~

Obviamente ninguém desenhou tanto essa ideia do diário quanto eu, especialmente poucos meses antes da qualificação, mas eu gostaria de ter dividido mais esse processo que se deu tão só. Estudar, pesquisar, escrever, são caminhos realmente muito solitários.

~

Hoje reli o ensaio “Escrever”, de Duras (1993), deitada na rede, para me distanciar um pouco das leituras e das escritas mais rígidas que preciso manter para continuar produzindo a dissertação. Entretanto, não escapei: “a solidão da escrita é uma solidão sem a qual a escrita não acontece, ou então se esfarela, exangue, de tanto buscar o que mais escrever” (*Id*, p. 24). Há muito não vivia essa solidão, uma solidão de tudo, e uma solidão da casa em especial, que volta e meia se sobressai, e sobre a qual muito sensivelmente escreve Bachelard em “A poética do espaço”. Isso explica as tiragens de tarot de onde saiu repetidas vezes o Eremita. Os meses saltam, o tempo passa rápido, mas as noites são longas.

~

São 21h53, hora precisa que entendo, enfim, o que seria a grafia-de-vida de Ana Cristina Cesar, concomitante ao sentido do trecho do epílogo de *Luvras de Pelica*: “como todos podem ver, não há nenhum truque, nenhum alçapão escondido, nem jogos de luz enganadores (LDP, 1992, p. 116), entre outras citações que ela deixa escapar – astutamente – a fim de fidelizar o seu leitor. Não haveria sedução, gozo, escritura, sem esse jogo de expectativa sobre a cena leitora.

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (p. 21)

Silviano, no livro *Em liberdade*, forja uma grafia-de-vida para Graciliano Ramos – conduz uma verdade, se aproxima ao máximo desse personagem inspirado em uma vida real, e reinventa uma *literobiografia*... termo que acabo de pensar para dar conta do que quero exprimir, para além do que já foi discutido até aqui. Seria, portanto, uma vida que só pode ser grafada – vivida – porque é conduzida por um fazer literário. Assim, Ana elabora sua própria grafia-de-vida, orientando-se pelo seu texto e pelo que sabe que ele move.

~

Não sei se haveria um texto entregue se ao diário de leitura não fosse dada uma chance. Os relatos das perdas de rumo, das solidões, dos dias em que saí do trabalho minutos depois do sol sumir, num apagamento literal da minha motivação. Aceitei a perda, mas quis fazer dela um corpo, uma forma, que de alguma maneira se atrelasse ao meu desejo de não decifrar a escrita de Ana. Este é meu objeto: uma perda e muitos sentimentos. Lembro rotineiramente do que disse Ana Carolina Chiaro: “Poucos ouviram o apelo de Ana Cristina contra a decifração de seus poemas” (CHIARO, p. 177).



~

“Para ampliar a afetividade no ato da pesquisa é necessário repensar o ato da escrita e sua relação com o sujeito pesquisador.” (Denilson Lopes, 2002)

~

Tomo algumas noções de Roland Barthes, e os trechos relidos dezenas de vezes para não me sentir só com aquilo que eu sentia: “o prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu (BARTHES, 1983, p. 29). A instabilidade com o objeto, no percurso de dois anos, é meu estudo.

Tentei mapear com cuidado o meu objeto, respeitando os desejos e sensações que se impuseram até aqui, nesse vínculo com a pesquisa, a fim de evitar movimentos forçosos sobre o texto de Ana Cristina e impor a eles conceitos que o fixassem de alguma forma. O máximo que fiz foi trabalhar com a obra e as falas da própria Ana em textos críticos, e as noções de Silvano Santiago, de grafia-de-vida e hospedagem, por considerá-las abordagens poucos invasivas a essa Ana que reconheço.

~

Acho que estou dando pouca atenção ao epílogo de *Luvras*, mas é tão teatral que eu devo ter sentido como se fosse outro texto, uma outra coisa. É engraçado o espanto com que a personagem age ao abrir a mala e ver um par de luvas. Ela também reforça algumas vezes que não há enganação, desvio ou fraude nos seus atos. A outridade é seu enfeite, suas luvas, seu batom, sua maquiagem, seu perfume, sua escritura de mulher.

~

Como é escrever sobre uma obra e defender que a autora mobiliza constantemente o Outro, mas se perder e se sentir constantemente deslocada nessa relação? É sobre isso que falo na introdução, quando escrevo sobre a experiência leitora ser diferente da experiência enquanto pesquisadora. Porque em pesquisa desejamos encontrar, investigar, descortinar e até revirar o texto – que já carrega sua própria desordem; mas o exercício de leitura deve ser minimamente despojado para que o efeito da obra, dos versos, dos parágrafos, dos trechos, sejam absorvidos com igual ou maior inteireza em relação a como foram calculadamente escritos e trabalhados.

Abrir o texto, propor o sistema de sua leitura, não é apenas pedir e mostrar que podemos interpretá-lo livremente; é principalmente, e muito radicalmente, levar a reconhecer que não há verdade objetiva ou subjetiva da leitura, mas apenas a verdade lúdica; e, ainda mais, o jogo não deve ser entendido como uma distração, mas como um trabalho. (*Id. Ibid.*, 2004)

~

Ao longo desses dois anos, gravo áudios para mim mesma com estratégias, reflexões e possíveis tópicos para a dissertação. Hoje, estou cansada. Acho que fica para uma próxima.

~

Hoje, durante a leitura, o trecho “civilizada pergunto se o seu desenho trai um desejo por cima de todos os outros” me fez desenhar no ar, com o dedo indicador

apontando para a parede. Repetia e desenhava a letra sobre o suporte imaginário que atravessava a janela de vidro em direção ao céu.

~

A essa altura da pesquisa, nesta data do ano, a solidão me impõe leituras que não são as de Ana Cristina ou sobre ela. Me impõe, pelo contrário, leituras sobre autoconhecimento e os processos que estão subentendidos nessa relação com o objeto que me afeta: escrever; isolamento; angústia; cansaço.

Gosto de como atravessei o caminho até aqui, embora e somente de mãos dadas com o fracasso daquilo que se esperava, e se espera, que seja uma pesquisa de mestrado. Entendi algumas coisas tão tardiamente que não pude dar mais do que isto que tenho.

A demora deste texto, desse encontro que se arrastou, foi a mesma que me fez chegar tardiamente a Roland Barthes e explorar pouco seus textos e suas noções, sobre os quais, inclusive, eu teria me sentido muito mais à vontade para acessar o texto de Ana Cristina. O título, a relação com os conceitos e o texto, a lida com o objeto... acho que seria diferente. É o que temos e é com isso que trabalhamos. Barthes (2004), falando sobre a experiência leitora, escreve: "essas regras vêm de uma lógica milenar da narrativa, de uma forma simbólica que nos constitui antes do nosso nascimento, em suma, desse imenso espaço cultural de que a nossa pessoa (de autor, de leitor) não é mais do que uma passagem".

Este é um diário de leitura, de desencontro com a linguagem acadêmica, mas de encontro com uma outra prática possível. Quando pensei neste formato, pensei na possibilidade de explicar, em algum grau, o que as noções de *gozo* e *prazer* me ensinaram nesse trajeto. Em "Aula", de Roland Barthes, Leyla Perrone-Moisés escreve exatamente o que norteia essas noções, e embora tenha feito muitas leituras sobre o tema, nenhuma me fez tão feliz e representada: "gozar de alguma coisa (*prazer/plaisir*) e gozar (*gozo/jouissance*)". Leyla, que trocou cartas com

Barthes e traduziu inúmeros dos seus textos para o Brasil, fala em um “gozo vertiginoso” excitado pelo texto. É a tensão dos corpos (texto e leitor). O texto de prazer seduz e satisfaz pela via da cultura, mas o texto de gozo é aquele que revira e desmonta, embora remonte também, numa sedução de natureza outra.

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 1987, p. 21)

Por isso, foi mister que eu não me subtraísse desse movimento que segue acontecendo, aqui, agora, e segue reverberando, “na vida das minhas retinas tão fatigadas”, como escreveu o poeta. A isso, acrescento esta citação de Luciana Di Leone, no rol daquelas que eu tenho muita estima, que me inspirou a insistir nesse processo de construção da pesquisa e, especialmente, do diário.

Poderíamos então dizer que, afinal de contas, a palavra poética implica uma transitividade (...)Portanto, o leitor não pode se subtrair, ignorar a própria presença frente ao texto; deve, pelo contrário, tomar posse, possuir o poema, incorporá-lo, sabendo que, nesse movimento, ao mesmo tempo que abre (revive) o corpo (morto) do poema, se abre à subjetividade que o enfrenta” (LEONE, 2014, p. 11)

À construção deste saber incorporado ao meu texto, dedico as últimas citações de Ana Cristina Cesar, em *Luvas de pelica*, e Roland Barthes, em *O rumor da língua*.

“Eu preciso sair, mas volto logo. Um cisco no olho, um pequeno cisco; na volta continuo a tirar os cartões da mala, e quem sabe, quando o momento for propício, conto o resto daquela história verdadeira, mas antes de sair tiro a luva, deixo aqui no esbaldar desta cadeira” (A. C.)

"O saber, como o gozo, morre em cada corpo" (R. B.)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Gonzalo. “Luvas de pelica de Ana Cristina Cesar: El Ojo El Guante” In: **Albun de Retazos: antología crítica bilingüe: poemas, cartas, imágenes e inéditos/Ana Cristina Cesar**. Buenos Aires: Corregidor, 2006. p.312 (311-320).

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. Tradução de Mário Laranjeira. In: **O Rumor da língua**. SP: Brasiliense, 1984, p. 65-70. (trabalho originalmente publicado em 1968).

BARTHES, Roland. **Aula** (aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977). Tradução de Leyla Perrone Moisés. SP: Ed. Cultrix, 1978.

BARTHES, Roland. “Escrever a leitura”. Tradução de Mário Laranjeira. In: **O Rumor da língua**. SP: Brasiliense, 1984, p. 40-42. (trabalho originalmente publicado em 1970b).

BARTHES, Roland. “Escrever, verbo intransitivo”. Tradução de Mário Laranjeira. In: **Rumor da língua**. SP: Brasiliense, 1984, p 30-39. (trabalho originalmente publicado em 1970).

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. **Preparação do Romance vol II**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BISHOP, Elizabeth. **Poemas escolhidos**. Org. BRITTO, Paulo Henriques. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moises. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CASTRO, Marize. **Poço. Festim. Mosaico**. Natal: EDUFRN, 1996.

CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. 7ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

- CESAR, Ana Cristina. **Antigos e soltos – poemas e prosas da pasta rosa**. São Paulo: IMS, 2008.
- CESAR, Ana Cristina. **Correspondência incompleta**. Organização de Heloisa Buarque de Hollanda e Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- CESAR, Ana Cristina. **Crítica e Tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CESAR, Ana Cristina. **Poética**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- FILHO, Armando Freitas. “Tentativa de pegar Ana à unha” (apresentação). **Novas Seletas**. Org. Armando Freitas Filho. Rio: Nova Fronteira, 2004.
- FREITAS FILHO, Armando. “Jogo de cartas”. In: CESAR, Ana Cristina. **Correspondência Incompleta**. FREITAS FILHO, Armando; HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Orgs.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. P. 09 - 10.
- FREITAS FILHO, Armando; HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Orgs.) “Nota dos organizadores”. In: CESAR, Ana Cristina. **Correspondência incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. P. 11.
- GARRAMUÑO. Florencia. **La experiencia opaca: literatura y desencanto** - 1a ed. - Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009
- GURGEL, Nonato. **Luvras na marginalia: escritos sobre a poética de Ana Cristina Cesar**. Rio de Janeiro: 1996.
- KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro, 7Letras, 2016. 3ª. edição.
- LEONE, Luciana María Di. **Ana C.: as tramas da consagração**. 2007. 135 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Ling) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- LOPES, Denilson. “Experiência e escritura”. In. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p.248
- MALUFE, Annita Costa. **Intimidade sem sujeito: Ana C. e a desmontagem do diário e da carta**. Rio de Janeiro: Matruga, v 16, n. 25, 2009.
- MALUFE, Annita Costa. **Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina César**. São Paulo: Annablume, 2006.

- MOLLOY, Sylvia. **Acto de presencia. La escritura autobiografica en Hispanoamerica.** Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1996.
- MOLLOY, Sylvia. **Una torpe estatuilla de barro:** figuración de Alejandra Pizarnik. Taller de Letras. 2015.
- MORICONI, Ítalo. **Ana Cristina Cesar, Sangue de uma poeta.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996. p. 21
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira.** Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Lição de casa”. In: BARTHES, Roland. **Aula.** São Paulo: Cultrix, s.d., p. 49-89.
- RIMBAUD, Arthur. **Correspondência.** Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.
- ROSA, António Ramos. “A alteridade na poesia moderna”. In. **A parede azul – estudos sobre poesia e artes plásticas.** Lisboa: Ed. Caminho. 1991, p. 23 a 26.
- SANTIAGO, Silviano. “**Singular e anônimo**”. O Eixo e a Roda, Belo Horizonte, v. 5, p.95- 105, 1986.
- SANTIAGO, Silviano. A falta que ama. In. **Novas Seletas – Ana Cristina Cesar.** Org. Armando Freitas Filho. Nova Fronteira. 2004. p. 104-115.
- SANTIAGO, Silviano. “Das margens sobre as margens” (apresentação). In: MOLLOY, Sylvia. **Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica.** Trad. de Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.
- SANTIAGO, Silviano. **Fisiologia da composição.** Recife, CEPE/Suplemento Pernambuco, 2020.
- SANTIAGO, Silviano. Grafias de vida – a morte. In. **Revista Serrote**, n. 19, IMS, 2015.
- SANTIAGO, Silviano. **Meditação sobre o ofício de criar.** Aletria. Belo Horizonte, v. 18, jul-dez, pp. 173-179, 2008.
- SÜSSEKIND, Flora. **Até segunda ordem não me risque nada.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

SÜSSEKIND, Flora. **Hagiografias**. Inimigo Rumor - Revista de Poesia, nº 20, São Paulo: 7Letras, Cosac Naify, p. 29-65, 2008.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e Vida Literária**. Polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

VIDAL, Paloma. **Não escrever** [livro cartonero]. São Paulo: Malha Fina Cartonera, 2018.

VIDAL, Paloma. “Não escrever. Cadernos com R. B.”. In: **Experimento aberto - invenções no ensaio e na crítica**. CHARBEL, Felipe. MAGRI, Ieda. GUTIÉRREZ, Rafael. (Orgs.). Belo Horizonte: Relicário, 2021.



## REFERÊNCIAS DE MEIOS DIGITAIS

ARNAIZ, Idalia Morejón. **Memórias de uma performance – Entrevista com Paloma Vidal**. Malha Fina Cantonera. 2019. Disponível em: <https://malhafinacantonera.wordpress.com/2019/12/13/memorias-de-uma-performance-entrevista-com-paloma-vidal/>. Acesso em: out. 2022.

CERNICCHIARO, Ana Carolina. **O outro em Ana Cristina Cesar: WW ou um qualquer**. Boletim de pesquisa NELIC: Edição Especial V° 3 – Dossiê Ana Cristina Cesar. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/download/1984-784X.2010nesp3p176/14684/49660>. Acesso em: 23 mar. 2022.

KLINGER, Diana. **Uma genealogia da generosidade**. 2021. Blog da Biblioteca Virtual do Pensamento Social. Disponível em: <https://blogbvps.com/2021/02/17/uma-genealogia-da-generosidade-por-diana-klinger/>. Acesso em: out. 2022.

MORICONI, Ítalo. O Século biográfico. **Revista Z Cultural**. Rio de Janeiro. Ed. Ano XVI, 2021. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/o-seculo-biografico/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

PRIOSTE, José Carlos Pinheiro. Eu é um outro (je est un autre). **Revista Z Cultural**. Rio de Janeiro. Ed. Ano XI, 2016. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/eu-e-um-outro-je-est-un-autre/>. Acesso em 16 jun. 2022.

SILVA, Jucely Regis dos Anjos. **Como rasurar a paisagem: corpo e subjetividade em Ana Cristina Cesar**. 2016. 123 f. Dissertação (mestrado) - Estudos da Linguagem, Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/22246>. Acesso em: set. 2022.