



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**AMANDA JÉSSICA FERREIRA MOURA**

**“TODO TEXTO DESEJARIA NÃO SER TEXTO”: LETRA, CORPO, VIDA  
COM ANA CRISTINA CESAR**

**FORTALEZA**

**2024**

AMANDA JÉSSICA FERREIRA MOURA

“TODO TEXTO DESEJARIA NÃO SER TEXTO”: LETRA, CORPO, VIDA  
COM ANA CRISTINA CESAR

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Professor Doutor Cid Ottoni  
Bylaardt

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- M884" Moura, Amanda Jéssica Ferreira.  
"Todo texto desejaria não ser texto": letra, corpo, vida com Ana Cristina Cesar / Amanda Jéssica Ferreira Moura. – 2024.  
193 f.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2024.  
Orientação: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt.
1. Ana Cristina Cesar. 2. literatura e psicanálise. 3. escritura e escrita feminina. 4. *lettre*/letra. 5. corpo e voz. I. Título.

CDD 400

---

AMANDA JÉSSICA FERREIRA MOURA

“TODO TEXTO DESEJARIA NÃO SER TEXTO”: LETRA, CORPO, VIDA  
COM ANA CRISTINA CESAR

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 27/02/24

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Yuri Brunello  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dra. Lucia Castello Branco  
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

---

Prof. Dra. Francisca Liciany Rodrigues de Sousa  
Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA)

---

Prof. Dra. Júlia de Carvalho Melo Lopes  
Pesquisadora independente

à memória de meu irmão — estranho, músico,  
capaz de dar a minha vida um tom.

## AGRADECIMENTOS

à aparecida e ao francisco, pela letra, pelo indecifrável da letra, pelo amor em aprendizagem.

à banca, lucia, licy, júlia e yuri, por ter lido esta tese com o mesmo amor em que ela foi escrita. às suplentes, sora e priscila, pela abertura à leitura e à conversa. ao cid e aos demais colegas que compuseram o grupo de estudos blanchotiano, pelos quase quinze anos de *amitié* com blanchot.

ao filipe e ao yuri, pela amizade de tantas vidas.

à larissa, por um precioso livro.

ao luís, pelo carinho em palavra e em ato.

ao eduardo, pela interlocução, a curiosidade. ao rafa, ao sávio, à karol, à camilla e à flávia, pela torcida e pelos risos.

à raquel, pela leveza e pela fé.

à patrícia, pela paisagem de escuta.

à nay, pela escrita dos dias.

à universidade pública brasileira, por ser ainda um espaço onde um texto pode desejar.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Que a prática da letra converge com o uso do inconsciente é tudo de que darei  
testemunho [...]  
(Jacques Lacan)

[...] toda a poesia, todo o inconsciente são uma volta à letra [...]  
(Roland Barthes)

Eu nasci para acompanhar a voz, fazê-la percorrer um caminho. De um lado a outro  
do percurso, não sei o que existe, o caminho caminha. [...]  
Se vim para acompanhar a voz,  
irei procurá-la em qualquer lugar que fale,  
montanha,  
campo raso,  
praça da cidade,  
prega do céu \_\_\_\_\_ conhecer o Drama-Poesia desta arte  
(Maria Gabriela Llansol)

## RESUMO

A partir da formulação de que “Todo texto desejaria não ser texto”, de Ana Cristina Cesar, esta pesquisa interroga a escritura da referida poeta em seu desejo de estar aquém ou além do texto. A investigação percorre a composição formal e os efeitos de leitura do *corpus* constituído especialmente de poemas publicados na revista *Malasartes* (1975) e na antologia *26 poetas hoje* (1976), do livro *A teus pés* (1982) e da obra póstuma *Caderno Portsmouth-Colchester* (1989) — outros registros de escrita, como os ensaios, as traduções e as cartas de Ana Cristina C, também são incorporados à pesquisa. Com amparo teórico e crítico de noções extraídas da teoria literária, da psicanálise e da filosofia, este estudo se movimenta com ideia de que a escrita de Ana, em seu desejo de extravasar os limites da Literatura, segue em busca de bliss e avança em direção à letra, ao corpo, à vida.

**Palavras-chave:** Ana Cristina Cesar; literatura e psicanálise; escritura e escrita feminina; *lettre*/letra; corpo e voz.



## RÉSUMÉ

“Tout texte aurait voulu ne pas en être un”: basée sur cette formulation d’Ana Cristina Cesar, la présente recherche s’enquiert de l’écriture de la poète dans son désir d’être au-deçà ou au-delà du texte. Pour ce faire, notre parcours passe par la composition formelle et par les effets de lecture du corpus, constitué surtout de poèmes publiés dans la revue *Malasartes* (1975) et dans l’anthologie *26 poetas hoje* (1976), du livre *A teus pés* (1982) et de l’œuvre posthume *Caderno Portsmouth-Colchester* (1989). D’autres documents d’écriture, tels que les essais, les traductions et les lettres d’Ana Cristina C en font également partie. Avec l’appui théorique et pratique des apports de la théorie littéraire, de la psychanalyse et de la philosophie, cette étude est poussée par l’idée que l’écriture d’Ana, dans son désir de dépasser les limites du texte, part à la quête du bliss et avance vers les lettres, le corps, la vie.

**Mots-clés:** Ana Cristina Cesar; littérature et psychanalyse; écriture et écriture féminine; lettre; corps et voix.

## ABSTRACT

Based on the formulation that “Every text would wish not to be a text”, by Ana Cristina Cesar, this research interrogates the aforementioned poet’s writing in its desire to be below or beyond the text. The investigation traverses through the formal composition and the reading effects of the corpus constituted especially of the poems published in the *Malasartes* (1975) magazine, in the *26 poetas hoje* (1976) anthology, of the book *A teus pés* (1982), and of the posthumous work *Caderno Portsmouth-Colchester* (1989) — other writing records, such as Ana Cristina C’s essays, translations and letters, are also incorporated into the research. With theoretical and critical support of notions extracted from literary theory, psychoanalysis and philosophy, this study moves with the idea that Ana’s writing, in its desire to spill beyond the limits of the text, pursues in search of bliss and advances towards letter, body, life.

**Keywords:** Ana Cristina Cesar; literature and psychoanalysis; writing and women's writing; letter; body and vox.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa de <i>Literatura não é documento</i> (1980) .....	33
Figura 2 – Três capas de <i>Cenas de Abril</i> (1979).....	34
Figura 3 – Capa de <i>Correspondência completa</i> (1979).....	35
Figura 4 – Capa, colofão e vinheta de <i>Luvras de Pelica</i> (1980).....	36
Figura 5 – Capa e sumário da 2ª edição de <i>A teus pés</i> (1983).....	37
Figura 6 – <i>Verbum</i> (1942), de M. C. Escher .....	93
Figura 7 – Fotografia da criança Ana Cristina Cesar.....	108
Figura 8 – Capa do <i>Caderno Portsmouth-Colchester</i> .....	110
Figura 9 – “A escrita começa aqui?”: anotação minha no <i>Caderno Portsmouth-Colchester</i> . 111	
Figura 10 – Página de <i>Caderno Portsmouth-Colchester</i> .....	112
Figura 11 – Página de <i>Caderno Portsmouth-Colchester</i> .....	113
Figura 12 – Página de <i>Caderno Portsmouth-Colchester</i> .....	115
Figura 13 – Página de <i>Caderno Portsmouth-Colchester</i> .....	116
Figura 14 – Página de <i>Caderno Portsmouth-Colchester</i> .....	121
Figura 15 – Desenho produzido durante estadia na Inglaterra, em 1980, disponível em página de <i>Poética</i> .....	123
Figura 16 – Página de <i>Antigos e soltos</i> contendo desenho à margem de uma versão do manuscrito “Litoral” .....	125
Figura 17 – “Arquivo em dia de chuva”, de Drummond.....	127
Figura 18 – Ana Cristina Cesar em Porto Alegre, em 1977 .....	128
Figura 19 – Página de <i>Caderno Portsmouth-Colchester</i> .....	140

## SUMÁRIO

1	“EM QUE REAL SE ENTRA” .....	12
2	<b>OLHO MUITO TEMPO A PAISAGEM DE UM POEMA</b> .....	48
2.1	“Como rasurar a paisagem” de sufoco .....	52
2.2	Paisagens em sobreimpressão e respiração .....	71
3	<b>“DEVAGAR ESCREVA UMA PRIMEIRA LETRA”</b> .....	78
3.1	“a primeira pássara bisonha que riscar” .....	88
3.2	“mais e mais e mais” .....	99
4	<b>“GUARDA ESTE SEGREDO; ESTA SECREÇÃO”</b> .....	108
4.1	noite .....	108
4.2	outra noite .....	109
4.3	outra noite .....	126
4.4	outra noite .....	129
4.5	outra noite .....	137
5	<b>NO “TERRENO DA PAIXÃO, ONDE A CORRESPONDÊNCIA FICA MAIS QUENTE”</b> .....	143
6	<b>A POESIA ENSINA A CAIR?</b> .....	167
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	170
	<b>ANEXO A – CAPA E PÁGINA EXTRAÍDAS DO Nº 1 DA REVISTA MALASARTES</b> .....	184
	<b>ANEXO B – SÉRIE “FRAGMENTOS” DISPONÍVEL EM <i>ANTIGOS E SOLTOS</i></b> .....	186

## 1 “EM QUE REAL SE ENTRA”<sup>1</sup>

Esta é a minha vida.  
Atravessa a ponte  
(Ana Cristina Cesar)

Tanto sobre Ana Cristina Cruz Cesar já foi dito, que aos jovens pesquisadores talvez recaia a sina da repetição. Mas se a repetição<sup>2</sup> permite a elaboração, se o ato de repetir pode mesmo dar lugar a algo do novo, apostado nela e começo repetindo, então, lapidando o dom do estilo<sup>3</sup>: a poeta, tradutora, professora, ensaísta e crítica cultural — para citar algumas das atividades que Ana Cristina desempenhou — nasceu no Rio de Janeiro, em 1952, e morreu aos 31 anos de idade, em 1983, ao atirar-se pela janela do apartamento dos pais, Maria Luiza Cruz e Waldo Aranha Lenz César, na rua Tonelero, em Copacabana. O suicídio, que envolveu a morte de Ana em aura de tragicidade, trataria de pintar a figura da poeta com as tintas do mito e de acompanhar como sombra a leitura de sua obra.

Pesquisadoras como Vera Queiroz, Anélia Montechiari Pietrani, Luciana María di Leone e Annita Costa Malufe apontaram bem a relação entre o chamado “mito Ana C” e o suicídio da poeta. Em seu *Pactos do viver e do Escrever*, Vera Queiroz pontua que o suicídio de Ana parece seduzir alguns leitores e acender neles um desejo de “investigar as pistas que possam explicar o trágico desfecho”.

No caso de Ana Cristina Cesar, sua obra move-se inextricavelmente ligada à morte prematura, em 1983, aos 31 anos. Vários de seus livros são póstumos e o interesse por eles, e por ela, [...] advém não apenas das qualidades inegáveis de uma forte e sofisticada lírica, em contraste com um tom muitas vezes coloquial e quase sempre dialógico, mas igualmente do cruzamento de fatores que conferem à obra um *surplus* de significação, a saber, o próprio evento do suicídio, que canaliza em quem se aproxima de seus textos uma vocação irresistível para investigar as pistas que possam explicar o trágico desfecho. Mais que isso, o evento do suicídio torna-se elemento interno à obra, na medida em que ele confere ao que foi produzido uma dinâmica própria, inerente àquilo que *não foi finalizado, que está em suspenso, que poderia ainda ser outra coisa*. (Queiroz, 2004, p. 8, grifos do original).

Anélia Pietrani, ao analisar as escritas de Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath em *Experiência do limite*, ressalta o cuidado que esse tema solicita e o risco de fazê-lo ofuscar o

<sup>1</sup> Trecho de Maria Gabriela Llansol. Ao longo desta tese, seu nome surgirá muitas vezes, porque sua escrita sustenta, como a de Ana Cristina Cesar, uma simultaneidade entre viver e escrever. É também por essa razão que Llansol comparece aqui como um método, isto é, um caminho de leitura. No trecho em questão, ela aproxima real, vida e escrita, na mesma direção que pretendo tomar aqui: “Não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminhos a outros” (Llansol, 2011 c, p. 52).

<sup>2</sup> Refiro-me ao famoso texto “Recordar, repetir e elaborar”, em que Freud discorre sobre o processo da análise.

<sup>3</sup> “Repetir repetir — até ficar diferente./ Repetir é um dom do estilo”, de Manoel de Barros (Barros, 2010, p. 300).

trabalho escritural das referidas poetisas. Nas palavras de Anélia, é possível que o gesto suicida no auge da juventude tenha contribuído para a construção do mito que pode ofuscar a leitura.

O suicídio no auge da beleza e da juventude e no prenúncio da fama pode ter contribuído para a construção de um mito que — se não for examinado com a devida e racional proporção que lhe cabe — pode ofuscar o trabalho de extremo talento, beleza e sensibilidade que deixaram (Pietrani, 2009, p. 122).

Luciana María di Leone, em sua dissertação *Ana C.: as tramas da consagração*, afirma de maneira mais categórica: “O fato é que, em 1983, o suicídio de Ana Cristina Cesar abre a possibilidade do nascimento do mito Ana C. ou, no mínimo, provoca uma poderosa ressignificação da imagem literária construída até aquele momento”<sup>4</sup>. Nesse mesmo texto, mais adiante, Luciana explica que o vazio abrupto deixado por uma morte tão trágica tem como efeito “a necessidade de ser preenchido com uma narrativa de vida específica, que é, ao mesmo tempo, uma trama de leitura da produção e uma chave crítica ou teórica”<sup>5</sup>.

Annita Costa Malufe, no início de seu *Territórios Dispersos*, sintetiza bem o nó que a crítica costuma fazer entre esse ponto da biografia e a obra da poeta. Annita entende a poesia como “universo autônomo, independente do mundo de carne e osso, distinto de seu autor, um objeto a ser manuseado e recriado pelo leitor”<sup>6</sup> e aponta, como um caminho alternativo de leitura, a importância de afastar-se da vida pessoal de Ana e de confiar na força da escrita e do texto: “ler um poema enquanto poema: plano composto por palavras, plano que dispara sensações, produz efeitos”<sup>7</sup>.

Em dezembro de 1982, Ana Cristina Cesar publica os poemas de *A teus pés*, juntando ao novo livro os três primeiros que haviam sido produções independentes. Em outubro de 1983, menos de um ano depois, é lançada a segunda edição de seu livro. No dia 29 deste mesmo mês, Ana Cristina, aos 31 anos de idade, decide colocar um ponto final à sua vida, saltando do apartamento dos pais no Rio de Janeiro. Como escapar desta imagem da autora que se interpõe entre o leitor e o poema? (Malufe, 2006, p.p. 17-18).

Para parte dos leitores, conforme sinalizam as citadas pesquisadoras, era como se esse tipo de morte permitisse entrever no texto alguma verdade “venenosa de tão funda”<sup>8</sup>, como se o vigor da escrita só pudesse ser aferido ante o corpo morto da poeta. Será possível, diante desse cenário de leitura, escrever uma tese a respeito do texto de Ana sem enxergar nele principalmente o flerte com a morte? Como fugir desse “obscurantismo biografílico”<sup>9</sup>

<sup>4</sup> Leone, 2007, p. 58

<sup>5</sup> Leone, 2007, p. 62

<sup>6</sup> Malufe, 2006, p. 35

<sup>7</sup> Malufe, 2006, p. 19

<sup>8</sup> Verso do poema “O HOMEM PÚBLICO Nº. 1 (ANTOLOGIA)” em *A teus pés* (1983, p. 38).

<sup>9</sup> Cesar, 2008, p. 16

que a poesia de Ana anteviu, mas de que não conseguiu escapar?

“três cartas a navarro”

Navarro,

Te deixo meus textos póstumos. Só te peço isto: não permitas que digam que são produtos de uma mente doentia! Posso tolerar tudo menos esse obscurantismo biografílico. Ratazanas esses psicólogos da literatura — roem o que encontram com o fio e o ranço de suas analogias baratas.

Já basta o que fizeram ao Pessoa. É preciso mais uma vez uma nova geração que saiba escutar o palrar os signos.

r.

(Cesar, 2008, p. 16)

O que está em jogo quando mulheres<sup>10</sup> que escrevem têm sua produção validada e justificada diante da maneira como deram fim às suas vidas? Impressiona a tendência a vincular a temática do suicídio às obras de escritoras como Virginia Woolf, Sylvia Plath e Anne Sexton. No entanto, obras de homens que tiveram o mesmo fim, como Hemingway, parecem passar ao largo dessa questão. Por que a obra de uma mulher que comete suicídio parece quase nunca escapar dessa chave de leitura?

No caso da escrita de Ana, seria possível empreender um modo de ler que não considerasse tanto a melancolia e a silhueta de uma mulher saltando para a morte? Um estudo cuja tônica não fosse a imagem do salto janela afora, tão cristalizada no imaginário dos leitores, como se verifica em títulos de notícias sobre a morte da poeta e em versos de seus contemporâneos? Refiro-me aqui a textos de gêneros variados: a notícia “Ana Cristina, o salto da poesia para a morte”<sup>11</sup>, publicada originalmente em 31 de outubro de 1983, cujo título

---

<sup>10</sup> Poderíamos falar da escrita de minorias (mulheres, queers, quilombolas e indígenas, por exemplo) por meio de um vocabulário que remetesse não só à resistência, mas também à existência? Que se encaminhasse mais para o viver que para o sobreviver, mais para o prenúncio que para a denúncia? Será que escrever não seria ingressar em uma experiência que, de tão singular, daria ao sujeito uma possibilidade de visada de si um tanto diversa daquela que os valores coloniais/patriarcais/heterocissexuais/brancos definiram como único destino possível? Essas perguntas, faço-as com o pensamento nas palavras de Chimamanda Ngozi Adichie, que afirma: “Todas essas histórias me fazem quem eu sou. Mas insistir só nas histórias negativas é simplificar minha experiência e não olhar para as muitas outras histórias que me formaram. A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história” (Adichie, 2019, p. 26). Sob efeito das palavras de Chimamanda, então, pergunto se escrever não seria dar uma volta em torno do “eu” para entender que esse “eu” pode ser dito com palavras desacostumadas e vivido na inclinação de uma vida, em alguma medida, renovável? Há, evidentemente, uma dimensão da dor em certas escritas, mas talvez o gesto de escrever seja uma aposta na capacidade de reinventar algo do eu e da vida, afinal o poético é o espaço de deslimite da palavra. Se o poético tem algo a nos oferecer, talvez seja a ampliação do campo do possível, a mirada rumo ao que parece impossível. Penso agora nas palavras de Hélène Cixous no início de *O riso da Medusa*: “Não é mais possível que o passado faça o futuro. Eu não nego que os efeitos do passado ainda estejam aqui. Mas eu me recuso a consolidá-los, repetindo-os; concedendo a eles uma inamovibilidade equivalente a um destino [...]” (Cixous, 2022b, p. 41).

<sup>11</sup> Disponível em:

<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/11/470014-ilustrada-50-anos-1983---ana-cristina-cesar-e-enterrada-no-rio.shtml>. Acesso em: 23 jan. 2024.

estreita bastante a relação entre a poesia de Ana e seu suicídio; o poema “Surdina”, de Cacaso, em que se lê “[...] Lá vai a morte afinando/ o coro que desafina.../ Se desse tempo eu falava/ do salto da Ana Cristina...”; ou mesmo o livro *De cor*, de Armando Freitas Filho, com versos como “Você não para de cair/ fugindo/ por entre os dedos de todos [...] no chão/ seu corpo/ a céu aberto”<sup>12</sup>, nos quais a imagem de Ana Cristina está para sempre destinada à morte, fixada na queda, desfeita no chão.

Em 1988, Armando publica *De cor* (1983-1987), um livro que faz referência constante a essa morte. A primeira parte, densa, monotemática, tem por epígrafe um verso de Ana, e, virando a página, o primeiro poema traz o título de “Depois de A.C”. No entanto, os poemas não parecem ser do depois. A temporalidade se instala num momento único: o suicídio de Ana presentifica-se em cada repetição da imagem e passa a ser contemporâneo do poema e da leitura. “Você não para de cair/ fugindo/ por entre os dedos de todos” (p. 22), lê-se num poema. Ana é flagrada na queda, como dirá Ana Cristina Chiara (2006), congelada em uma imagem última e final, uma e outra vez. [...] O suicídio ganha o jogo da existência e da presença. A imagem única engole todo o livro; engole, inclusive, a voz de Armando (Leone, 2007, p.p. 86-87).

A localização da melancolia, da angústia e da morte como cruciais na obra de Ana Cristina leva parte dos leitores a compreendê-la sob rótulo de *poesia confessional* — termo cunhado pelo circuito crítico norte-americano dos anos 50 e frequentemente conferido a poetas como Sylvia Plath, Anne Sexton e Ana Cristina Cesar. Ocorre que esse olhar guiado por um suposto confessionalismo acaba muitas vezes por projetar aspectos patologizantes nas escritas de mulheres, conforme ressaltam as pesquisadoras Emanuela Carla Siqueira e Priscila Piazzentini Vieira. Se há aproximação entre essas escritoras, parece-me mais relevante teoricamente buscá-la na renovação que elas promoveram na escrita poética ao abandonar a rigidez dos versos e ao empreender novas relações com a sonoridade.

Os anos de 1950 são uma espécie de transição não apenas para os movimentos feministas estadunidenses que culminaram na década de 1960, mas também para a escrita de poesia de mulheres, o que iniciou um processo de abandono à prática de rigidez dos versos, mediante a criação de sonoridades e estéticas para o gênero (Siqueira; Vieira, 2022, p. 78)

Diante desse panorama, não deixo de lembrar as palavras de Adrienne Rich em texto escrito pouco após o suicídio de Anne Sexton, de quem Ana foi leitora: “Já tivemos o bastante de mulheres poetas suicidas, de mulheres suicidas, de autodestrutividade como a única forma de violência permitida às mulheres”<sup>13</sup>. Para Rich, portanto, é imprescindível

<sup>12</sup> Filho, 1988, p. 22

<sup>13</sup> O trecho foi extraído do ensaio “Anne Sexton: 1928 – 1974”, de Adrienne Rich. Utilizo a tradução feita por be rgb e disponibilizada no site *Pontes Outras*, em 16 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://pontesoutras.wordpress.com/2018/02/16/um-ensaio-de-adrienne-rich-sobre-anne-sexton-traduzido-por-beatriz-regina-guimaraes-barboza/>. Acesso em: 23 jan. 2024.



quebrar esse ciclo, desfazer a vinculação entre as poetisas e o suicídio.

No caso de Ana Cristina Cesar, no entanto, podemos esquecer com facilidade do corpo que produziu esses textos e do final trágico que ele experimentou? É possível que não falemos da morte? A obra de Ana C. insiste em todas essas perguntas e as desdobra em outras também fundamentais sobre o escrever e o viver. Talvez possamos, nesse impasse, observar que a escrita de Ana atravessa a melancolia e a morte presentes na linguagem e busca chegar à vida.

Por um lado, o texto de Ana demonstra que a escrita está votada à vida e que escrever é um “processo, ou seja, uma passagem de Vida”<sup>14</sup>, como veremos no curso desta tese; por outro, suscita a pergunta: como olhar para a vida sem lembrar da morte, se lemos em Hélène Cixous que é “a partir da morte, graças à morte, que descobrimos o esplendor da vida”<sup>15</sup>? Se sabemos, com Maurice Blanchot, que o direito à morte<sup>16</sup> é justamente o direito à vida, que apenas os vivos têm direito de morrer? A escrita de Ana, por evidenciar esse tipo de nó a cada leitura, pede que se investigue a estreita relação entre sua escrita e a vida, de que a morte faz parte.

A linguagem, sabemos com a linguística, é a morte da coisa, sua elisão, seu desaparecimento. Para que se construa como possibilidade, a linguagem comunicativa suprime o referente, trazendo-o em ausência, morte. Ocorre que essa mesma linguagem, ao inclinar-se para o poético, trabalha contra si, afinal é também com ela que a escrita pode chegar tão perto do real, tentando trazê-lo à tona, supondo “sensato o desejo do impossível”<sup>17</sup>. “Tentar dizer esse indizível a todo custo é o modo que a poesia tem de oferecer sempre, mas, sobretudo, em tempos desérticos, uma prova de vida”<sup>18</sup>, disse Tamara Kamenszain, apontando para o poder que a poesia tem de atravessar a morte a fim de oferecer, para nosso susto, para nosso júbilo, um peixe vivo<sup>19</sup>, a vida.

Maurice Blanchot, em “A Literatura e o Direito à Morte”, enlaça linguagem, vida e morte na seguinte afirmação: “Ela [a linguagem] é essa vida que carrega a morte e nela se

---

<sup>14</sup> Deleuze, 2011, p. 11

<sup>15</sup> Cixous, 2022a, p. 80

<sup>16</sup> A relação entre morte, linguagem e poesia é pensada ao longo da obra de Maurice Blanchot e tem seu ponto alto no ensaio “A Literatura e o Direito à Morte”.

<sup>17</sup> Barthes, 2013a, p. 24

<sup>18</sup> Kamenszain, 2015, p. 126

<sup>19</sup> “Não me importa a palavra, esta corriqueira./ Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe;/ os sítios escuros onde nasce o ‘de’, o ‘aliás’,/ o ‘o’, o ‘porém’ e o ‘que’, esta incompreensível / muleta que me apóia./ Quem entender a linguagem entende Deus/ cujo Filho é o Verbo. Morre quem entender./ A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,/ foi inventada para ser calada./ Em momentos de graça, infreqüentíssimos,/ se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão./ Puro susto e terror” (Prado, 2023, p. 20).

mantém [...]”<sup>20</sup>. Essa estranha formulação retoma a morte para que a linguagem, em estado poético, possa ultrapassá-la, afinal a poesia advém quando se enfrenta, na linguagem, esse limite fúnebre. Nesse embate com a morte, a poesia aposta em recuperar o vivo de cada elemento que compõe a vida, de trazê-los vivos ao seu corpo de escrita. Daí pensarmos que o dom poético é engendrado na convivência com o horror do fim, mas também no enfrentamento desse fim, no anseio pela vida mesmo no espaço da morte, porque a escrita não pode recuar diante do horror. Parece então ser bem isto que diz Blanchot: a linguagem é a vida que carrega a morte e mesmo nela, na morte, a linguagem [poética] se mantém como vida, afirmando o campo do vivo. É nessa direção que afirmo meu intuito de localizar na escrita de Ana a vida que, apesar e por meio da linguagem, se mantém até mesmo na morte. Dito de outro modo e parafraseando um verso de Juan Gelman<sup>21</sup> para Alejandra Pizarnik: façamos um mundo para que Ana fique.

¿adónde fue la obrera enamorada?  
 ¿fue al aire la obrera enamorada?  
 la obrera de la palabra murió  
 ¿por qué caminito se fue?

¿se fue por el camino que los días oscuros tejen  
 como hormigas desesperadas iguales?  
 ¿como vaivén de pases ciegos en un cuarto?  
 ¿tendría la obrera poca luz?

¿y quién le quito la luz a la obrera la constante?  
 ¿quién le fue apagando uno a uno los rostros  
 de la palabra enterrándolos muertos?  
 ¿quién le cegó la luz de la palabra?

¿la obrera se fue porque ya no podía trabajar?  
 ¿el aire estaba sordo mudo roto y ella  
 apenas tenía su confianza en la palabra confianza?  
 yo digo: mejor no llorar

mejor hacer otro mundo  
 yo digo: mejor hacer otro mundo  
 mejor hagamos un mundo para Alejandra  
 mejor hagamos un mundo para que Alejandra se quede

oh eternidades débiles perdidas para siempre  
 y vacas tristes entre la duda y la verdad  
 y sedas y delicias de la sombra  
 mejor hagamos un mundo para que Alejandra se quede

Ao final do ensaio “Testemunhar sem língua (o caso de Alejandra Pizarnik)”, na última nota de rodapé, Tamara Kamenszain recobra a ideia deleuziana de que doença e literatura são incompatíveis, de que escrever é um ato de vida. Pensando junto a Deleuze,

<sup>20</sup> Blanchot, 2011a, p. 350

<sup>21</sup> Poema “Proposiciones”, de Juan Gelman. Disponível em: <http://alejandrapizarnik.blogspot.com/2007/03/un-mundo-para-alejandra.html>. Acesso em: 23 jan. 2024.

Tamara ressalta que “nem a doença é condição da escrita [...], nem a escrita é um meio de se curar de nenhuma doença”<sup>22</sup> e expõe o citado verso de Gelman para Pizarnik, desejando que a crítica estabeleça condições de leitura que não joguem a poeta argentina para um dos extremos da dicotomia realismo *versus* formalismo, cujos desdobramentos foram tão presentes ao longo do século XX.

Seria desejável que nesse mundo — pelo menos no que se refere ao mundo delimitado pela crítica — estivessem dadas as condições para ler, na obra dos poetas, aquilo que tende a dissolver os dualismos, em lugar de relegar essas obras, com maior ou menor sutileza, a algum extremo que dê por interrompido o processo [de escrita] (dicotomias subsidiárias à oposição realismo-formalismo se reproduziram até o inimaginável ao longo do século XX). Nesse sentido, faz-se necessário apelar para um mundo que suicide seus preconceitos, a fim de impedir que a poesia — essa atividade tão perigosa como uma faca sem lâmina — suicide os poetas (Kamenszain, 2015, p. 57).

Na trilha do pensamento de Tamara, pode-se dizer que a crítica brasileira em torno da obra de Ana Cristina Cesar ganha amplidão ao abrir mão dessa mesma dicotomia. Para ler o texto de Ana C., façamos um duplo esforço: o de evitar tomá-lo apenas a partir das notícias que temos a respeito de acontecimentos da vida da poeta — afinal é impossível tratar qualquer vida como um conteúdo redondo e finalizado —, mas também o de recusar lê-lo como um espaço que encerra em si os signos, como se apenas o nível livresco pudesse dar a ver a força do escrito. Façamos um mundo para que Ana fique, digo com Gelman, e para isso seria preciso sustentar, quem sabe, um ponto de indecível entre vida e escrita, de interrupção da interpretabilidade, de desconhecido, como o umbigo do sonho de que fala Sigmund Freud em duas ocasiões de seu *A interpretação dos sonhos*.

Suspeito que a interpretação dessa parte ainda não avançou o bastante para revelar todo o seu sentido oculto. Se quisesse dar continuação à comparação entre as três mulheres, eu me afastaria demais do tema. *Cada sonho tem pelo menos um ponto em que ele é insondável, um umbigo, por assim dizer, com o qual ele se vincula ao desconhecido* (Freud, 2019, p. 143, grifo meu).

Com frequência, até mesmo nos sonhos mais bem interpretados há um ponto que temos de deixar obscuro, pois na interpretação percebemos que ali há um novelo de pensamentos oníricos que não é possível desembaraçar, mas que também não contribuiu muito para o conteúdo do sonho. *Esse, então, é o "umbigo" do sonho, o ponto em que ele assenta no desconhecido*. Os pensamentos oníricos que encontramos na interpretação têm de permanecer geralmente inconclusos e ramificar em todas as direções na emaranhada rede do nosso mundo de pensamentos. O desejo do sonho surge então de um ponto mais denso desse tecido, como o cogumelo de seu micélio (Freud, 2019, p. 575 grifos meus).

Nesses trechos, Freud se depara com a impossibilidade de interpretar por inteiro um sonho, uma vez que este sempre chegaria a um ponto limite, enigmático: o umbigo. Desse

---

<sup>22</sup> Kamenszain, 2015, p. 56

ponto não ultrapassável, no entanto, ramifica o desejo, como um cogumelo de seu micélio. E se “escrever é também sonhar”<sup>23</sup>, a criação literária, irmanada ao sonho, não possuiria também esse ponto de umbigo?

O mesmo acontece para quem resolve escrever. Trabalho, nesses casos, [...] significa *transformação*. O sonho transforma sensações presentes, restos da véspera, rostos e lembranças, pessoas e lugares: é um laboratório. [...] Mas a analogia com a escrita não está somente no trabalho: escrever é também sonhar, é também estar de luto, sonhar-se (e sonhar o mundo, para os maiores), ser animado de um desejo louco de posse das coisas pela linguagem e ter a cada página, a cada palavra, a prova de que nunca se obtém exatamente o resultado que se quer (Pontalis, 1991, p. 129-130).

Dessa aproximação umbilical entre sonho e escrita emerge, senão uma conclusão, ao menos algum questionamento a respeito da leitura que a crítica projeta no texto de Ana Cristina: não caberia aos estudos críticos sobre a escrita de Ana, para manter vivo o grão da voz da poeta, deparar-se com esse ponto de ilegibilidade, esse enigma, suportá-lo, sustentá-lo, evitando buscar apenas na própria Ana, no seu suicídio e/ou mesmo em seus textos uma explicação plena para os caminhos abertos por sua criação literária?

Basta experimentar o viver-junto que essa poética instaura e o “estilo que seu endereçamento impõe”<sup>24</sup> para perceber que há nela o desejo de “levar o leitor a uma consequência em que ele precise colocar algo de si”<sup>25</sup>, isto é, em que ele produza um saber-fazer<sup>26</sup> com o sentido ausente<sup>27</sup> — que não é a ausência de sentido, mas o sentido presente em seu estado de enigma. Ler um poema seria, pois, (re)velar<sup>28</sup> seu sentido em ausência, em enigma. Olhá-lo. Cuidá-lo. Com desejo, fazê-lo ramificar. Amá-lo, afinal.

É por amor que leio o texto de Ana Cristina Cesar revisitando uma posição anterior à de crítica<sup>29</sup>, percorrendo-o em estado de susto, sedução. É no amor e na condição de

<sup>23</sup> Pontalis, 1991, p. 129-130

<sup>24</sup> Lacan, 1998, p. 11

<sup>25</sup> Lacan, 1998, p. 11

<sup>26</sup> “Contrariamente à definição que busca que o *savoir-faire* seja identificado como habilidade [...], o *savoir-faire* se aproxima do risco, de uma possível falha, a aproximação e o fracasso, dimensões ligadas ao ato analítico. Nesse sentido, o *savoir-faire* é exatamente o contrário da aplicação prática de uma regra teórica universal. Ele não enaltece o saber e não equivale a nenhuma habilidade técnica que seja, mesmo se tratando de algo bem-vindo” (Porge, 2013, p. 51).

<sup>27</sup> “Écrire, « former » dans l’informel un sens absent. Sens absent (non pas absence de sens, ni sens qui manqueraient ou potentiel ou latent). Écrire, c’est peut-être amener à la surface quelque chose comme du sens absent, accueillir la poussée passive qui n’est pas encore la pensée, étant déjà le désastre de la pensée. Sa patience. Entre lui et l’autre, il y aurait le contact, la déliaison de sens absent – l’amitié. Un sens absent maintiendrait « l’affirmation » de la poussée au-delà de la perte; la poussée de mourir emportant avec elle la perte, la perte perdue. Sens qui ne passe pas par l’être, au-dessous du sens – soupir du sens, sens expiré. D’où la difficulté d’un commentaire d’écriture; car le commentaire signifie et produit de la signification, ne pouvant supporter un sens absent” (Blanchot, 1980, p. 71).

<sup>28</sup> “Veiller sur le sens absent” (Blanchot, 1980, p. 72)

<sup>29</sup> Assumo aqui e no curso desta tese uma posição um tanto próxima à de Roland Barthes, que se distancia de um modo exegético e hermenêutico de produção crítica — aquele que prima pelo verdadeiro e único sentido do texto, sentido a que se chegaria por meio dos dados biográficos do autor e da história em que ele está inserido. Penso,

leitora, portanto de singular destinatária, que tento escrever o que a experiência com a letra de Ana inscreveu em mim, para que nesse convívio Ana mantenha-se viva no meio dos vivos e venha a “fazer de nós vivos no meio do vivo”<sup>30</sup>. E se na escrita Ana localiza sua vida, como vemos na epígrafe desta seção, se é à vida escrita que ela nos convoca, tento atravessar aqui a ponte que as separa, vida e escrita, e busco encontrá-las em um “movimento redondo como as ondas”<sup>31</sup> que se desenrola em um litoral.

\*

Para tão longo amor pela escrita tão curta a vida<sup>32</sup>, pode-se lamentar, de maneira melancólica, “sentida e portuguesa”<sup>33</sup>, a morte de Ana. No entanto, sua breve existência deixou marcas indeléveis na produção literária brasileira e não cessa de seduzir novos leitores, sempre apaixonados, diga-se, jogados aos pés da escritura de Ana, que tantas, tantas fez.

“SAMBA-CANÇÃO”

Tantos poemas que perdi  
Tantos que ouvi, de graça,  
pelo telefone — taí,  
eu fiz tudo pra você gostar,  
fui mulher vulgar,  
meia-bruxa, meia-fera,  
risinho modernista  
arranhando na garganta,  
malandra, bicha,  
bem viada, vândala,  
talvez maquiavélica,  
e um dia emburrei-me,  
vali-me de medidas  
(era uma estratégia),  
fiz comércio, avara,  
embora um pouco burra,  
porque inteligente me punha  
logo rubra, ou ao contrário, cara  
pálida que desconhece  
o próprio cor-de-rosa,  
e tantas fiz, talvez  
querendo a glória, a outra  
cena à luz de spots,  
talvez apenas teu carinho,  
*mas tantas, tantas fiz...*

---

com Barthes, que o crítico é “um leitor que escreve” (Barthes, 2013b, p. 229), portanto a vida e a história que chegam com o leitor compõem o encontro com a escritura, confrontam-se com ela. É nesse encontro/confronto amoroso que se dá a crítica, um modo de ler escrevendo.

<sup>30</sup> Llansol, 2014, p. 129

<sup>31</sup> Cesar, 2013, p. 153

<sup>32</sup> Paráfrase do conhecido verso “para tão longo amor tão curta a vida”, de Camões.

<sup>33</sup> O citado verso de Ana, que ironiza a melancolia tão presente na tradição literária portuguesa, encontra-se em *A teus pés*: “O tempo fecha./ Sou fiel aos acontecimentos biográficos./ Mais do que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos que não largam! Minhas saudades ensurdecidas por cigarras! O que faço aqui no campo declamando aos metros versos longos e sentidos? *Ah que estou sentida e portuguesa*, e agora não sou mais, veja, não sou mais severa e ríspida: agora sou profissional” (Cesar, 1983, p. 9, grifo meu).

(Cesar, 1983, p. 43, grifo meu).

A julgar pela rica fortuna crítica que sua obra mobiliza e pelo fértil diálogo que mantém com gerações poéticas que lhe são posteriores — vejamos o uso de procedimentos como a hibridização entre poesia e prosa e o endereçamento<sup>34</sup> —, Ana revela-se como incontornável<sup>35</sup> no cenário literário brasileiro. O texto de Ana, assim, figura como essencial, para recuperar as palavras de Italo Moriconi, porque testemunha uma experiência de escrita que se impunha como vital e atesta “a permanência de um valor: o empenho total com a escrita”. É nesse sentido, sublinha Moriconi, que “ele é texto essencial”<sup>36</sup>.

Esse impulso à escrita, aliás, germinou ainda na infância, em ambiente familiar, quando o exercício de escrever fez brotar na pequena Ana a escritora que ela viria a ser. Seus primeiros poemas foram impressos e veiculados ainda na época da meninice, em publicações como a *Tribuna da Imprensa*, em 1959. “Fiz meus primeiros versos quando tinha quatro anos”<sup>37</sup>, relata Ana em 1961, explicando que, antes mesmo de ser alfabetizada, ditava à mãe os versinhos que havia imaginado para que ela os datilografasse na máquina de escrever.

Se retomo aqui esses acontecimentos, não desejo que sirvam para fortalecer ideias romantizadas de genialidade<sup>38</sup> literária, as quais forjariam uma imagem da escritora bem

<sup>34</sup> Em “Poesia, Crítica e endereçamento”, Célia Pedrosa ressalta que “Na poesia brasileira produzida a partir dos anos de 1990, tem sido bastante apontado o hibridismo de verso e prosa e, nele, em especial, o papel importante dos procedimentos de narrativização. Esses aspectos, vinculados a um reinvestimento na relação entre linguagem e experiência, ganham em interesse e complexidade quando passam a ser articulados a outra característica discursiva – o endereçamento” (Pedrosa, 2014, p. 69). A respeito da narrativização em Ana, gostaria de sublinhar um ponto: muitos de seus poemas propõem, à primeira vista, uma narrativização, mas mostram-na em fracasso, desorganizando a narratividade. Na escrita de Ana, há mais enlevo na textura do contar do que propriamente no que se conta.

<sup>35</sup> Não à toa, na publicação de *As 29 poetisas hoje*, em 2021, Heloisa Teixeira — naquele momento, ainda Buarque de Hollanda —, ao organizar um recorte da poesia contemporânea produzida por mulheres, inicia o texto de apresentação com o tópico “O efeito Ana C”. Evidente que não se trata de uma influência direta, mas das diferentes respostas e das tantas reformulações que as poetisas de agora dão a algumas questões lançadas lá atrás por Ana Cristina.

<sup>36</sup> Moriconi, 2016, posição 1510. O trecho foi extraído de *Ana Cristina Cesar – O sangue de uma poeta*, publicado por Italo Moriconi originalmente em 1996. A versão que aqui utilizo data de 2016.

<sup>37</sup> Este relato de Ana Cristina Cesar foi recolhido da fotobiografia *Inconfissões* (2016b, pp. 147-148), organizada por Eucanaã Ferraz.

<sup>38</sup> Uma leitura possível seria olhar para Ana como um “gênio não original”, para tomar por empréstimo uma expressão colhida de Marjorie Perloff em *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século* (2013). Neste livro, a teórica explica que, na crença pagã clássica, um *genius* não seria um atributo do sujeito, mas o deus tutelar. Assim, até o final do século XVII, entendia-se que os destinos das pessoas eram controlados por gênios bons e maus. A primeira ocorrência de gênio mais próxima ao sentido moderno, como qualidade da mente, dote especial, está em Milton. Mas é apenas no século XIX, no contexto alemão do *Sturm und Drang*, que se solidificou a noção de uma pessoa individual ser um gênio. E esses gênios precisariam ser originais, sendo a originalidade um sinônimo de invenção, criatividade e novidade, que recairiam no texto e na leitura que se faria dele. Nesse sentido, a morte do autor proclamada nos anos do pós-estruturalismo francês seria também a morte da teoria do gênio. Para Perloff, o século XX prescinde do gênio nos moldes românticos para abrir espaço aos poetas engajados em processos de recontextualização, citação e reciclagem. Se, como explica Perloff, na poesia do século XXI “a *inventio* está cedendo espaço para a apropriação, a restrição elaborada, a composição visual e sonora e a dependência da intertextualidade” (Perloff, 2013, p. 41), Ana Cristina Cesar teria então antecipado

distinta daquela que me é cara. Ana como a imagino estava na contramão de tudo que em literatura se paralisasse feito estátua de gesso, com “posição marcada”<sup>39</sup> e “fala localizada”<sup>40</sup>. Escrever, para Ana Cristina, consistia justamente em não ser um gênio. Se na escrita, como bem pontuou Maria Lúcia Camargo, “não há gênio isolado, nem obra prima absolutamente singular, mas diálogo entre textos”<sup>41</sup>, a produção de Ana leva essa constatação às últimas consequências e se abre à conversação, como veremos ao longo desta tese, ao produzir fala e escuta. Escrever seria então a ação de “enfrentar o fantasma do gênio outra vez”, de produzir interlocução ao colocar o corpo em jogo.

“13 de setembro de 1977”

Voltar a escrever enfrentar o fantasma do gênio outra vez. Sonhar que é uma falsa grávida. Dia do parto hora de cagar, não aguento mais de vontade. O pescoço lateja e dá enjojo. “Estrutura histórica”, grita a fada madrinha. Tonta de pescoço, pedaços apavorantes nos quartos: mortos, duplos, monstros, mãos. Batmacumba. O lado do terror do tropicalismo. Terno, térmico, terror-tropicalismo. Meus pedaços trabalham detachados, olho pra *mão*, pra *letra*, pra *perna*, pros *dentes* escovados (Cesar, 2008, p. 154, grifos meus).

A escrita de Ana atravessa o fantasma de ser um gênio — o que, em língua portuguesa, aliás, só existe no masculino. Escrever é então empreender essa travessia e chegar ao ponto em que à escrita não importa parir a pureza do original, mas sonhar falsas grávidas que, de tão verdadeiras, de tão prenhes, enlouquecem o corpo, rearticulam os órgãos, fazem doer as entranhas. Para quem lida de maneira tão próxima com o ato de escrever, e que escrevendo transforma a memória e foge do modelo representacional, a escrita pode chegar à dimensão de uma experiência-limite e permitir um encontro com a estranheza. Um texto assim, histórico, diz *com* o corpo, se faz na matéria viva de quem escreve.

Não é no papel que você cria, mas em suas entranhas, em suas vísceras e da matéria viva — a isso eu chamo *escrita orgânica*. Um poema, pra mim, funciona *não* quando diz o que eu quero que ele diga *nem* quando evoca o que eu quero que faça.

---

esses procedimentos no Brasil, pois eles só passaram a ter mais força na poesia brasileira a partir da poesia da década de 90, o que torna a escrita de Ana contemporânea de gerações que lhe são posteriores. Contudo, a leitura que aqui empreendo de Ana não focaliza apenas esse nível intelectual e livresco, verificável nos procedimentos de escrita, mas especialmente os efeitos que sua escrita opera na relação com a vida.

<sup>39</sup> “Sob o signo da paixão: os sobressaltos são outros; são vertigens súbitas no meio da paisagem que rola. Tendo lido sobre a ‘admirável coerência’ de Goeldi. De quem já localizou a sua fala – e desse lugar, fala. Minha ‘falta de lugar’. A ‘procura de uma fala’. Veja-se os meus livros: entre a prosa e a poesia, entre o discursivo e o sobressalto. Redescubro João Cabral com medo. Dessa precisão. Da renúncia da sedução. Daí se segue direto para concretos, que não lembrarei agora, no seu fulminante localizar-se. Que fala localizada! A posição marcada. A poesia que sobressai, lúcida, pedra. A poesia que desliza, embala, aplaina, seduz. O partido. Me vejo muda entre partidos.

A minha fala então?

Os meus pares, então? Sob o signo da paixão. Veja o seu signo. Fale. É só falando.” (Cesar, 2013, p. 415).

<sup>40</sup> Cesar, 2013, p. 415

<sup>41</sup> Camargo, 2003, p. 74

Funciona quando meu tema inicial se metamorfoseia alquimicamente num outro tema, um que foi descoberto, ou encoberto, pelo poema. Funciona quando me surpreende, quando diz algo que eu tava reprimindo ou fingia não saber. (Anzaldúa, 2021, p. 59, grifos do original)

Se o corpo é linguagem e “a linguagem é do corpo”<sup>42</sup>, como bem lembrou Meschonnic, importa observar os efeitos da linguagem sobre o corpo, isto é, apostar em “um aspecto da relação entre a linguagem e o corpo em que não há mais metáforas: as metáforas se realizam”<sup>43</sup>. Ou seja, a linguagem é um fazer. Com a psicanálise, que surgiu por meio da escuta freudiana quanto aos sintomas de mulheres ditas histéricas, compreende-se a histeria como a expressão ligada às manifestações no corpo, que sofre quando não é possível simbolizar o trauma. De tal modo, a histeria, ao trazer o sintoma no lugar da palavra simbolizada, torna-se “não ser mais um dizer, nem um dito, mas um fazer”<sup>44</sup>.

A histeria, tal como foi estudada por Freud, permite um olhar sobre o discurso que diz respeito à teoria da linguagem e particularmente à teoria da literatura. Pois ela coloca em evidência um efeito da linguagem sobre o corpo, um aspecto da relação entre a linguagem e o corpo em que não há mais metáforas: as metáforas se realizam. A histeria mostra o poder da linguagem sobre o corpo assim como sua natureza corporal. A partir daí, poder-se-ia propor que alguma coisa do corpo é necessária para que haja potência da linguagem. Atividade, *energeia* (Meschonnic, 2006, p. 65).

Da escrita de Ana Cristina Cesar emerge esse modo histórico do corpo textual. Como sugerem Flávia Trocoli e Suely Aires, há casos em que a escrita abandona os quadrantes da literatura, ligada ao significante<sup>45</sup> e à expressão de significados, e se encaminha para o que Jacques Lacan apontou como lituraterra. Lacan não chega a formalizar o que seria lituraterra, mas articula esse neologismo a uma modalidade de escrita mais ligada à letra — essa unidade mínima da escrita — que ao significante, mais próxima à coisa que ao significado, de modo que a própria noção clássica de interpretação entra em crise. Quando a escrita histericiza<sup>46</sup> a linguagem, a palavra vai chegando ao status de coisa ou de elemento

---

<sup>42</sup> Meschonnic, 2006, p. 64

<sup>43</sup> Meschonnic, 2006, p. 65

<sup>44</sup> Meschonnic, 2006, p. 66

<sup>45</sup> Nesta tese, tomo “significante” a partir de Jacques Lacan, que leu Ferdinand de Saussure, mas o subverteu. Se o significante, na linguística saussuriana, pode coincidir com a palavra ou o fonema, o significante psicanalítico pode equivaler ao fonema ou à palavra, mas também a toda uma frase. Para Lacan, um significante sozinho não possui sentido, este só é produzido na articulação entre os significantes, de modo que um significante remete a outro. A letra, por sua vez, não faz remissão a nada, ela simplesmente é, daí a dificuldade de interpretá-la, como veremos no curso desta tese.

<sup>46</sup> Se é a histeria que funda a psicanálise, por meio do corpo falante das histéricas e da escuta de suas queixas, hoje sabemos que essa histeria pode estar em homens ou mulheres. Como salienta Lucia Castello Branco, devemos entender “tanto o *feminino* quanto o *masculino* não como categorias sexuais, fisiológicas, mas como configurações psíquicas, que variam de indivíduo a indivíduo, independentemente de seu sexo biológico” (Branco, 1991, p. 19). A histeria de que trato aqui, importa frisar, é a que se dá no funcionamento do próprio texto, nada tendo a ver com um diagnóstico acerca do psiquismo de quem o produziu.



vivo, que instala a impossibilidade pela via do sentido. Histericizada, literaturizada, a palavra almeja suprimir a distância entre si e o referente.

Já não se está mais no âmbito de uma literatura que expressa e produz significados, ainda na lógica do significante, mas sim de uma literaterra, no domínio da letra, em que a palavra se torna coisa e barra a interpretação pela via do sentido (Trocoli; Aires; 2012, p. 12).

A escrita, no texto de Ana, é um parto de pedaços maculados, em que não se distinguem o viver e o escrever porque a “letra” é tão parte do corpo quanto a “mão”, a “perna”, os “dentes”, como se viu no poema “13 de setembro de 1977”. Operação semelhante ocorre na dupla poemática a seguir, sem título.

#### I

Enquanto leio meus seios estão a descoberto. É difícil concentrar-me ao ver seus bicos. Então rabisco as folhas deste álbum. Poética quebrada pelo meio.

#### II

Enquanto leio meus textos se fazem descobertos. É difícil escondê-los no meio dessas letras. Então me nutro das tetas dos poetas pensados no meu seio. (Cesar, 2008, p. 261)

A abertura às palavras alheias e a correspondência entre “seios” e “textos” são a tônica desse poema em duas partes, afinal a prática escritural, em que se incorporam os textos de terceiros, produz uma equivalência entre corpo e escrita. A escrita mostra-se como “arte da conversação”<sup>47</sup>, na qual quem escreve se coloca também em estado de leitura/escuta. Dito de outro modo, o eu que escreve se descentra e se nutre de significantes estrangeiros, mas também os acolhe em seu seio.

Para a mulher leitora da primeira parte do poema, o corpo feminino apresenta-se como distração, que interrompe o trabalho intelectual. Desistindo da leitura, ela volta-se a uma escrita com sabor feminino e antigo: rabiscar nas páginas de um álbum. Na retomada da Parte II, “textos” vêm substituir seios, e o momento íntimo que se revela é aquele em que os textos próprios surgem irresistivelmente — “difícil escondê-los” — de seus esconderijos em meio às letras de textos alheios. [...] os poetas lhe oferecem os seus textos, ela, por sua vez, lhes empresta os seios femininos um tanto animalizado (tetas). Se as tetas dos poetas nutrem a mulher que escreve, ela também os acolhe intimamente ao pensá-los em seu seio (Peixoto, 2003, p. 279)<sup>48</sup>.

Todos esses pedaços corporais — mão, perna, dentes, seios — são escavados pela linguagem, que neles deixa marcas, traços. Os textos e a letra são apresentados por Ana Cristina em um mesmo campo de experimentações e nível de hierarquia que as citadas partes

<sup>47</sup> Sússekind, 2007, p. 9

<sup>48</sup> O capítulo integra o livro *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita*, organizado por Flora Sússekind, Tânia Dias e Carlito Azevedo.

do corpo, portanto constituem a vida escrita.

O que chamo de vida escrita é a unidade entre escrever e viver e vice-versa, pois a escrita se faz por seus traços de memória marcados, rasurados ou recriados, no tremor ou firmeza das mãos, no pulsar do sangue que faz bater o coração na ponta dos dedos, na superfície das páginas, da tela, da pedra, e onde se possam fazer traços, mesmo naquilo que resta desses traços, naquilo que não se lê, o que se torna letra, som ou sulco, marcas dessa escavação penosa que fazemos no real (Brandão, 2006, p. 28).

É dessa vida escrita, desse texto com espessura de real, que nos fala a poesia de Ana. Sabemos que o real<sup>49</sup> não é a realidade, embora também não se oponha por inteiro a ela; que ele não é inteiramente representável, mas talvez seja, para dizer com Barthes, escriptível — porque para o real não há palavras que o digam, uma vez que ele nos escapa, mas talvez haja palavras que o escrevam ao presentificar algum furo no sentido, algum ponto de falha na linguagem.

O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável — mas somente demonstrável — pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o *impossível*, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer, nunca, render-se. Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura [...]. Eu dizia há pouco, a respeito do saber, que a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível (Barthes, 2013a, p.p. 23-24, grifo do autor).

Este dado do real — não representável, somente demonstrável — levará o literário a modos de escrita e de leitura que pressionem os seus limites e a noção de representação, ou mesmo “obrigará a literatura a dobrar-se a um outro tipo de escrita, fora da representação, aquela que acredita sensato o desejo do impossível”<sup>50</sup>. E é por isso que a escrita de Ana, tão

---

<sup>49</sup> A noção de real retomada aqui tem suas origens no pensamento lacaniano e será elaborada durante esta tese com o amparo teórico de Roland Barthes e de escritoras como Lucia Castello Branco, Florencia Garramuño e Tamara Kamenszain. Para Lacan, em *Nomes-do-Pai*, há três “registros essenciais da realidade humana e que se chamam simbólico, imaginário e real” (Lacan, 2005, p. 12), sendo o real aquilo que “nos escapa” (Lacan, 2005, p. 13), tendo ligação com o gozo. Michele Roman Faria, em seu livro *Real, simbólico e imaginário no ensino de Jacques Lacan*, explica: “Para Lacan, a realidade não se reduz nem deve ser confundida com o real; a realidade é real, simbólica e imaginariamente constituída” (Faria, 2019, p. 9). De todo modo, é preciso dizer de imediato que os conceitos em psicanálise, muitas vezes, não apresentam uma definição única, “vão-se formulando em aberto, modificam-se, algumas vezes se contradizem, desaparecem. Nesse sentido, a psicanálise constitui-se como um *work in progress*, já que sua matéria de pensamento é a experiência viva — e, portanto, metamórfica — do inconsciente e do corpo” (Costa, 2021, p. 74). Esse modo de operação da teoria psicanalítica tende a impedir que possamos com tranquilidade aplicá-la à matéria literária, que é também viva, restando assim a possibilidade de aproximá-las, implicá-las.

<sup>50</sup> Branco, 2019, p. 17

próxima ao corpo, é entendida aqui como uma escrita aproximada do real, aquilo que incide na vida em seu ponto de bliss — termo que Ana, aliás, chegou a chamar de êxtase<sup>51</sup> ao realizar sua tradução comentada do famoso conto de Katherine Mansfield<sup>52</sup>, Ana propõe a definição a seguir.

*Êxtase* sugere a sensação de uma espécie de suprema alegria paradisíaca, que só pode ser sentida em ocasiões muito especiais: em momentos de satisfação na relação bebê/mãe, em outras relações apaixonadas “primitivas”, em fantasias homossexuais, no êxtase religioso e, muito raramente, na “vida real”, nos relacionamentos entre adultos (Cesar, 2016a, p. 368, grifo da autora).

A palavra “bliss”, aqui, localiza as ocasiões em que o sujeito estremece, emudece ou grita diante do que lhe atravessa, mantendo, assim, alguma proximidade com o real, na medida em que ambos apontam esse buraco no corpo da linguagem, ou seja, o que não pode ser com facilidade simbolizado e enunciado. E o que Ana extrai disso é a densidade de um júbilo, um “gozo torrencial” que se mostra na própria escrita: “pura tempestade, cântaros, delícia”.

Entrando pela primeira vez  
no recinto fechado da casa.  
Pura tempestade, cântaros, delícia.  
Gozo acorda, horto e hotel.  
A cidade inundando.  
“Agora sou tua amante: já posso sair de madrugada.”  
Já posso me faltar e não sou ladra.  
Pickpocket!  
Desperdício.  
Carona.  
Tranco.  
Fog.  
Certa noite avoluma-se a renúncia.  
Farol antineblina. Bliss também.  
Pensei que não viria mais aqui.  
Mas fiz por onde.  
(Cesar, 2013, p. 298)

Mais que tema, o gozo surge como “eixo temático e rítmico”<sup>53</sup> na poesia de Ana Cristina, tornando-se modo de funcionamento de sua escrita. Aliás, a imagem do êxtase,

<sup>51</sup> Menciono aqui um detalhe que não deixa de me comover: na primeira nota a respeito de sua tradução do conto de Katherine Mansfield, ao explicar a escolha por “êxtase”, Ana Cristina chama atenção para a falta de uma palavra equivalente a bliss em português. Agora, passados tantos anos, “êxtase” surge como uma das primeiras soluções tradutórias se buscarmos no Google uma tradução para bliss. Ao que parece, a relação entre as palavras inglesa e portuguesa se consolidou a partir — ou com alguma interferência — dos estudos de Ana. Nas palavras da poeta e tradutora: “A tradução do título merece atenção especial. Não existe equivalente para bliss em português. Nos dicionários há palavras com sentido aproximado: *felicidade, alegria, satisfação, contentamento, bem-aventurança* etc. Decidi usar a palavra êxtase, porque ela exprime uma emoção que, ou ultrapassa a palavra felicidade – ou é mais forte do que ela” (Cesar, 2016a, p. 368, grifos da autora). A respeito dessa discussão, ver o artigo “Ana Cristina Cesar, tradutora de Katherine Mansfield”, das pesquisadoras Adriana de Freitas Gomes e Maria Clara Castellões de Oliveira.

<sup>52</sup> A tradução a que me refiro é aquela que Ana Cristina Cesar realizou do conto “Bliss”, de Katherine Mansfield, para obter seu Master of Arts na Universidade de Essex.

<sup>53</sup> Sússekind, 2007, p. 29

erótica, corporal, com amantes a passear de madrugada, pode ser aproximada da figura vampiresca<sup>54</sup>, tão cara aos estudos a respeito de sua obra.

Se a própria Ana aproxima a escrita a um ato vampiresco, pois escrever poderia gerar um “remorso de vampiro”<sup>55</sup>, a pesquisadora Maria Lucia de Barros Camargo trata essa expressão, em *Atrás dos olhos pardos*, como operador capaz de iluminar algo da verve lírica da poeta. O gesto de vampiro é esse método intertextual e apropriativo, mas também enfatiza o aspecto corporal e libidinal do escrever: morder pescoços para reelaborar, por meio do corpo alheio, a escrita. Maria Lucia, ao observar a relação de Ana com a figura vampiresca, faz uma importante pontuação a respeito da noção de identidade, do eu.

[...] diz a lenda que os vampiros não podem ver seu reflexo. Não conseguem jamais ter a própria imagem num espelho. Como construir sua identidade, se no espelho só aparece o outro? Como olhar para si mesmo, se não pela mediação do outro? Constrói-se o triângulo: o eu, o outro, a obra (Camargo, 2003, p. 150).

Assim, se o gesto vampiresco tem por efeito uma relação com o gozo, com o descentramento do eu, com a inclinação ao outro, a criação textual de Ana Cristina não estaria relacionada unicamente à escrita que o corpo produz, de maneira isolada, mas também diria respeito à escrita que ele pode receber. Dito de outro modo, a poesia de Ana nasce e se desdobra em escuta, interpela e se deixa interpelar por outras falas, de modo que é, pois, “em meio a um burburinho e como burburinho que se apresenta esse eu”<sup>56</sup>.

O gesto criativo de Ana, afinal, nada tem a ver com a mítica do gênio, que sozinho e isolado escreve. Nem mesmo com a reverência às musas, tomadas no senso comum como sinônimo de uma tradição, o que levaria a escrita a um patamar algo elevado.

Lembremos que a Musa grega é ligada, antes de tudo, à *phoné* e que é ela quem narra ao poeta os acontecimentos, dando-lhe um testemunho visual e acústico.

---

<sup>54</sup> Maria Lucia de Barros Camargo insiste nessa ideia como um operador da escrita de Ana, ressaltando que a imagem do vampiro traz questões como vida e morte, sexualidade, masculino e feminino, e retoma o mapeamento que Margot Glantz faz a respeito do tema. Destaco a seguir as palavras de Margot, que encontro em Maria Lucia, porque elas permitem entrever o caráter multifacetado, ambíguo e fluido da figura do vampiro, que em muito se relaciona à escrita de Ana: “A grande linhagem dos vampiros geralmente adota a figura clássica de Nosferato, ou seja, o vampiro costuma assumir a figura masculina, porém são abundantes também mulheres que exercem o mesmo ofício [...] vinculadas à bruxa. [...] Bruxas e vampiros são representações de um velho mito. [...] As bruxas estão dentro ou fora do que as persegue, são belas e são repugnantes; são ambíguas, são machos ou são fêmeas, aves ou donzelas, vampiros ou corujas. [...] O vampiro era, primeiro, mulher; a obscuridade da noite, sua proximidade com as mulheres que amamentam, o ventre caótico e fecundo, a fertilidade obscura da terra, seu caráter úmido, escorregadio, labiríntico, associam-na à escultural figura do vampiro, deslizando sua reiterada sombra negra sobre a luz ebúrnea de seus contornos e dentes [...]. A âni­ma — bruxa-vampiro —, positiva e negativa alternativamente, é fada, é bruxa, é donzela, é velha, é megera, é graciosa, é delicada. [...] um diabo ou uma deusa, geralmente imortal” (Glantz *apud* Camargo, 2003, p. 149).

<sup>55</sup> Cesar, 1983, p. 89

<sup>56</sup> Sússek­ind, 2007, p. 10

Na cadeia poética que o Íon descreve com tanta perícia, a Musa tem um papel fundamental. É a fonte da mensagem, a origem da transmissão em voz, a nascente da mania fonética. Sua voz é, contudo, inaudível para os comuns mortais. Para estes, a Musa é muda. O público tem acesso a seu canto somente pela mediação da voz do poeta ou do rapsodo. O mudo canto divino torna-se sonoro em voz humana. Para o público da épica, o poeta é a forma audível do inaudível, é a voz sonora da Musa muda. [...] Dono de um ouvido especial para a voz divina, o poeta não narra o que viu — ele é cego —, mas sim aquilo que a Musa lhe contou (Cavareto, 2011, p.p. 118-120).

Se Ana Cristina tantas vezes recebe o epíteto de “musa<sup>57</sup> da poesia marginal”, é preciso que se recupere das musas a dimensão sonora, o privilégio da esfera acústica. A musa, se existe aqui, produz-se na voz que habita o interior de quem escreve<sup>58</sup>. E essa voz, por sua vez, nada tem de original, pois se desenvolve na infidelidade para consigo e compõe-se de tantas, tantas outras que lhe são precedentes, externas, vampirizadas na noite do escrever — quando o pescoço corre o risco, quando é abocanhado pelo sorriso, então a língua de poesia se produz, est-ranh-a.

“escala decrescente”

escancara os membros, sente-se infiel, choraminga, confunde o sorriso, corre o risco. Depois fica tudo claríssimo e começa a falar uma língua est-ranh-a.  
(Cesar, 2013, p. 349)

Assim, se há inspiração, ela integra o aparelho fonador, participando da produção sonora e da respiração. Falemos, pois, de inspiração e respiração, aproximando o corpo a uma “caixa de ressonância do além-sentido”<sup>59</sup>, como queria Jean-Luc Nancy, e a escrita a um “órgão do corpo”<sup>60</sup>, conforme sugere Tatianne Dantas, um órgão que integra esse sistema corpóreo que envolve a emissão do som: voz, sopro, inspiração, ruído, murmúrios, gritos, respiração. A pesquisadora cita Italo Moriconi e chama a atenção para os gestos de escrita que Ana Cristina fazia em qualquer superfície.

Deve ter sido uma emoção muito forte o dia na classe de alfabetização em que finalmente apossou-se do lápis e se viu traçando linhas e letras sobre o branco papel. Este momento, ela o reteve para sempre no gesto que, já adulta, repetia sem cessar, como um tique nervoso. Gesto de escrever com a mão vazia, fechada sobre si mesma como se empunhasse o lápis, percorrendo a superfície que estivesse mais próxima, mesa de bar, espaldar da cadeira, as próprias pernas (Moriconi, 2016, posição 929).

<sup>57</sup> Sugiro à leitora ou ao leitor que insira na busca do Google “musa da poesia marginal” e verifique o nome de Ana Cristina surgindo a cada ocorrência — é escassa, contudo, a correlação entre esse epíteto e a dimensão sonora da escrita de Ana.

<sup>58</sup> Esse pensamento ecoa o apelo feito por Glória Anzaldúa: “Encontre a musa dentro de você. A voz que está soterrada sob você, traga-a à superfície. Não a simule, não a venda por uma salva de palmas ou por seu nome na capa” (Anzaldúa, 2021 p. 62).

<sup>59</sup> Nancy, 2014, p. 54.

<sup>60</sup> O trecho foi colhido de ouvido da fala de Tatianne Dantas que ocorreu no curso *Versões-em-eco: conversas com Ana C. e Sylvia Plath*, ministrado por ela e Emanuela Siqueira em agosto de 2022.

A repetição do gesto de escrever impressiona porque testemunha alguém para quem escrever era urgente, tão vital quanto respirar: inspirar e expirar, promover esse movimento entre o dentro e o fora. Um corpo cheio de pulsão de escrita como forma principal de se situar no mundo. Na produção poética de Ana, que prescindia de um eu autoral situado com estatuto de autoridade, desenha-se um sujeito de afetos, um corpo de desejo contornando a escrita, um corpo de escrita contornando o desejo. Desejo este de encaminhar-se ao outro, instituindo o texto como lugar de convívio, companhia, presença.

A escritura de Ana, nesse viés, teria pouca relação com o trono do gênio detentor de autoridade, demiurgo de sua obra, afeito ao acúmulo enciclopédico. Em Ana, a escrita retoma a tradição para afastá-la do inventário e reanimá-la com invenção, realçando um fazer literário que enlaça bio e grafia, vida e letra, e se encaminha ao inacabamento e à descontinuidade inerentes a tudo que é vivo e respira. E falo dessa incompletude porque à escrita poética, não-toda, pouco importa tudo preencher, tudo encerrar, tudo totalizar: ela “não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas”<sup>61</sup>.

Poética porque ligada à poesia em seu poder de presentificar o fulgor da vida antes mesmo de sustentá-lo em uma narração, a escrita de Ana produz um corte na noção aurática de literatura, aquela ligada à erudição. Essa questão, aliás, tornou-se evidente em 2016, em razão da escolha de Ana Cristina como homenageada da Festa Literária de Parati, ocasião em que a Folha publica o texto “Escolha de Ana Cristina Cesar é marca do desprestígio da literatura”<sup>62</sup>, questionando a “magra obra de Ana C” como foco daquela edição da Flip. A escolha pelo nome de Ana parecia então, para uma parcela de leitores, ferir e apequenar “a própria ideia de literatura pela qual a feira deveria zelar”<sup>63</sup>, o que gerou uma série de debates, com réplica e tréplica, a respeito de quem poderia ocupar o campo do literário. Algum tempo depois, em 2017, Luciana di Leone, pesquisadora de Ana, escreve o texto “A multidão desejante e o chiclete no pé”, em que diagnostica bem a situação: “Não há aí uma deficiência, mas uma recusa, a recusa da lógica do grande nome, na qual os poemas de Ana C. jogam o seu papel mais crucial”<sup>64</sup>.

---

<sup>61</sup> Barthes, 2013a, p. 19, grifo do autor

<sup>62</sup> Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/06/1786675-escolha-de-ana-cristina-cesar-e-marca-do-desprestigio-da-literatura.shtml>. Acesso em: 23 jan. 2024.

<sup>63</sup> Leone, 2017, p. 89

<sup>64</sup> Leone, 2017, p. 90

Forma sem norma  
 Defesa cotidiana  
 Conteúdo tudo  
 Abranges uma ana  
 (Cesar, 2013, p. 149)

Nesse caminho, a escrita de Ana reposiciona a escritura como um tecido feito com quem lê, em um impulso de invocação, de inclinação e de descentramento, assuntos de que bem entendem todos aqueles que já se apaixonaram. Portanto, se retomo esses fragmentos biográficos a respeito da relação de Ana Cristina com o literário, minha pretensão é justamente pôr em relevo “o signo da paixão”<sup>65</sup> e seus efeitos na obra de Ana, uma vez que desdobra pontos cruciais da escrita dessa poeta. A paixão, sabemos, prossegue com um apelo ao outro, ao corpo, ao vivo, de modo que a escrita sob a perspectiva da paixão, conforme aponta a pesquisadora Mariana Cobuci Schmidt Bastos, “é uma escrita desejosa, mobilizadora, misto de angústia e felicidade”<sup>66</sup>, uma escrita do bliss, do êxtase, do gozo. Ela, a paixão, produz efeitos no corpo de quem a sente, provoca sedução e parece propor, na escrita de Ana, um espaço para a produção de um corpo constituído por quem escreve, por quem lê e pelas palavras em seu ponto de “fulgor do real”<sup>67</sup>, porque o real constrói o poema, imbatível.

[...] e enquanto isso,  
 fora,  
 o real constrói o poema,  
 imbatível.  
 (Cesar, 2013, p. 321).

E é também por essa paixão que a escrita de Ana, embora tantas vezes lida apenas pela chave trágica de uma morte precoce e da melancolia, pode indicar uma aposta na vida, na respiração do vivo e — por que não? — em certa alegria. Para Ana, aliás, a escrita literária portaria a dimensão da palavra não falada, aquela que escapa ao discurso, como algo de feminino e da alegria.

*Público:* Seria *A teus pés* um soluço, uma palavra ainda não falada?  
*Ana C.:* Acho que toda literatura tem esse lado de: “Ainda há uma palavra não falada”.

<sup>65</sup> “Sob o signo da paixão: os sobressaltos são outros; são vertigens súbitas no meio da paisagem que rola.” (Cesar, 2013, p. 415).

<sup>66</sup> A frase de Mariana Cobuci Schmidt Bastos está na dissertação intitulada “*Sob o signo da paixão*”: *Uma leitura de A teus pés, de Ana Cristina Cesar* (Bastos, 2018, p. 11). Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-13032019-111756/pt-br.php>. Acesso em: 23 de jan. 2024.

<sup>67</sup> A expressão vem da *Aula* de Barthes (2013, p. 19), em que ele afirma que a literatura, não apenas a dita realista, é o próprio fulgor do real.

*Público:* Mas você sempre teve essa impressão?

*Ana C.:* Olha, Mário de Andrade tem uma distinção legal que é entre a intenção pessoal e a intenção estética. Por exemplo, intenção pessoal eu posso ter tido aqui quinhentas, acho que não interessa de jeito nenhum. Agora, intenção estética é alguma coisa que se revela no livro. Você pode ter pensado antes, ou pode ter pensado depois. A Clarice Lispector escrevia e não falava sobre o que escrevia, sabe? “Escrevo e não entendo o que escrevo”, e mal falava sobre aquilo.

*Público:* Onde é que a gente estava? No soluço...

*Ana C.:* Olha, o soluço... Você diz o quê, uma lamentação?

*Público:* Não, soluço de uma coisa não falada. Por exemplo, como se você tivesse desistido do ar e, no momento que o ar não saía, você não conseguia produzir o som necessário.

*Ana C.:* Ah, não. Não acho isso. Eu acho que existe uma palavra não falada, *mas no sentido mais da... alegria*. Não sei se deu pra sacar, *A teus pés é um livro alegre*. Não sei se vocês sentem isso ou não. Não sei se isso passa ou não. Quer dizer, não é um livro “pra baixo”. *E, aliás, eu acho que é outro traço da literatura feminina. Acho que ele conta com alguma coisa que não foi dita; conta, mas conta enquanto questão literária. Na literatura, sempre haverá uma coisa que escapa*. Então, não dá nem mais pra chorar em cima disso, não dá nem para soluçar em cima disso. *A gente pode, inclusive, se alegrar com isso* (Cesar, 2016a, p. 297, grifos meus).

A paixão da escritura, com seus sobressaltos e suas vertigens, conduziu uma prática de escrita que nunca mais se apartaria de sua vida. A respeito dessa escrita que perpassa o viver, Ana faz afirmações que permitem entrever onde se situa o ponto máximo de tal prática: a escrita só se revela em sua densidade quando recusa o lugar de superioridade a que está relacionada no imaginário, quando se põe ao rés do chão, um chão de letras por onde passam nossos pés — membros tão desprezados, mas que conduzem o corpo pelo mundo e que podem seduzir baixamente, como sugere Bataille: “somos seduzidos baixamente, sem transposição e até gritarmos, esbugalhando os olhos: esbugalhando-os assim, diante de um dedão do pé”<sup>68</sup>. O próprio título de *A teus pés*, de Ana, também atesta a sedução que os pés, em dimensão tida como inferior, podem provocar.

O depoimento a seguir, extraído de uma entrevista que Ana concedera antes da publicação de *A teus pés*, reafirma o *punctum*<sup>69</sup> de sua obra, aquilo que punge e fere o entendimento corrente a respeito da escrita: a recusa às belas-letas<sup>70</sup>, à mítica do gênio e à

<sup>68</sup> Em “O dedão do pé”, Georges Bataille parte da divisão do universo entre inferno subterrâneo e céu elevado e puro para debater a tendência a relacionar a cabeça humana à luz e os pés à lama. O pensador relembra passagens da história em que o pé, esse órgão muitas vezes sujo e machucado, foi capaz de provocar atração e chama a atenção ao fato de que “somos seduzidos baixamente, sem transposição e até gritarmos, esbugalhando os olhos: esbugalhando-os assim, diante de um dedão do pé” (Bataille, 2006/2007, p. 87).

<sup>69</sup> Barthes, 2017a, p. 31.

<sup>70</sup> Elena Ferrante, em *As margens e o ditado* (2023), dá um depoimento semelhante ao de Ana. A escritora italiana menciona suas duas modalidades de escrita: “a primeira, aquiescente; a segunda, impetuosa” (p. 13). A escrita aquiescente seria aquela “bem calibrada, tranquila” (p. 27), que arrancava elogios de seus professores e pendia ao realismo; a escrita impetuosa, por sua vez, seria mais rebelde quanto às normas do bem escrever e fazia ruir o realismo. Para Ferrante, “O fazer literário nunca conseguiria conter de fato o redemoinho de detritos que constituía o real dentro de uma ordem gramatical e sintática qualquer.” (p. 53), ou seja, a primeira modalidade de escrita, ligada ao mimetismo e a certo retorno da realidade, seria abalada pela segunda modalidade de escrita.



autoridade prestigiosa<sup>71</sup> de quem escreve.

(...) Eu era assim tipo... eu fui uma “menina prodígio”. Esse gênero, assim, aos seis anos de idade faz um poema e papai e mamãe acham ótimo... na escola, as professoras achavam um sucesso. Então literatura assim pra mim começou... mamãe era professora de literatura, aqui (em casa) era sempre (local de) encontro de intelectuais, papai transava Civilização Brasileira, não sei o quê. Então tem esse lance assim de família de intelectual que você... estimulava e publicava nas revistinhas assim de igreja, ou alguém conhecia alguém na Tribuna da Imprensa... botava no mural da escola... Aí, quando eu cresci, essa coisa me incomodou muito... [...] A literatura ficou assim associada a tudo isso; quer dizer, a uma coisa excepcional, a uma coisa que te dá prestígio, a um artifício pra você conquistar pessoas... Então eu não estou ainda bem resolvida com a literatura; eu inclusive não me assumo como escritora, como poeta... Você fala: poeta Ana Cristina, eu acho ridículo. Inclusive eu sou muito menos poeta do que todas as outras coisas. Sou professora de português... escrevo pra jornal... gosto de escrever artigo... Faço mil outras coisas e não me identifico como escritora. Tanto que eu não consegui publicar um livro... [...] Um dos desbundes, também, é perder essa idéia de que eu era uma escritora (...) “marcada” pra escrever... Eu acho que faz parte do desbunde deixar de acreditar nisso... E esquisito, não é? Igual a deixar de acreditar em Deus... (Pereira, 1981, p. 190-191)

Escritora? Poeta? A que se destinariam essas nomenclaturas, se a literatura acenava à prática da escrita, aos “fogos da linguagem”<sup>72</sup>? O gesto de escrever, esse sim, a guiava e definia. Longe da imobilidade de uma torre de marfim, a literatura produzia-se como ardente movimento, “carro em fogo pelos ares na contramão”<sup>73</sup>, espaço de encontro e dissenso.

Nada surpreendente, portanto, que Ana tenha perpassado o universo da escrita em suas diversas práticas. Em 1971, ingressou no curso de letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e graduou-se em 1975. Atuou no ensino como professora de português e de inglês. No jornalismo cultural, assinou textos que demonstravam sua habilidade de exímia ensaísta e que atestavam sua preocupação com os problemas literários de seu tempo — essa atividade, aliás, proporcionava alguma circulação de seu nome no campo das artes e das letras. Ainda em 1975, por intermédio de amigos em comum, Ana conhece Heloísa Teixeira — à época, ainda Buarque de Hollanda —, que a convida a integrar a famosa antologia *26 poetas hoje*, um marco na trajetória de Ana.

A porta de entrada seria o *Opinião*, o mais respeitável dos órgãos da imprensa alternativa, lido pelo segmento mais crítico, cosmopolita e escolarizado da opinião pública. Na área da poesia, teria poemas selecionados por Bernardo Vilhena e Eudoro Augusto para a seleção de poesia marginal por eles publicada no primeiro número de *Malasartes*, revista de arte lançada em dezembro de 1975. Foi também nesse ano que Ana, por intermédio de Clara Alvim, travou conhecimento com Heloísa Buarque e acabou sendo convidada a participar da antologia *26 Poetas Hoje*

<sup>71</sup> Nas palavras de Moriconi, “Ana Cristina sentiu enorme náusea diante do sucesso do livro e de como todas as atenções se focalizavam sobre a sua pessoa e sobre sua beleza carismática e não sobre o conteúdo literário do livro, no entanto sofisticadíssimo, resultado de uma reflexão estética de alto coturno” (Moriconi, 2016, posição 1767).

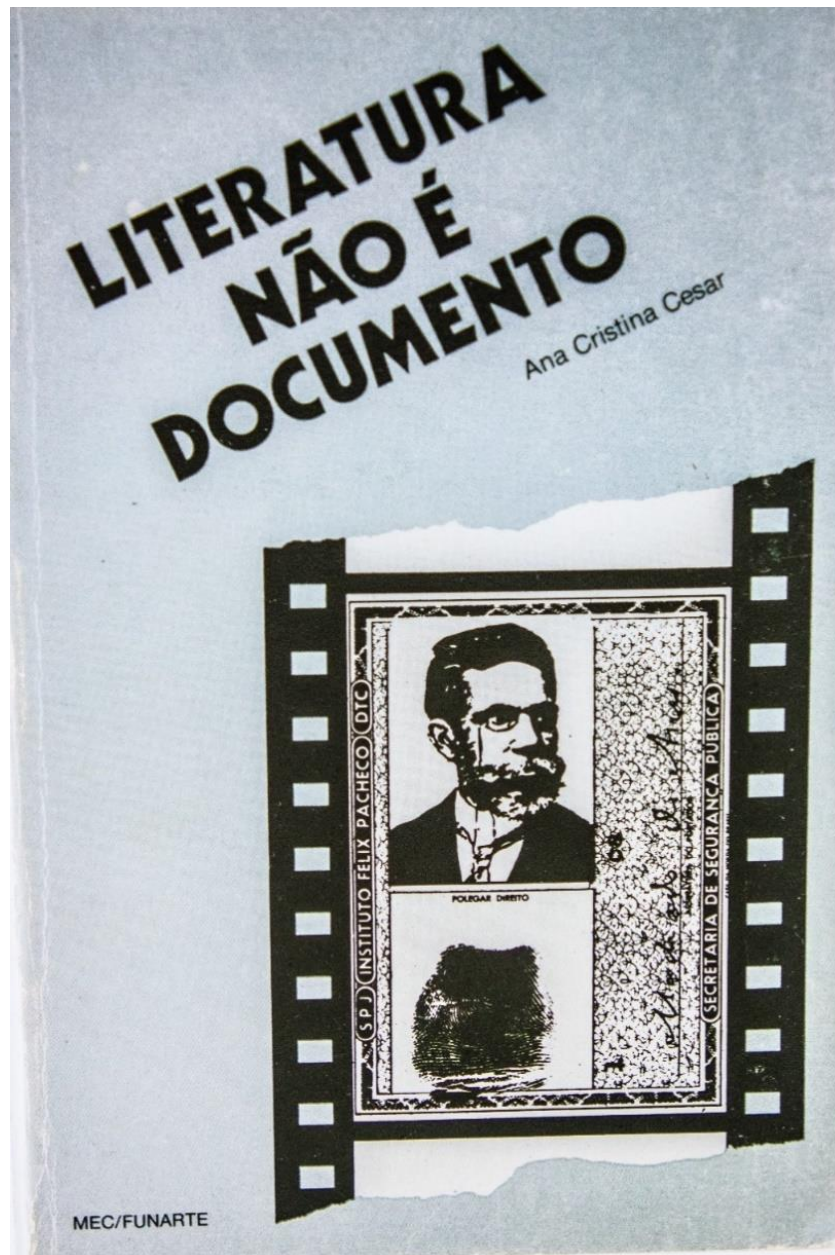
<sup>72</sup> Barthes, 2010, p. 24

<sup>73</sup> Cesar, 1983, p. 15

(Moriconi, 2016, posição 233).

O caminho pelas letras prosseguiria com um curso de Mestrado pela Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal Rio de Janeiro (UFRJ), concluído em 1979, que teve como fruto a dissertação *Literatura e cinema documentário*. No ano seguinte, em 1980, esse estudo foi publicado pela Funart como o livro *Literatura não é documento*, como se vê na Figura 1, a seguir. Ainda em 1980, Ana realizou uma tradução comentada do conto “Bliss”, de Katherine Mansfield, em razão de seu Master of Arts na Universidade de Essex.

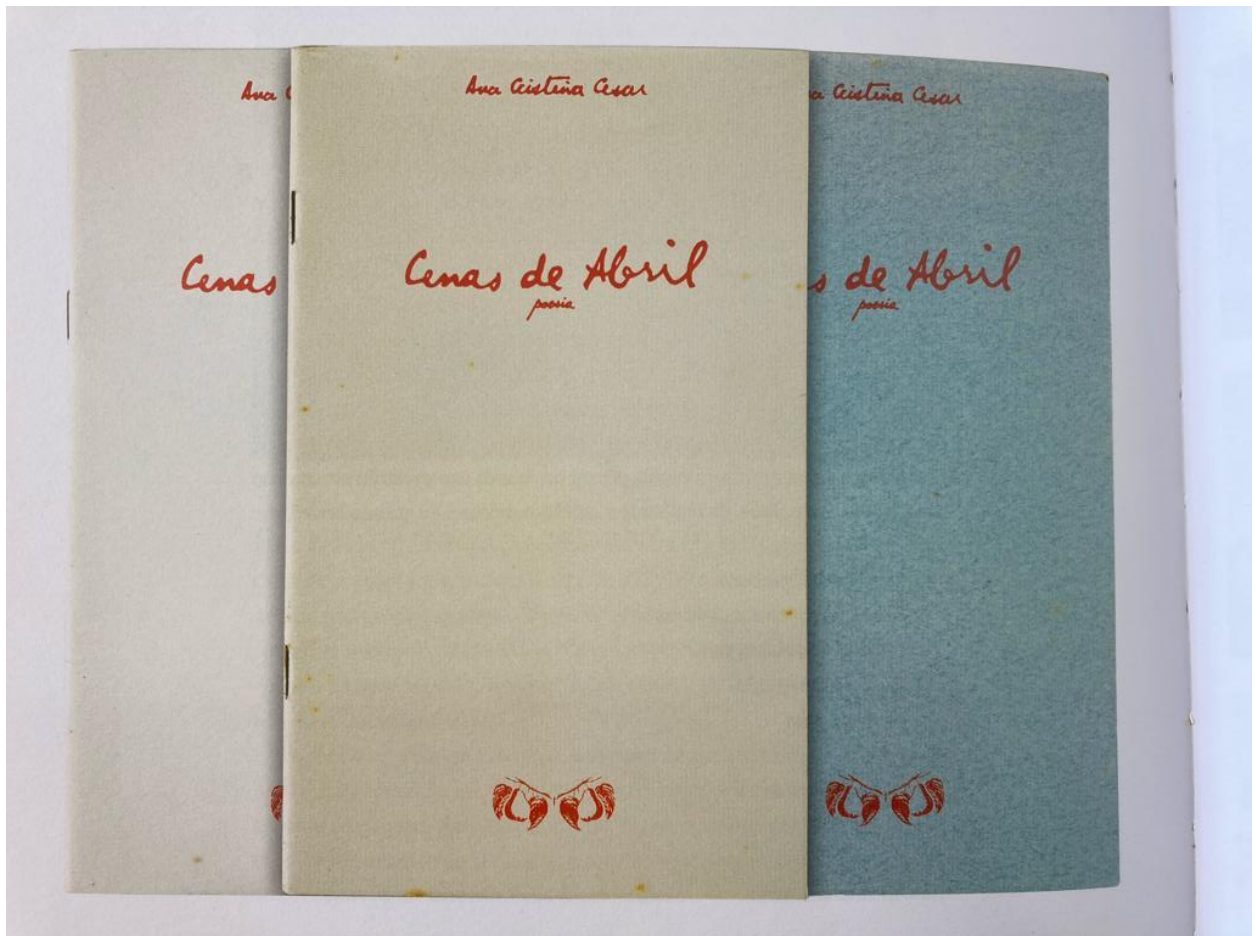
Figura 1 – Capa de *Literatura não é documento* (1980)



Fonte: Fotobiografia *Inconfissões* (2016)

Como poeta, sua produção ganharia força na virada dos anos 70 para os 80: *Cenas de Abril* (1979), *Correspondência completa* (1979) e *Luvas de Pelica* (1980) foram publicados em edições pequenas e independentes, gesto em voga nos circuitos de distribuição marginal àquela época, como se vê nas imagens a seguir. O primeiro deles, *Cenas de abril* (1979), recebeu impressão em três cores para as capas: gelo, creme e azul.

Figura 2 – Três capas de *Cenas de Abril* (1979)



Fonte: Fotobiografia *Inconfissões* (2016)

*Correspondência completa* (1979), apesar do nome, trata-se de apenas uma carta e pode-se dizer que era minúsculo em tamanho, embora “vasto em presença”<sup>74</sup>, como bem observou a pesquisadora Mariana Bastos. A professora Maria Lucia Barros de Camargo, por sua vez, o descreveu como

um livrinho de quinze páginas mimeografadas, medindo 10x7cm, com capa de cartolina amarela, apenas grampeada, mas ilustrada por delicada vinheta. Ostenta ainda, na página de rosto, um irônico “2ª edição” dessa correspondência que se completa em um único texto (Camargo, 2003, p. 19).

Figura 3 – Capa de *Correspondência completa* (1979)



Fonte: IMS (site)

---

<sup>74</sup> Bastos, 2018, p. 45

Já em 1980, Ana Cristina residia na Inglaterra quando escreveu e editou *Luvas de Pelica*, muito interessada pelas questões mais gráficas e manuais da confecção dos livros. Esse livro foi publicado quando Ana retornou ao Brasil, no ano seguinte, na coleção Capricho, iniciativa editorial independente e que publicou alguns dos poetas da poesia marginal.

Figura 4 – Capa, colofão e vinheta de *Luvas de Pelica* (1980)

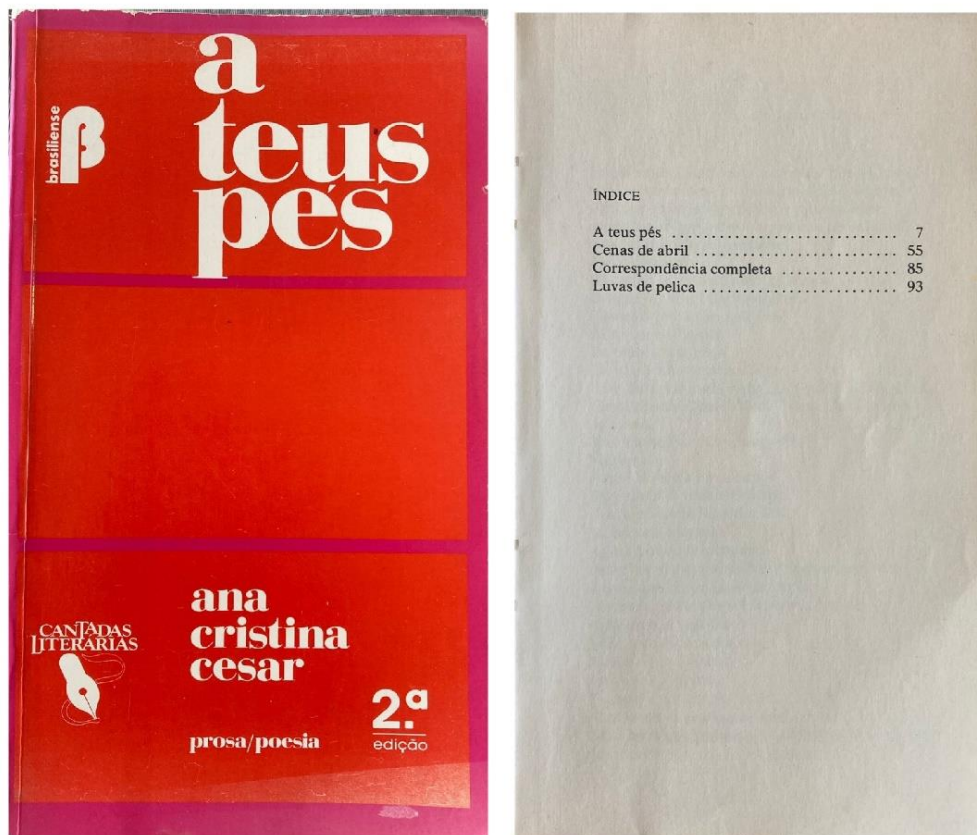


Realização geral: Ana Cristina C.  
 Co-produção: Waldo Cesar.  
 Desenho e foto da capa: Violette Révész, de Bia Wolk.  
 Fotocomposição: Technique - Colchester, Essex.  
 Impressão: Rudd Peel Reprographics - Wilberfoss, York.  
 Agradecimentos especiais: Tim, Richard, Jackie, Pat, Chris.  
 Errata: onde se lê DIFÍCIL leia-se DIFÍCIL; onde se lê NO DO CANTO QUARTO leia-se NO CANTO DO QUARTO; onde se lê NOW leia-se KNOW.  
 Da mesma autora: "Cenas de Abril" e "Correspondência Completa"  
 Próximo lançamento: "Bem Objetivo"  
 Inglaterra, novembro 1980.

Fonte: Dissertação *Sob o signo da paixão*, de Mariana Cobuci (2018).

Em 1982, os livros *Cenas de Abril* (1979), *Correspondência completa* (1979) e *Luvas de Pelica* (1980) foram somados a novos poemas, originando *A teus pés*, publicado pela Editora Brasiliense. *A teus pés*<sup>75</sup> (1982) foi então o único livro poético que, em vida, Ana publicou formalmente, isto é, por uma editora de renome. No ano seguinte, em 1983, *A teus pés* entra em segunda edição, sugerindo forte adesão de um público leitor. É também neste ano que a poeta dá um fim a sua vida.

Figura 5 – Capa e sumário da 2ª edição de *A teus pés* (1983)



Fonte: Acervo pessoal

<sup>75</sup>Até então, Ana Cristina só havia publicado *Literatura não é documento*, um livro teórico, fruto de sua pesquisa de mestrado. No que se refere à publicação de literatura, Ana havia participado de antologias com os seus contemporâneos ou publicado seus livros de maneira autônoma, fora de grandes editoras. Em tese dedicada ao livro *A teus pés*, a pesquisadora Mariana Cobuci Schmidt Bastos explica: “*A teus pés* é múltiplo e um. Um por configurar uma peça única; múltiplo por ser, na verdade, composto de quatro livros: os três que Ana Cristina Cesar já havia publicado de forma independente - *Cenas de abril* (1979), *Correspondência completa* (1979) e *Luvas de pelica* (1980) e mais um, inédito, também intitulado *A teus pés*. O livro, lançado em 1982, foi o oitavo a sair pela coleção Cantadas Literárias, criada no ano anterior pela editora Brasiliense com o objetivo de divulgar, de modo acessível e com vista a um público jovem, o ‘charme’ da literatura recente do Brasil e do mundo” (Bastos, 2018, p. 41).

Em todos esses modos e lugares de escrita — crítica literária e cultural, tradução, poesia —, Ana se ocupa da relação entre a escrita e a vida, uma preocupação que sempre a acompanhou. Ela não propõe soluções fáceis, mas amplia a complexidade que se estabelece entre essas instâncias.

Na citada dissertação *Literatura e cinema documentário*, Ana pesquisou documentários produzidos no Brasil em torno de escritores como Machado de Assis, José de Alencar e Mário de Andrade. A então pesquisadora examina “que definição de literatura, que visão do autor literário são postas em circulação”<sup>76</sup> a partir desse *corpus* e aposta na tese de que o documentário não deveria ter a função de registrar, afinal as artes — literatura e cinema, neste caso — não são cópias da realidade. Eduardo Jardim, em *Tudo em volta está deserto* (2017), explica que, para Ana, o melhor cinema sobre literatura não mantém qualquer compromisso didático e instrucional de retratar um autor e seus escritos de modo objetivo, mas é aquele que “se assume como peça de ficção e interage de forma tensa com seu objeto”<sup>77</sup>.

Como bem sublinha Jardim, a tese de Ana a respeito desses documentários era mais complexa do que o título de seu livro pode sugerir. A questão fulcral do estudo de Ana evita dispor a realidade e a literatura como um par de opostos, como se a literatura fosse um simples processo de espelhamento da realidade.

Ana estava atenta às tensões que poderiam resultar da proximidade — e mesmo do atrito — dos elementos documental e ficcional em um filme. Ela preferia um filme que explorasse tensões e que revisse e ampliasse o conceito de documentário (Jardim, 2017, p. 83).

Dito de outro modo, filmes imbuídos de uma missão pedagógica e de uma suposta objetividade<sup>78</sup> na representação de uma realidade interessavam bem menos à Ana que aqueles cujas tensões problematisassem o próprio entendimento das categorias de autor e literatura. Essa compreensão é cara também à produção poética de Ana Cristina Cesar, afinal a destituição do autor como figura de autoridade recairia na formulação da escrita poética de Ana e em sua escolha de produzir textos que convidam leitores, solicitando-lhes que venham

<sup>76</sup> Cesar, 2016a, p. 21

<sup>77</sup> Jardim, 2017, p. 82

<sup>78</sup> Um aceno importante a essa palavra no contexto dos anos 70: o “Esquema geral da Nova Objetividade”, de Hélio Oiticica, referia-se às artes plásticas, mas em muito dialoga com o trabalho de Ana Cristina Cesar. Conforme pode ser lido no referido texto, Oiticica pretendia o questionamento do suporte tradicional, sendo “negado e superado o quadro do cavalete” (2006, p. 154), o que culminaria em uma relação não puramente contemplativa com o objeto de arte e na “participação do espectador (corporal, tátil, visual e semântica)” (2006, p. 154) de maneira “sensorial corporal” (2006, p. 163) e “semântica” (2006, p. 163). Em Ana, observe-se que as publicações independentes e o uso de gêneros da intimidade, como cartas e diários, também questionam o suporte adequado ao fato literário, além de tensionar o que seria, afinal, isso a que chamamos de literatura. Além disso, o texto da escritora solicita uma participação ativa e corporal do leitor-interlocutor, como será pensado ao longo desta tese.

com seu olhar, sua escuta, suas mãos, sua pele, os anseios de seu coração.

O “escancaramento do desejo”<sup>79</sup> do texto e de seu autor em direção a um interlocutor permite que nos perguntemos: o texto, a escrita, a leitura, o autor e o leitor podem mesmo ser compreendidos como categorias tão distintas entre si, se estão todos enlaçados em um corpo de letra, vivo? O que o convívio com a letra de Ana me permite supor é que essas categorias não estão amalgamadas, inteiramente fundidas, mas também não se sustentam sozinhas porque só existem no ponto da relação, nesse enlace, nesse nó. Nesse encontro que é também, pelo ajuste de algumas letras, um confronto.

Um modo de estar com esse corpo de letra teria sido apontado por Ana em abril de 1983, em conversa com alunos do curso Literatura de Mulheres no Brasil, a convite da professora Beatriz Resende. Trata-se de “puxar significante”.

Público: Não estaria caindo nas entrelinhas?

Ana C.: Não, não é entrelinha isso. Acho que isso é puxar o significante, é diferente. A entrelinha quer dizer: tem aqui escrito uma coisa, tem aqui escrito outra, e o autor está insinuando uma terceira. Não tem insinuação nenhuma, não. Fala em pato, você puxa as associações que você quiser com aquilo. Eu posso lembrar de várias, mas não vou chegar nunca na verdade do meu texto (Cesar, 2016a, 301).

À ideia de que a literatura ocultaria um sentido único e verdadeiro, o qual repousaria por trás de entrelinhas, Ana opunha a de que o texto se revela em sua própria materialidade, na superfície de seu corpo letral. O verso não seria, portanto, um esconderijo de verdades a serem decifradas, mas um território de dizer com quem lê, que nesse movimento de puxar fios significantes estaria também tecendo a rede textual.

Eu acho que, no meu texto e acho que em poesia, em geral, não existe entrelinha. Não acho que exista isso chamado entrelinha. Entrelinha é uma mistificação. Existe a linha mesmo, o verso mesmo. O que é uma entrelinha? Você está buscando o quê? O que não está ali? Pode existir o não dito, o que não... Mas entrelinha acho que não existe. [...] Não sei se é o dito, é a materialidade. Você achar que aquilo esconde uma outra coisa... Não acredito que esconda, acho que a poesia revela, pelo contrário (Cesar, 2016a, p. 299).

Nessa mesma circunstância do curso Literatura de Mulheres no Brasil, Ana Cristina produz uma formulação algo enigmática: “todo texto desejaria não ser texto”<sup>80</sup>, diz a poeta. Essa proposição, em sua natureza estranha, me acompanha como um horizonte de pensamento sobre e com os textos. A insistência que essa frase assume em mim justifica-se pela condensação de uma teoria literária que está para além da redoma edulcorada com que o circuito crítico literário, tantas vezes, paternalizou o fazer escritural — fosse considerando-o

<sup>79</sup> Cesar, 2016a, p. 303

<sup>80</sup> Trecho do depoimento de Ana Cristina Cesar no curso “Literatura de Mulheres no Brasil” (Cesar, 2016a, p. 303), ministrado por Beatriz Resende, em 1983.



antônimo e distante da vida; fosse pensando-o como uma representação da vida, uma espécie, portanto, de anteparo a ela.

A formulação de Ana Cristina dá passagem a perguntas que incidem diretamente na reconfiguração crítica da natureza do texto, da literatura e da escrita. O que, afinal, o texto desejaria ser? E mais: o texto deseja? Qual o prazer do texto, observando nesse genitivo o prazer que o texto sente? O que estaria para além dos limites do texto, provocando-o tanto? As respostas a essas perguntas não são oferecidas por Ana de maneira simples, mas a formulação “todo texto desejaria não ser texto”<sup>81</sup> abre algumas rotas ao anunciar um espaço de experiência a que se acede se tomarmos o desejo como um farol, se puxarmos, com desejo, outros significantes. Pensemos na relação que o desejo tem com a paixão, o corpo, o prazer, o êxtase, a companhia e vida; pensemos na relação que o texto literário mantém com as palavras, as letras e a escrita, esta que vem do corpo, que é secretada por ele na mesma medida em que o secreta, como veremos mais adiante.

Se Ana, naquela ocasião, em 1983, não esclarece por inteiro quais seriam os desejos do texto, a sua escrita, contudo, não cessa de estreitar a relação entre texto e desejo, produzindo um corpo textual desejante, um corpo ardente<sup>82</sup>, vivo, transtornado pela prática da letra. Uma espécie de corpo pêndulo, como se lê no poema-carta “uma resposta a angela carneiro, no dia dos seus anos”, que não se trata do corpo de Ana nem do corpo de quem a lê, mas de um corpo escritural feito desde o encontro/confronto por eles produzido, um corpo que só existe quando, na passagem pelo gozo da escritura, autor e leitor movimentam-se um em direção ao outro.

*“A literatura não me atinge.”*

*A. Carneiro, 10.5.82*

Não respondo de medo. De medo da pressa dos inteligentes que arrematam a frase antes que ela acabe. E porque não tem resposta. Qual o segredo por trás disso tudo? Como te digo que desejo sim meu cônjuge, meu par, que não proclamo mas meu corpo pêndulo nessa direção? Que meu par é quem quer saber e dá, a bênção, as palavras: em nome do pai, e da filha, qual é o endereço? o interesse? o alvo do raio? a vida secreta do sr. Morse? Alguém viu — o sossego do urso? Alguém ficou fraco diante de sua mãe? Alguém disse que é para você que escrevo, hipócrita, fã, cônjuge craque, de raça, travestindo a minha pele, enquanto gozas? (Cesar, 2013, p. 276).

Um corpo assim, segredado, secretando mais perguntas que respostas, não se deixa compor com quem tem pressa de sabê-lo inteiro, todo, pois se dá apenas como não-todo, esgarçando a linguagem e o sentido. Ao movimentar-se para além dos significantes de que são

<sup>81</sup> Trecho do depoimento de Ana Cristina Cesar no curso “Literatura de Mulheres no Brasil” (Cesar, 2016a, p. 303), ministrado por Beatriz Resende, em 1983.

<sup>82</sup> “Mas agora — ardentemente! ardentemente! A palavra doía no seu corpo ardente! Era para aí que a levava toda aquela sensação de êxtase?” (Cesar, 2016a, p. 365). Trecho extraído da tradução que Ana fez do conto “Bliss”, de Katherine Mansfield.

feitos os textos, esse corpo pêndulo chega a tocar um “ponto de letra”<sup>83</sup>, para usar a expressão de Lucia Castello Branco: quando já não se pode sequer ler e puxar associações, quando só resta escrever.

“Minha letra me transtorna”<sup>84</sup>, escreve Ana. Mas o que é a letra, afinal? Rasura, traço, litoral. A letra — tão mínima — adquiriu muitas camadas ao longo do ensino de Jacques Lacan. No *Novo dicionário de migalhas da psicanálise literária*, o verbete referente à letra apresenta o caráter complexo e poético que essa noção pode engendrar.

Sf. pedra dura ao luar; grão; migalha fundamental; litoral; borda; rasura de nenhum traço anterior; efeito da sulcagem da superfície; rastro do discurso no corpo; onde a língua materna pousa no corpo; o que sutura a linguagem ao corpo; o que liga o corpo à língua; unidade mínima da língua de cada um; marca escrita de um sujeito; umbigo do sonho de Freud; ser da escritura; osso do escrito (Andrade, 2016, p. 166).

“Não é a letra propriamente o litoral?”<sup>85</sup>, pergunta Lacan. A letra é a borda, o indecível. Se a fronteira separa, distinguindo dois lugares, o litoral instaura um espaço comum para os heterogêneos<sup>86</sup>. A letra, assim, é o litoral onde se enlaçam a escrita e a vida, situadas no ponto do irrepresentável.

[...] ora, a letra é o que faz borda entre uma e outra. É a letra o litoral que, como acontece com a água e a areia no oceano, permite que esses dois campos heterogêneos se encontrem e se toquem, deixando um pouco de um e levando um pouco do outro em um movimento contínuo e cuidadoso. No texto “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, Lacan (1998, p. 498) questiona: “Mas essa letra, como se há de tomá-la aqui?”. Ao que ele logo responde: “Muito simplesmente, ao pé da letra” (Branco; Sobral, 2022, p.21).

No entanto, é preciso sempre se demorar no que esta confusão entre a bio e a grafia tem a ensinar. Sabemos, com Clarice Lispector, que a história de alguém, ao inscrever-se como texto, não pode ser por inteiro contada e depõe contra a inteireza do sujeito e da pretensa lisura de seu relato: “Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’. Escrevo ao correr das palavras”<sup>87</sup>. A frase luminosa de *Água viva* abre

---

<sup>83</sup> Essa expressão tem relação com a noção de letra oriunda da psicanálise, mais propriamente a de Jacques Lacan, que a formulou ao longo de seu ensino. A letra, de que sempre se ocuparam os poetas, não chega a se formalizar como um operador teórico no campo dos estudos literários, mas recebe atenção de alguns pensadores, como se observa em “O mistério nas letras”, título que Maurice Blanchot repete de Mallarmé, e “O espírito da letra”, de Roland Barthes. No Brasil, para pensar a literatura não apenas no nível da frase, da palavra ou do significante, Lucia Castello Branco, a partir de seu texto “A palavra em ponto de p”, trata a letra em uma articulação com a literatura e a psicanálise e formula a expressão “ponto de letra”. Ao longo desta tese, um pensamento concernente à letra vai se encaminhando nessa mesma direção, no litoral da literatura com a psicanálise.

<sup>84</sup> Cesar, 2008, p. 466

<sup>85</sup> Lacan, [1971]2005, p. 109

<sup>86</sup> “Quanto a mim, eu lhes digo, será que a letra não é o literal a ser fundado no litoral? Porque este é diferente de uma fronteira” (Lacan, [1971]2005, p. 109).

<sup>87</sup> Lispector, 1998b, p. 33

caminho para o poder do relato em seu fracasso, quando não afirma a história paralisada de quem escreve, mas a bio, o próprio correr da vida nas palavras, a pulsação de quem escreve e, por que não dizer, de quem lê? Ana, leitora de Clarice<sup>88</sup>, faz ecoar a proposição: “Autobiografia. Não, biografia”<sup>89</sup>.

Trata-se aqui da escrita como a própria vida, constituída por seu irrepresentável que, na linguagem, é capaz de tocar, talvez, o que Roland Barthes chamou de “algum corpo futuro”. A prática da escrita, diz Barthes, fragmenta a unidade do sujeito. Por um lado, quem escreve é moído pelo texto, despedaçado pela escritura, e sua biografia já não é concedida como chave de leitura, sentido e decifração. Por outro, quem escreve é desejado por quem lê, que pode, estremecidamente, encontrá-lo em um traço dessas mesmas páginas. Como ler, então, esses textos em que a autoria está estilhaçada, em que não há lugar para o sujeito uno<sup>90</sup>, capaz de exercer a paternidade, a autoridade na escrita?

A escrita, sabemos, faz morrer a autoridade: “Em todo texto, o autor morre”<sup>91</sup>, o autor dança, e isso é que dá literatura”<sup>92</sup>, diz Ana. Sim, o autor dança porque morre em seu poder de autoridade que lhe foi atribuído pela história da literatura, mas também dança ao produzir um pensamento com o corpo, com as mãos que escrevem, com os pés de um leitor, a quem se inclina, apaixonadamente, afinal “É sempre em relação a um outro que se dança”<sup>93</sup>, ainda que se dance sozinho. Esse desejo de uma dança a dois é posto desde o título do livro *A teus pés*, de Ana Cristina. Para escrever seria preciso, quem sabe, imaginar um leitor e colocar-se, em um ritmo apaixonado, *a seus pés*. E se o pé, como lembra Erick Gontijo Costa, é também uma unidade rítmica, a escrita de Ana seria aquela em que se condensa um ritmo nos corpos de quem escreve e de quem lê.

---

<sup>88</sup> Para compreender com que proximidade Ana Cristina Cesar lia Clarice Lispector, vale a pena conferir o texto “Ana Cristina Cesar lê Clarice” e observar os questionamentos, as intervenções, os rabiscos nos cantos das páginas. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/ana-cristina-cesar-le-clarice-por-elizama-almeida/>. Acesso em: 23 jan. 2024.

<sup>89</sup> Cesar, 1983, p. 7.

<sup>90</sup> “[...] No entanto, não uma. Sobretudo, não uma. Vamos deixar a eles o *um*” (Irigaray, 2017, p. 235).

<sup>91</sup> Não pretendo retomar a discussão sobre a morte e o retorno no autor, já amplamente debatida nos estudos literários, mas sinalizo que ela tem como marco o texto “A morte do autor”, de Roland Barthes. Essa morte, evidentemente, diz respeito à transformação da noção de autor no panorama da crítica literária e à presença do leitor na construção de um texto. É, pois, a essa transformação autoral e ao chamado ao leitor que Barthes dedica a sua escrita daí em diante. Para acompanhar um percurso da referida questão, recomendo dois escritos: o livro *Escritas de si, escritas do outro* (2007), de Diana Irene Klinger, e o artigo “De um corpo para outro” (2016), de Claudia Amigo Pino. Nesta tese, adoto uma posição próxima ao que diz Ana, leitora de Barthes: “o autor dança”, acolhendo nesta palavra, “dança”, a morte, a separação, a companhia, o movimento, a vida, o risco e o traço. O autor dança e retorna como traço é em parte o que tenciono elaborar aqui.

<sup>92</sup> Cesar, 2016a, p. 303

<sup>93</sup> Rocha, 2016, p. 73

Um pé é uma unidade de medida. Em poesia, por exemplo, o pé é, segundo o Houaiss, a “unidade rítmica e melódica do verso, constituída de duas ou mais sílabas, sendo uma forte e outra(s), fraca(s), característica da versificação em línguas onde há acento de intensidade, como o português”. Assim, para aquele que nasce na sequência de um ritmo, o pé, unidade rítmica, é sustentação que concentra, que condensa o corpo e seu percurso na leveza e na firmeza da voz [...] (Costa, 2021, p.120-121).

Quem escreve, em verdade, dança em direção ao leitor, que, no espaço de sedução do texto, também dança e deseja: “taí, eu fiz tudo pra você gostar”, diz um verso de Ana, extraído de “Ta-hí (Pra Você Gostar de Mim)”, marchinha eternizada na voz Carmen Miranda e no arranjo de Pixinguinha. Escrever e dançar, como bem observou Leda Maria Martins, podem brotar de uma mesma raiz.

Numa das línguas Banto do Congo, o kicongo, o mesmo verbo, *tanga*, designa os atos de escrever e de dançar, de cuja raiz deriva-se, ainda, o substantivo *ntangu*, uma das designações do tempo, uma correlação plurissignificativa (Martins, 2021, p.81).

O texto, nesta dialética arrevesada, impõe a morte e a separação, mas também propõe algo de encontro: alguém escreve e se torna, no coração de quem o lê, um “sujeito para amar”.

Porque, se é necessário que, por uma dialética arrevesada, haja no Texto, destruidor de todo sujeito, um sujeito para amar, tal sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte (ao tema da *urna* e da *estela*, objetos fortes, fechados, instituidores de destino, opor-se-iam os *estilhaços* de lembrança, a erosão que só deixa da vida passada alguns vincos); se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir a tocar, à maneira átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de imagens (esse *flumen orationis* em que talvez consista o “lado porco” da escritura) é entrecortada, à moda de soluções salutares, pelo negro apenas escrito do intertítulo, pela irrupção envolta de *outro* significante: o regalo branco de Sade, os vasos de flores de Fourier, os olhos espanhóis de Inácio (Barthes, 2005, p.p. XVI- XVII).

Por razão desse amor, dessa vida que corre com o texto, tantas vezes, na leitura, estremecemos as mãos e soltamos o livro no colo, com os olhos marejados. A esse gesto emocionado Barthes se refere em “Escrever a leitura”, no livro *O rumor da língua*, ao meditar sobre um modo de ler desrespeitoso e apaixonado porque interrompe o texto a cada afluxo de sensações que ele instala.

Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu *ler levantando a cabeça?* (Barthes, 2012, p. 26, grifo do autor).

Este modo de ler “levantando a cabeça”, cortando o texto, nutrindo-se dele, paralisando o olhar ao longe, ou tão perto, em um ponto do ínfimo do próprio corpo, é o que permite ao escrito de Ana refundar, a cada vez, a paixão, a linguagem e a vida de seus leitores. Portanto, se tantas vezes a escrita de Ana Cristina Cesar me faz levantar a cabeça, esta tese, em alguns momentos, não consiste unicamente em uma análise de sua obra, mas também em um pensar a vida a partir dela, por meio dela, em companhia dela. Em certa medida, a escrita desta tese é também um movimento de interrogar a minha própria leitura de Ana e testemunhar seus efeitos em minha vida, porque é da vida que se trata quando falamos de escrita e leitura. Creio, com Deleuze, que “a escritura tem por único fim a vida, através das combinações que ela faz”<sup>94</sup>, porque a escrita torna mais vívido o próprio viver.

\*

Em *Entrevistas*, lemos de Maria Gabriela Llansol, que se recusava a escrever sobre as coisas, isto é, *a respeito* delas, o propósito de escrever *com*, mantendo-se muito próxima do que participava de sua escrita. Tão próxima, que dessa familiaridade nasceria, então, algo estranho, infamiliar.

Nunca escreverei *sobre* nada. Escrever sobre é pegar num acontecimento, num objeto, colocá-lo num lugar exterior a mim; no fundo isso é a escrita representativa, a mais generalizada. Mas há outras maneiras de escrever. Escrever *com* é dizer: estou com aquilo que estou a escrever. Escrever *com* implica observar sinais; o meu pensamento é um pensamento emotivo, imagético, vibrante, transformador. É talvez daí que nasce a estranheza desse texto que é um texto imerso em vários extractos de percepção do real (Llansol, 2011a, p.12).

É na direção do *escrever com*, sustentando o que nesse gesto há de proximidade e estranheza<sup>95</sup>, que esta tese caminha: aproximo de mim a escrita de Ana Cristina Cesar para vibrar com ela algo de estranho, tão estranho quanto a formulação que impulsiona esta pesquisa: “Todo texto desejaria não ser texto”, da própria Ana. Mantenho-me próxima a esse enunciado algo espantoso tomando-o como trilha para percorrer os escritos de Ana e experimentar deles os efeitos. Parece-me que a formulação de Ana Cristina — “todo texto desejaria não ser texto” — contém o princípio de uma teoria da poesia: a de que o texto

---

<sup>94</sup> Deleuze, 1998, p. 14

<sup>95</sup> Entendo a estranheza como possibilidade de novas abordagens do texto de Ana Cristina Cesar. Vale observar que Ana foi fortemente lida pelo viés da familiaridade, pelas impressões daqueles que com ela mantiveram relações pessoais ou que foram/são alunos e/ou amigos de quem a conheceu.

literário, em seu desejo de extravasar os limites da Literatura, prossegue “em busca de bliss”<sup>96</sup> e avança em direção ao que não é texto, ao que está aquém ou além do texto. Na hipótese desta pesquisa, o texto literário encaminha-se em direção à letra, ao corpo, à vida. Para acompanhar a proposição de Ana e a hipótese de leitura, esta tese conta com amparo teórico e crítico de noções extraídas da teoria literária, da psicanálise e da filosofia.

Neste capítulo introdutório, intitulado **1 “EM QUE REAL SE ENTRA”**, aponto a tão frequente localização da melancolia e da morte na obra de Ana Cristina Cesar e questiono se sua escrita não comportaria também alguma aposta no vivo, alguma dimensão da alegria. Prossigo apresentando sua vida escrita, lida nesta tese a partir de um *corpus* constituído, a princípio, de poemas publicados na revista *Malasartes* (1975) e na antologia *26 poetas hoje* (1976), do livro *A teus pés* (1982) e do *Caderno Portsmouth-Colchester* (1989, póstumo). Ao longo desta pesquisa, incorporo ainda outros registros de escrita, como os ensaios, as traduções e as cartas de Ana C. Recorro muitas vezes às obras póstumas de Ana, organizadas por seus pesquisadores: utilizo-me dos livros *Caderno Portsmouth-Colchester* (1989), *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa* (2008)<sup>97</sup> e *Poética* (2013)<sup>98</sup> para abordar escritos de Ana que não foram publicados durante sua vida, mas que testemunham elementos caros ao seu processo criativo. O mesmo ocorre com as obras póstumas de caráter crítico-teórico, como *Crítica e Tradução*<sup>99</sup> (2016), epistolar, como *Ana C. Correspondência Incompleta*<sup>100</sup> (2016) e *Amor mais que maiúsculo* (2022)<sup>101</sup>, e biográfico, como *Inconfissões: fotobiografia de Ana Cristina Cesar*<sup>102</sup> (2016), que comparecem nesta tese em maior ou menor escala.

É ainda neste capítulo de apresentação que introduzo algumas noções teóricas e críticas que dão amparo à tese, bem como significantes importantes na obra de Ana e nesta pesquisa: “real”, “bliss”, “êxtase”, “letra”, “corpo”, “feminino”, “escrita” e “voz” são articulados neste percurso por meio da teoria literária, da psicanálise e da filosofia. A respeito da metodologia empregada, devo dizer que, a princípio, desejei organizar a tese por cronologia, partindo dos mais antigos aos mais recentes poemas de Ana Cristina. No entanto, essa organização fragilizava-se no caminho, porque passei a sentir que os textos da poeta conversam entre si, de maneira temporalmente desierarquizada e errática, e que convocam

<sup>96</sup> Cesar, 1983, p. 100

<sup>97</sup> Livro póstumo de Ana Cristina Cesar organizado por Viviana Bosi a partir do material encontrado em uma pasta rosa em que Ana guardava seus escritos.

<sup>98</sup> Volume único que compila a obra poética de Ana publicada até então.

<sup>99</sup> Reunião de seus textos ensaísticos, críticos e processos tradutórios.

<sup>100</sup> Cartas pessoais, em publicação organizada por Heloisa Buarque de Hollanda e Armando Freitas Filho.

<sup>101</sup> Compilado de cartas apaixonadas que Ana Cristina Cesar enviou a Luiz Augusto entre os anos de 1969 e 1971.

<sup>102</sup> Fotobiografia organizada por Eucanaã Ferraz.

ainda outras vozes textuais. A essa altura, precisei renunciar à ordenação e permitir que cada capítulo partisse verdadeiramente de uma inquietação minha diante de cada texto específico escrito por Ana: “Pode um ato poético ser um ato político? Haverá feminino na escrita? Qual a viagem do traço? e Para onde vai a literatura?” são perguntas-espanto, por assim dizer, que se abrem para mim diante da letra de Ana Cristina. Quatro dos capítulos que se seguem — os capítulos 2, 3, 4 e 5 — partem dessas perguntas e da relação que elas mantêm com a formulação de Ana C. Por essa razão, a leitora ou leitor pode dispensar o roteiro aqui proposto, se assim desejar, e entrar por qualquer porta, isto é, começar a ler por qualquer um desses quatro capítulos, ordenando-os de acordo com suas próprias inquietações. Vejamos então para onde nos levam as perguntas.

No segundo capítulo, **2 OLHO MUITO TEMPO A PAISAGEM DE UM POEMA (ou Pode um ato poético ser um ato político?)**, investigo como a escrita poética, esse “corpo estranho da linguagem”<sup>103</sup>, pode incidir nas paisagens literária e política para inscrever na cultura novas paisagens e uma abertura para um futuro, para a vida. Percorro, especialmente, dois poemas que Ana Cristina Cesar publicou na revista de artes *Malasartes* (1975): “Vigília II” e um outro, não intitulado, que tem como verso inicial “olho muito tempo o corpo de uma poesia”, ambos escritos sob clima de sufoco instaurado pela repressão da ditadura militar.

No terceiro capítulo, **3 “DEVAGAR ESCREVA UMA PRIMEIRA LETRA” (ou Haverá feminino na escrita?)**, investigo a presença do corpo e do feminino na escrita, bem como os seus efeitos no discurso, na cultura e no escrito. Tomo como ponto de partida um dos poemas que Ana Cristina publicou na antologia *26 poetas hoje* (1976), chamado “Flores do mais”, e no curso do capítulo incorporo outros escritos de Ana e mesmo de outras escritoras.

No quarto capítulo, **4 “GUARDA ESTE SEGREDO; ESTA SECREÇÃO” (ou Qual a viagem do traço?)**, parto do *Caderno Portsmouth-Colchester* e de *Luvás de Pelica*, ambos escritos durante uma viagem que Ana Cristina fez em 1980, e penso, à moda da escrita diarística e das notas em cadernetas, o impulso escritural que atravessa noites, páginas e contornos de desenhos em folhas brancas. Percorro o tracejar dessa escrita errante, que mantém relação com outras artes, como desenho e costura, a fim de acompanhar o que ela secreta e o que guarda em segredo.

No quinto capítulo, **5 NO “TERRENO DA PAIXÃO, ONDE A**

---

<sup>103</sup> Branco; Brandão, 1995, p. 15

**CORRESPONDÊNCIA FICA MAIS QUENTE” (ou Para onde vai a literatura?)**, escrito como carta, percorro *A teus pés* (1982), com ênfase no ritmo de *Correspondência completa*, para acompanhar a letra de Ana, seus efeitos de leitura e seus destinos. Nesse percurso, acompanho o que Jacques Lacan chamou de *lettre*, em dimensões de letra, carta e litoral.

Até que no sexto e último capítulo, **6 A POESIA ENSINA A CAIR?**, chego ao momento de concluir. Retomo a imagem da queda, concedida em verso de Luiza Neto Jorge, e penso a respeito do que a poesia faz cair ao tornar-se o chão por onde caminham os pés, o percurso por onde passa a vida.

Por fim, ressalto que, se esta tese se dedica a um texto que “desejaria não ser texto”, a um texto que vislumbra o desejo, é inevitável que ela perpassa uma dimensão corporal. Em razão desse desejo, não é possível tratar a escrita literária como um objeto acabado, paralisado, imóvel, tampouco como simples integrante de “um sistema, como a concebe a historiografia literária”<sup>104</sup>. Se a escrita, como a formulação de Ana propõe, excede o campo do possível e dá um passo rumo ao impossível, onde o texto se aproxima do desejo, é mesmo de uma experiência-limite que estamos falando, isto é, de uma prática que guarda “para nós seu poder de interrogação”<sup>105</sup> e sua dimensão de êxtase.

Para essa escritura, em razão justamente de seu êxtase<sup>106</sup>, seu bliss, não há método a priori ou qualquer teoria que se possa aplicar<sup>107</sup> sem que ela, a escritura, transborde, exceda; não se pode contê-la em “uma relação de mútua exclusão entre o conhecimento científico e seu objeto”<sup>108</sup>. Como abordá-la, afinal, senão pelo avesso da aplicação, senão pela implicação, que dispõe o sujeito em “aventura no verbo”<sup>109</sup>? Tomemos a escrita como essa aventura, como um evento que expande a vida, um acontecimento<sup>110</sup>.

<sup>104</sup> Branco, 2011, p. 17

<sup>105</sup> Blanchot, 2007, p. 185

<sup>106</sup> No início da década de 1930, Georges Bataille escreve um texto que teve fundamental importância em seus estudos posteriores sobre o erotismo e, por consequência, crucial influência no pensamento de Barthes e de Lacan no que se refere ao conceito de gozo. Trata-se de “A noção de despesa”, em que Bataille aposta na perda, no gasto que excede o utilitário, contrariando uma organização social pautada na utilidade, no acúmulo e na preservação. Ele insiste que a atividade humana não pode ser inteiramente reduzida a processos de reprodução e conservação, de modo que haveria essa despesa que Bataille chama de improdutiva, oposta à organização do mundo do trabalho e das instituições. O luxo, os jogos, a atividade sexual desviada da finalidade genital, a arte e os cultos, por exemplo, seriam casos em que, para Bataille, o sentido da atividade só se completa conforme a perda seja a maior possível. Falo aqui nesta tese a respeito desse excesso, desse a mais, desse gozo.

<sup>107</sup> Dada a impossibilidade de aplicar uma teoria a um texto literário, sob risco de sufocá-lo, pode-se abrir mão da aplicação e votar-se a um método de implicação. Digo isso com o pensamento na psicanálise, ou, melhor dizendo, em uma psicanálise. A psicanálise que convoco não me ajuda a explicar o texto de Ana, mas a receber as perguntas que ele me lança, a caminhar nesse enlace e a sustentar essa forma de amor.

<sup>108</sup> A frase é de Shoshana Felman em entrevista a Philippe Sollers para a Revista *Tel Quel* e está disponível no livro *Shoshana Felman e a coisa literária* (2020, p. 339).

<sup>109</sup> Perrone-Moisés, 2005, p. 20

<sup>110</sup> Em *Para uma nova teoria do sujeito*, Alain Badiou trata do acontecimento como “alguma coisa diferente de ‘aquilo que há’” (1994, p. 109), isto é, um evento capaz de promover uma ruptura na percepção. Ao mesmo



## 2 OLHO MUITO TEMPO A PAISAGEM DE UM POEMA

(Tanta violência, mas tanta ternura)  
(Mário Faustino)

Para que eu escreva sobre uma experiência que foi dolorosa, há uma ferida, e ela tem uma escara. Para escrever eu tenho que descascar a escara, voltar à dor e ao sangue, tú sabes. Mesmo quando eu escrevo sobre as coisas boas, as alegrias — a dor e a alegria chegam juntas. Escrever é como pular de uma montanha  
(Glória Anzaldúa)

Em *Amor mais que maiúsculo*, publicado em 2022, tem-se um compilado de cartas apaixonadas que Ana Cristina Cesar enviou a Luiz Augusto Ramalho entre os anos de 1969 e 1971. A ternura das cartas de amor conviveu com as grandes violências daquele período, marcado pelos horrores da ditadura no Brasil. Ao prefaciá-lo, o destinatário relata a circunstância de ter sido baleado em junho de 1968, na chamada Sexta-feira Sangrenta, e comenta os desdobramentos desse episódio em sua vida.

Em 21 de junho de 1968, dia que ficou na história política brasileira como a Sexta-feira Sangrenta, fui baleado em frente ao prédio da embaixada americana no Rio de Janeiro. Fui um dos primeiros a cair. Trinta pessoas foram mortas a tiros, foram centenas de feridos e mais de mil presos. Três policiais militares miraram e atiraram em mim, mas felizmente só me acertaram uma vez. Consegui rastejar até a entrada de um prédio e fui socorrido por jornalistas do Jornal do Brasil e, posteriormente, retirado do centro da cidade e trasladado para o Hospital Miguel Couto, no Leblon. [...] Poucos dias depois da Sexta-feira Sangrenta, a última aparição pública da oposição: a Passeata dos Cem Mil - também no Rio de Janeiro - reuniu não só estudantes, mas também progressistas das áreas de música, arte, cinema, ciência, sindicatos, igrejas. Eu não estava lá, tinha acabado de sair da UTI. O resto é memória da ditadura: proibição de manifestações, censura, prisões, torturas e repressão. E começava a resistência armada. A oposição passou à clandestinidade, fugiu para o exterior ou desapareceu nas câmaras de tortura dos militares. Muitos dos meus colegas do Colégio Pedro II, assim como colegas de Ana do Colégio de Aplicação, também se foram, desapareceram. (Cesar, 2022, p. 15)

Luiz Augusto não foi a única pessoa próxima de Ana Cristina Cesar a sofrer diretamente com a brutalidade do golpe militar. A verdade é que a família nuclear de Ana Cristina já experimentara algo do horror da ditadura: em entrevista concedida à Rádio Companhia, podcast<sup>111</sup> da Companhia das Letras, Flávio Cruz Lenz Cesar, irmão de Ana, conta que o golpe de 64 abalou profundamente a família. O pai, Waldo Aranha Lenz Cesar, editor da revista de esquerda Paz e Terra, sofreu perseguição política e, em 1967, chegou a ser

---

tempo, Badiou o define como suplementar, ou seja, aquilo que excede a noção de complementar e se encaminha ao excesso.

<sup>111</sup> A entrevista pode ser ouvida em episódio dedicado à Ana no quadro Rádio Doc Companhia, com apresentação de Thaís Britto. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/3lccbOGSvYkXBz8jytgnP2?si=6790ea416ff14ac6>. Acesso em: 23 jan. 2024.

preso e a passar uma semana incomunicável. Embora um conteúdo diretamente ligado à ditadura seja pouco expresso na poesia de Ana, a jovem se envolveu com as questões sociais de seu tempo, fosse distribuindo panfletos e participando de passeatas, fosse dando início a uma produção teórico-ensaística de evidente posicionamento intelectual à esquerda. Essas situações desenham bem a ambientação política daqueles anos, constituídos por perseguição e exílio, e permitem que o leitor de Ana se questione a respeito das cicatrizes que essas experiências violentas, que acometiam pessoas tão próximas, produziram na vida-escrita de Ana Cristina Cesar.

Sabe-se que o clima era de sufoco, como bem ressalta Heloisa em seu *Impressões de viagem* (2004). Aliás, “geração do sufoco” é o termo que a pesquisadora utiliza para designar o grupo de artistas que produziam naquele período irrespirável, por assim dizer.

[...] São autores que tiveram sua formação e informação no período pós-68, quando a universidade e o debate político e cultural apresentam condições bastante específicas. A própria experiência social dessa geração traz marcas e cicatrizes bastante evidentes. O apelido “geração do sufoco” já está datado e registrado em cartório (Hollanda; Gonçalves, 2005, p.126).

Se o golpe de 64 havia atingido com mais força, inicialmente, os setores sindicais, o chamado segundo golpe, por sua vez, em 68, exerceu violenta censura e perseguição contra a produção cultural, enquadrando professores, intelectuais e artistas na legislação coercitiva do Estado.

O chamado “segundo golpe” instala definitivamente a repressão política de direita organizada pelo Estado e marca a abertura de um novo quadro conjuntural onde a coerção política irá assegurar e consolidar a euforia do “milagre brasileiro”. O país torna-se uma “ilha de tranquilidade”, extremamente atraente para o capital monopolista internacional que aperta os laços da dependência, assegurando sua integração com as classes dominantes internas. Passa-se a viver um clima de ufanismo, com o Estado construindo seus grandes monumentos, estradas, pontes e obras faraônicas, enquanto a classe média, aproveitando-se das sobras econômicas do “milagre”, vai, maravilhada, comprar seus automóveis, televisões coloridas e apartamentos conjugados para veraneio. No campo da produção cultural a censura torna-se violentíssima, dificultando e impedindo a circulação das manifestações de caráter crítico. Não mais apenas os militantes são violentamente perseguidos, como professores, intelectuais e artistas passam a ser enquadrados à farta na legislação coercitiva do Estado, sendo obrigados, em muitos casos, a abandonar o país (Hollanda, 2004, p.p 100-101).

Sobre a década de 70, conta Heloisa: “Eram tempos de prisões e exílios — forçados ou voluntários —, que levaram embora os protagonistas das artes, da mídia e da academia”<sup>112</sup>. A figura do censor, então presente em redações e editoras, impunha que as publicações já nascessem censuradas, o que tinha como efeito empurrar alguns poetas para fora do sistema editorial, que estabelecia normas e medidas autoritárias. Em “Apresentação à

---

<sup>112</sup> Hollanda, 2021, p. 12

primeira edição (1976)” da antologia *26 poetas hoje*, lê-se de Heloisa que, “frente ao bloqueio sistemático das editoras, um circuito paralelo de produção e distribuição independente vai se formando e conquistando um público jovem que não se confunde com o antigo leitor de poesia”<sup>113</sup>. Ou seja, jovens cujas obras não seriam publicadas por editoras encontraram, no mimeógrafo, um meio de produção e veiculação de sua poesia. Marginais, portanto, ao sistema, esses poetas buscavam um corpo a corpo com o leitor, sem intermediários.

Seus livrinhos, confeccionados a mão, mimeografados e vendidos pelos próprios poetas, em bares ou cinemas, marcavam o gesto marginal e serviam para desfazer a ideia do escritor na torre de marfim, aproximando-o do leitor, que àquele momento, nos dizeres de Heloisa, “não se sente mais oprimido pela obrigação de ser um entendido para se aproximar da poesia”<sup>114</sup>.

A respeito dessa transformação, Ana formula um aparente paradoxo no artigo “Nove bocas da nova musa”, publicado no *Jornal Opinião* em junho de 1976: “A nova poesia sente-se presa e assustada. A nova poesia está à solta, e pode assustar [...]”<sup>115</sup>. Ana ressalta aí, como característica do poético, seu poder de atrito e rasura: a poesia daquele momento, embora se sentisse presa e assustada pela violência que a cercava, estava à solta para experimentação com a linguagem e podia assustar aqueles mais ligados à manutenção de pressupostos canônicos e elitistas do fazer poético.

A relação de atrito entre a poesia de Ana e o clima de autoritarismo ao seu redor é abordada por pesquisadoras como Alexandra Costa Cardoso, Jucely Regis dos Anjos Silva e Arminda Silva de Serpa. Alexandra, em sua dissertação, aponta que a produção poética de Ana foi atravessada pelas tensões de seu tempo e a situa como uma escrita politicamente direcionada ao futuro.

Na década de setenta, a produção literária de Ana Cristina Cesar aparece como a articulação de uma resposta poética às mudanças nas esferas políticas e sociais e também geradora de novas questões políticas em direção ao futuro. O discurso poético de Ana Cristina Cesar é um discurso responsável e atravessado pelas percepções que teve de sua época, junto aos seus colegas de geração, nesse sentido, é um discurso político, no entanto, textualmente poético (Cardoso, A., 2017, p.18).

O direcionamento ao futuro, isto é, o embate que a poesia daquela época fazia à política do silenciamento e da morte instaurada pelo Estado, apoiava-se em uma recusa “às formas tradicionais de resistência”, dado que se afastava de uma militância<sup>116</sup> mais tradicional,

---

<sup>113</sup> Hollanda, 2021, p. 26

<sup>114</sup> Hollanda, 2021, p. 27

<sup>115</sup> Cesar, 2016a, p. 191

<sup>116</sup> Um episódio envolvendo a visita de Michel Foucault à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro ilustra bem esse tipo de militância mais tradicional. Era 1973 quando o filósofo ministraria uma série de

como explica Jucely em seu artigo “Forma sem norma: escrita como variação”. Investia-se em um comportamento<sup>117</sup> desviante da norma, considerando os corpos e os desejos, por exemplo, e em uma linguagem autiautoritária<sup>118</sup>.

No artigo “Poesia marginal”, Hollanda afirma que “os poetas marginais foram estruturalmente marcados por experiências que refletem uma quebra geral de certezas e fórmulas sejam elas políticas, literárias ou existenciais”. Essa postura, pensamos, marcou a sua marginalidade também com relação à vida política do país, que implicava uma terceira recusa, dessa vez às formas tradicionais de resistência. Diferentemente da militância tradicional, os poetas não tinham como horizonte a revolta armada ou a revolução do proletariado. Sequer é recorrente a contestação direta do regime militar em seus escritos. Em vez disso, a repressão é vista de modo mais amplo e a reação a ela joga com o inesperado (Silva, 2017, p.50).

Arminda de Serpa, por sua vez, em seu livro *Lições sobre asas e abismos*, compõe um detalhado panorama histórico da ditadura no Brasil, esse momento de silenciamento e sufoco, focalizando especialmente a circulação da poesia e dos poetas na esfera pública àquela época.

Num tempo de “silêncio”, vemos paradoxalmente o resgate da poesia como forma de resistência ao “sufoco”, sentimento que se tornou uma constante na produção da época. E como nomeá-lo? Ele pode ser traduzido como o resultado de um estado de coisas que sedimentou na nova poesia uma postura de descrença e mal-estar, o sentido expresso da falta de saída, do trágico (Serpa, 2009, p. 49).

Arminda explica que as circunstâncias compuseram uma safra de poemas descrentes do panorama político em que estavam inseridos. A poesia de Ana Cristina Cesar participa desse mal-estar, mas parece tentar produzir saídas daquele cenário que feria de morte quem a ele se opusesse.

Faço eco às proposições de Aleksandra, Jucely e Arminda para com elas avançar: na ditadura, enquanto a censura refreava o corpo e a poesia parecia convocá-lo ao mundo, que respostas a poesia de Ana Cristina, que atravessou e foi atravessada pelo trauma de seu tempo, conferiu ao sufoco? Como a sua poesia jogava com o inesperado a fim de tornar o ar menos rarefeito? Ou, para dizer com Glória Anzaldúa, como escrever sobre essa experiência dolorosa,

---

palestras, as quais seriam posteriormente reunidas em *A verdade e as formas jurídicas*. Conta Eduardo Jardim, em *Tudo em volta está deserto*, que, na aula inaugural, Foucault investia contra uma visão muito estreita de política e ideologia, tocando em pontos como a repressão da sexualidade e o controle de corpos, o que acabou por provocar estranheza em parte da esquerda na platéia. Era desse tipo de militância deslegitimadora do corpo que Ana se afastava para se engajar no que Italo Moriconi nomeia de “política de linguagem antiautoritária” (2016, posição 594), demonstrável no modo de manipular a língua, buscando, em seu fazer poético e em suas traduções, saídas não totalitárias e capazes de dispersar inclusive a ideia de sentido único, indo um pouco além da “lei do grupo” (Cesar, 2013, p. 333).

<sup>117</sup> Como lemos em “Literatura marginal e o comportamento desviante”, escrito por Ana Cristina Cesar: “A contestação é assumida conscientemente. O uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento ‘exótico’ são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e portanto assumidos como contestação de caráter político” (Cesar, 2016a, p. 249).

<sup>118</sup> Moriconi, 2016, posição 594. Trecho extraído do *ebook Ana Cristina Cesar – O sangue de uma poeta*.

essa ferida, como pular dessa montanha? E, acima de tudo, como abrir espaço ao futuro?

Há dois poemas de Ana que integram o primeiro número da revista *Malasartes* (1975), dirigida e editada por Cildo Meirelles, e que podem apontar alguma direção a respeito desses questionamentos. Situados em um cantinho de uma das últimas páginas da revista<sup>119</sup>, esses escritos demonstram um desejo de interromper a imobilidade e lançar-se à vida. Refiro-me ao poema “Vigília II” e a um outro, não intitulado, que tem como verso inicial “olho muito tempo o corpo de uma poesia”, que serão investigados adiante neste capítulo. Mas façamos antes alguns desvios.

## 2.1 “Como rasurar a paisagem”<sup>120</sup> de sufoco

Não há literatura. Quando se escreve só importa saber  
em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir  
caminho a outros  
(Maria Gabriela Llansol)

Há poetas que supõem um caráter especular na relação entre vida e escrita: o escrever promoveria uma espécie de espelhamento daquilo que se observa no viver. Nesses casos, revela-se o entendimento de que essas experiências seriam distintas, teriam limites bem estabelecidos, pois só assim, frente a frente, poderiam espelhar-se: haveria, de um lado, a literatura; haveria, de outro, a vida. É possível que “Vigília”<sup>121</sup>, poema a seguir, de Luis Olavo Fontes<sup>122</sup>, o Lui, encaminhe-se nessa direção.

As paisagens, as paisagens não posso descrever  
não merecem o sintetismo do poema, são maiores  
muito maiores que meu microbiótico par de olhos.

A vigília ordena a abertura desses olhos  
que reajam, que vejam, que unam as suas vozes  
que mesmo restando a treva saibamos ser morcegos.

A respeito desse poema, Luciana di Leone comenta, no ensaio “Contemplar a paisagem rasurar a paisagem”, sobre a importância da visão e a insuficiência do olhar,

<sup>119</sup> Ver a capa da revista e a referida página em Anexo A.

<sup>120</sup> Cesar, 2013, p. 191

<sup>121</sup> Carlos Alberto Messeder Pereira, em *Retrato de época: poesia marginal anos 70* (1981, p. 223), expõe o poema de Luis Olavo Fontes e assinala que o referido poema se encontra em *Prato Feito*, livro de Luis Olavo que fora publicado em 1974.

<sup>122</sup> Houve certa insistência do nome Luis/Luiz na vida de Ana Cristina: o namorado Luis Olavo, o professor Luiz Costa Lima (com quem Ana se envolvera em certo debate teórico que rendeu o texto “Professores contra a parede”, em 1975) e o já citado Luiz Augusto, que teria sido o Luiz mais avassalador, no palpite de Elvia Bezerra, como se lê no texto “Caderno de aluna: Ana Cristina Cesar” (disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/caderno-de-aluna-ana-cristina-cesar-por-elvia-bezerra>; acesso em: 23 jan. 2024).

assumida de modo melancólico.

Seja qual for, a paisagem que está sendo observada nos poemas de Luis Olavo Fontes é sempre inacessível e exterior: natureza, pessoas, livros, pensamentos todos são paisagem para contemplar. Seja de olhos abertos, na sua poesia aparece o lamento, a desilusão, por “não conseguir ver”. Novamente, para o sujeito construído por Lui, os olhos não são suficientes, embora a tarefa do poeta seja abrir a percepção ao máximo, olhando com todos os sentidos, qual morcego. Abrindo os sentidos, se percebe mais e melhor alguma verdade, embora não perfeitamente. O poema também não é suficiente, não pode ser a descoberta do que nunca vi nem registrar na sua imensidão aquilo que, sim, de fato foi visto, o poema é apenas um registro sintético do percebido, assim como qualquer representação. (Leone, 2008, p.182)

De fato, o lamento está evidente já nos dois primeiros versos. O ato de escrever consistiria na tentativa de abarcar a vida pela via da descrição, de modo que o espaço literário, por meio das metáforas, seria o lugar da condensação do mundo. Assim, as paisagens, grandiosas como a vida que rodeia aquele que escreve, não poderiam ser descritas em razão, justamente, do sintetismo inerente à literatura, que não poderia abarcar o infinito. A literatura seria, por sua vez, índice de demonstração desse fracasso do olhar.

Para tangenciar esse desencanto, essa melancolia, valeria apostar na poesia em seu poder de ação, em sua capacidade de desviar desse regime que almeja flagrar a vida para contê-la. Tentemos então abordar a questão de outra maneira, consideremos que ao poema acontece de não estar fora do real, separado dele, mas de participar do real e da vida, desequilibrando um cristalino relato e atirando-se ao jogo sem tanta deferência, acolhendo o inesperado e o diverso que desponta no horizonte. O poema é por onde transitamos, deixamos marcas e abrimos espaço ao futuro, afinal escrever é transformar/transtornar o vivido. A escrita, portanto, não se reduz a uma reprodução da vida, mas pressupõe um ato capaz de produzir abalos nela, como disse a professora Denise Carrascosa, em entrevista na Flip de 2023:

A escrita, ela não só representa a vida e o que a vida é. Ela produz abalos na vida. A escrita literária, que enxerga o mundo através dos seus pontos cegos, das suas fraturas, das suas irrupções e vai ali onde ninguém tá enxergando, ela precisa abalar e tirar a gente do lugar de conforto. É isso que quando você fecha o livro, quando você fecha o poema [...] diz: mudou meu mundo todo (Carrascosa, 2023).<sup>123</sup>

Nesse sentido, a escrita pode ir além de um espelhamento da vida, pode alterá-la, abalá-la, produzir nela efeitos inesperados, porque faz marcas em quem escreve e quem lê. É a partir dessa compreensão de escrita como produção de vida que quero abordar a prática de Ana Cristina Cesar. E para produzir vida e afastar-se da grandiloquência tantas vezes

<sup>123</sup> Trecho colhido de ouvido a partir da fala que Denise Carrascosa proferiu durante a Flip de 2023, na “mesa 8 | uma prisão mortal, com Joice Berth, Denise Carrascosa e Manuela d’Ávila”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yGLELMi8YJ0>. Acesso em: 23 jan. 2024.

costurada ao literário, a escrita de Ana investe em modos de desestabilizar a reverência ao literário e de tomar para si as vozes alheias e os restos da escrita de outros autores, num procedimento que ela chamou de “desentranhar”.

Na passagem a seguir, Ana Cristina fala à plateia do curso Literatura de Mulheres no Brasil a respeito de seu poema “O Homem Público N.º 1”, que teria sido desentranhado de uma crônica de Drummond e adquirido certa dicção feminina.

Agora, sabe o que é esse poema? Esse poema não é meu literalmente. Ai é que existe uma questão da autoria que é sempre balanceada. Você nunca sabe direito quem é o autor... Autoria é uma coisa muito esquisita. Isso aqui é uma crônica do Drummond. O Drummond escreveu uma crônica e isso aí são frases, palavras da crônica do Drummond. É o que você chama de “poema desentranhado de uma crônica de Carlos Drummond de Andrade”. Então, tinha aquela crônica assim e eu extraí dali, roubei dali umas tantas palavras que fizeram um poema. Não foi uma intenção minha. E, por acaso, de repente, saem essas palavras femininas. Esquisito... Bom, mas aí é escancaradamente um sujeito feminino falando. (Cesar, 2016a, p. 311)

Para Ana, a literatura seria esse tráfico de referências, em que um ladrão rouba versos, métodos e imagens de outros ladrões. Seu texto, por nem sempre se valer das aspas e das vias tradicionais de atribuição e citação, acabam por promover uma espécie de diálogo semiescondido, como observa Marta Peixoto em “Sereia de papel: Ana Cristina Cesar e as ficções autobiográficas do eu”<sup>124</sup>

Ana Cristina segue à risca o conselho célebre de T.S Eliot — os poetas devem antes roubar que pedir emprestado. Seus textos, com força centrípeta, assimilam alusões e citações de fontes múltiplas, estabelecendo uma espécie de diálogo semi-escondido com vários escritores, brasileiros, americanos, europeus. Estes roubos ou empréstimos nem sempre se autodesignam como tais pelas vias tradicionais da citação e atribuição. As palavras alheias muitas vezes se acomodam em seus textos de forma discreta ou secreta, e sem aspas. Esta assimilação sofisticada e pós-moderna de textos alheios interroga, seguindo Roland Barthes e Foucault, o conceito da autoria individual (Peixoto, 2003, p.278)

A voz poética, em torno de arrebatamentos, vai nomeando sua prática ladroeira: “Pickpocket!”<sup>125</sup>. Arrebatado, disposto a rasurar a paisagem de tranquilidade em que se insere o estatuto do autor<sup>126</sup>, o poema expõe o fazer literário como essa ladroagem, conforme se lê

<sup>124</sup> O capítulo integra o livro *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita*, organizado por Flora Süssekind, Tânia Dias e Carlito Azevedo.

<sup>125</sup> Extraído de poema sem título, cujo verso inicial é “Entrando pela primeira vez” (Cesar, 2013, p. 298), já citado no primeiro capítulo desta tese.

<sup>126</sup> A figura autoral, na discussão que proponho, não diz respeito a um indivíduo (ou, perseguindo a etimologia, àquele que não se divide), mas incide justamente no corpo que, cindido, escreve. Se o “Eu não é senhor em sua própria casa”, como assinala Freud em “Uma dificuldade da psicanálise”, de 1917, obra alguma está assujeitada àquele que o escreveu. A escrita destrona a autoridade do eu e, em casos como o de Ana, revela seu poder ao convocar a partilha ao estabelecer-se como um texto que só se escreve com o outro, o leitor, que, por sua vez, também é fraturado, cindido. A escrita aqui, quase tomada por sinônimo de leitura, diz respeito a uma experiência de roteiro incerto e efeitos inesperados para todos aqueles – autores e leitores – que nela embarcam. Para uma discussão detalhada sobre a questão do autor em uma teoria literária atravessada pela psicanálise, sugiro a leitura da tese “O corpo que escreve: Barthes, Lacan e o sujeito da escrita”, de Derick Davidson Santos

no poema a seguir, sem título.

Como terei orgulho do ridículo de passar bilhetes pela porta.  
 Esta mesma porta hoje fecho com cuidado; altivo.  
 Como não repetirei, a teus pés, que o profissional esconde no  
 índice onomástico os ladrões de quem roubei versos de amor  
 com que te cerco.  
 Te cerco tanto que é impossível fazer blitz e flagrar a ladroagem.”  
 (Cesar, 2013, p. 281)

A ladroagem, aliás, é escancarada por Ana Cristina em “Índice Onomástico”, disposto ao final de *A teus pés*, onde se lê vinte e três nomes em ordem alfabética, porém “sem a tradicional remissão ao texto, incluindo poetas famosos, amigos, analista. Equiparando-os”<sup>127</sup>.

#### ÍNDICE ONOMÁSTICO

Alvim, Francisco  
 Augusto, Eudoro  
 Bandeira, Manuel  
 Bishop, Elizabeth  
 Buarque, Helô  
 Carneiro, Angela  
 Dickinson, Emily  
 Drabik, Grazyna  
 Drummond, Carlos  
 Freitas F.º, Armando  
 Holiday, Billie  
 Joyce, James  
 Kleinman, Mary  
 Mansfield, Katherine  
 Meireles, Cecília  
 Melim, Angela  
 Mendes, Murilo  
 Muricy, Katia  
 Paz, Octavio.  
 Pedrosa, Vera  
 Rhys, Jean  
 Stein, Gertrude  
 Whitman, Walt

#### DEDICATÓRIA

---

Teixeira, com ênfase no trecho a seguir: “Não tendo uma unidade, o autor que Barthes e Lacan nos ajudará a pensar será tomado como contraponto do in-divíduo, pois é um sujeito marcado por uma intransponível divisão, barrado, recortado, esgarçado mesmo pela prática escritural a qual se dedica e cujo sentido não pode mais autorizar, autor a um só tempo mortificado e vivificado pela incidência da linguagem. Nessa via, o texto não volta a situar-se em torno da figura autoral, tampouco na referencialidade da escrita. Assim, a relação do texto com a realidade extratexto não poderá ser garantida sem um mínimo de instabilidade, sem a constante ameaça da ruína do sentido e do referencial. Além disso, esse retorno do autor enquanto um corpo – tanto quanto sua morte enquanto indivíduo prestigiado – estando em consonância, a meu ver, com uma máxima barthesiana que nos diz que, frente ao avanço do poder, é preciso ‘teimar e deslocar-se’, permite-nos elaborar uma política da escrita que responde tanto ao avanço do poder quanto à espetacularização da subjetividade que é própria ao contexto midiático contemporâneo e ao estatuto da escrita literária no contexto mercantil ou, se quisermos, no contexto da reprodutibilidade técnica” (Teixeira, D, 2022, p. 15-16).

<sup>127</sup> Camargo, 2003, p. 148



E este é para o Armando.  
(Cesar, 1983, p.54)

Maria Lúcia de Barros Camargo explica haver aí certa confusão, pois nem todos os que estão incorporados na obra são incluídos no referido índice, de modo que ele se torna apenas parcialmente verdadeiro. “Como descobrir a ladroagem? Este é o desafio. Desafio para o leitor”<sup>128</sup>, propõe Maria Lúcia. Penso, no entanto, que o texto proponha a quem o lê um desafio ainda maior que o de encontrar as fontes: pensar esses trânsitos na obra de Ana Cristina e o que eles têm de político, na medida em que instituem uma ideia de comunidade em torno das palavras. O eu já não está ensimesmado, mas passa ao poético sendo marcado por outras vozes.

É certo que o impulso intertextual não é novidade na cena literária, mas o que chama a atenção aqui é o caráter vário que esse procedimento assume em Ana: escritores, artistas, amigos e analista são dispostos na mesma hierarquia; palavras são tomadas de empréstimo, evidenciando que a escrita vem de toda parte. O que parece importar para Ana é o mecanismo da partilha, da produção do comum, da feitura do poema a muitas mãos — mãos que voam ou que roubam, porque o poema é também espaço de atrito.

Olho para as minhas próprias mãos, os dedos sobre o teclado de um computador. De quem é o texto que escrevo assim, em primeira pessoa, mas cheio de retalhos, de pedaços que recolhi daqueles com quem encontrei? E de que é feito esse *eu*, senão dessa mesma matéria linguística variada que recebi aqui e ali, que foi se colando ao meu corpo até que eu começasse a crer que tudo isso nasceu comigo? A escrita de Ana me leva a essas perguntas.

De que é feito um texto? Fragmentos originais, montagens singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De que é feita uma pessoa? Migalhas de identificação, imagens incorporadas, traços de caráter assimilados, tudo (se é que se pode dizer assim) formando uma ficção que se chama o eu. [...] Então ainda e sempre a mesma coisa em outras palavras? A escritura, essa coisa lenta sofre de reminiscências? A quem pertence, a ti ou a mim? Quem escuta, enquanto o outro fala, quem lê o que o outro escreve? Há repetições que são como assombração: livros que cremos feitos por nós e que foram feitos para nós. O encontro do autor com o “seu leitor” - quem pertence a quem? - tem muito do encontro às cegas em que, cada um, crendo se interrogar sobre o outro, na verdade espera que este lhe diga sua própria identidade (Schneider, 1990, p.15-16).

Fundamentalmente, esse processo de entrada nas palavras alheias e de abertura para o que é externo provoca uma torção na autoridade do autor, abala a completude de um eu fechado em si e apresenta as palavras em seu poder de atração: o intertexto “é o significante

---

<sup>128</sup> Camargo, 2003, p. 148

como sereia”<sup>129</sup>, como disse Barthes. Sou atraída pelo som das palavras alheias: elas cantam para mim. Meu corpo, então, põe-se a ouvir, ainda que disso eu nem sempre tenha tanta ciência — há momentos em que meu corpo sabe mais do que eu, em que “meu corpo vai seguir suas próprias ideias — pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu”.<sup>130</sup> O que meu corpo ouve? Pelo que ele se atrai?: “a escrita como experiência de deslocamento, traslado, deriva”<sup>131</sup>. Ao escrever esta tese, meu corpo se entrega à aventura da escuta, caminha para esse lugar “onde somos mais outros, na medida em que deixamos de enunciar para receber o que nos vem de fora, em ecos e reverberações, e de dentro, como pulsações [...]”<sup>132</sup>. O que se move pelo mundo comigo, em mim, por meio do meu corpo, da minha carne, são as marcas desses encontros e desencontros, a vibração do canto das sereias.

“NADA, ESTA ESPUMA”

Por afrontamento do desejo  
insisto na maldade de escrever  
mas não sei se a deusa sobe à superfície  
ou apenas me castiga com seus uivos.  
Da amurada deste barco  
quero tanto os seios da sereia.  
(Cesar, 1983, p.67)

Na escrita, o que consideramos nosso não nos pertence de todo, mas é também dos outros<sup>133</sup>, é uma produção linguística que “se deixa invadir por outras falas”<sup>134</sup> e se constitui pelo que recebemos sem nos dar conta ou pelo que vampirizamos, desentranhamos, ladroamos, para usar três imagens que Ana concede ao gesto intertextual. Imagens que envolvem o pescoço, o sangue, as entranhas, as mãos. Roubar na língua, especialmente para mulheres que escrevem, é a condição de voar<sup>135</sup>, de se aventurar, apontou Cixous.

<sup>129</sup> “1. o intertexto não é, forçosamente, um campo de influências; é antes uma música de figuras, de metáforas, de pensamentos-palavras; é o significante como *sereia*” (Barthes, 2017b, p. 162, grifo do autor).

<sup>130</sup> Barthes, 2010, p. 24

<sup>131</sup> Sússekink, 2007, p. 58

<sup>132</sup> Librandi, 2020, p. 208

<sup>133</sup> “Vocês ouviram? Minha, minha, minha. Como repetimos esse pronome possessivo. Na verdade, um primeiro grande passo à frente, na escrita, é descobrir exatamente o contrário: o que consideramos de maneira triunfal nosso é dos outros. Os intercâmbios com o mundo, sim, em todos os momentos são absolutamente nossos”. (Ferrante, 2023, p. 81)

<sup>134</sup> Sússekink, 2007, p. 10

<sup>135</sup> Em *O riso da Medusa*, Hélène Cixous joga com os dois significados de *voler*: roubar e voar. Este parágrafo deseja retomar a confusão que o verbo francês traz, como queria Cixous, a quem lemos a seguir: “*Voler*, c'est le geste de la femme, voler dans la langue, la faire voler. Du vol, nous avons toutes appris l'art aux maintes techniques, depuis des siècles que nous n'avons accès à l'avoir qu'en *volant*; que nous avons vécu dans un vol, de voler, trouvant au désir des passages étroits, dérobés, traversants. Ce n'est pas un hasard si « voler se joue entre deux vols, jouissant de l'un et l'autre et déroutant les agents du sens. Ce n'est pas un hasard: la femme tient de l'oiseau et du voleur comme le voleur tient de la femme et de l'oiseau: illes passent, illes filent, illes jouissent de brouiller l'ordre de l'espace, de le désorienter, de changer de place les meubles, les choses, les valeurs, de faire des casses, de vider les structures, de chambouler le propre. Quelle est la femme qui n'a pas volé? Qui n'a pas senti, révélé, accompli le geste qui enraye la socialité? Qui n'a pas brouillé, tourné en dérision, la barre de

Voar é o gesto da mulher, voar na língua, fazê-la voar. Do voo, nós todas aprendemos a arte feita de profusas técnicas, faz muitos séculos que nós não temos acesso a ela a não ser roubando, que nós temos vivido num voo, que nós temos vivido de roubar, encontrando, quando desejamos, passagens estreitas, ocultas, que atravessam. Não é um acaso poder-se jogar com os dois significados de voar, gozando de um e de outro e desorientando os agentes do sentido. Não é um acaso: a mulher tem algo do pássaro e do ladrão assim como o ladrão tem algo da mulher e do pássaro: elxs do passam, elxs escapam, elxs desfrutam prazer de perturbar a organização do espaço, de desorientá-lo, ao trocar de lugar os móveis, as coisas, os valores, ao criar cacos, ao esvaziar as estruturas, ao virar de cabeça para baixo o que é considerado limpo. Qual é a mulher que não voou/roubou? (Cixous, 2022b, p.p.67-68)

Para as mulheres, escrever é infiltrar-se nos moldes canônicos, logo masculinos, de usos da língua, promovendo uma “invasão diversa e vigorosa aos santuários da linguagem existente”.<sup>136</sup> Se, via de regra, na escrita, o roubo é lido como a outra face da cópia, Ana Cristina Cesar matiza essa questão, porque, no seu caso, “Roubar é o contrário de plagiar, de copiar, de imitar ou de fazer como”<sup>137</sup>. Roubar, com Ana, é “jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo”<sup>138</sup>, mas tornar novo aquilo que parecia finalizado, tomar as palavras para multiplicar seus usos, para com elas criar “uma língua no interior de sua língua”<sup>139</sup>. Uma língua, ressaltado com Deleuze, que não se produz como simples plágio, tampouco pretende alçar lugar de mestre ou modelo<sup>140</sup>. Apenas o contato, apenas o contágio entre as línguas, que entram pelos ouvidos — órgãos que nunca se fecham.

Volto o pensamento ao poema “Vigília”, de Luis Olavo Fontes, afinal é por meio de uma leitura ladroeira e vampiresca desse poema que Ana faz desentranhar — faz nascer das entranhas do corpo textual de Lui — um novo poema, intitulado “Vigília II”, publicado na *Malasartes*, em 1975. Ana acolhe a imagem das paisagens da Vigília de Lui, mas desfruta do “prazer de perturbar a organização do espaço, de desorientá-lo”<sup>141</sup> de estranhá-lo a ponto de criar novas cenas. À paisagem de Lui, Ana sobreimprime uma outra, borrando a primeira.

---

séparation, inscrit avec son corps le différentiel, perforé le système des couples et oppositions, foutu par terre d'une transgression le successif, l'enchaîné, le mur de la circonfusion? Un texte féminin ne peut pas ne pas être plus que subversif : s'il s'écrit, c'est en soulevant, volcanique, la vieille croûte immobilière, porteuse des investissements masculins, et pas autrement; il n'y a pas de place pour elle si elle n'est pas un il? Si elle est elle-elle, ce n'est qu'à tout casser, à mettre en pièces les bâtis des institutions, à faire sauter la loi en l'air, à tordre la « vérité de rire”

<sup>136</sup> Ostriker, p. 7, 2022

<sup>137</sup> Deleuze, 1998, p. 15

<sup>138</sup> Deleuze, 1998, p. 10

<sup>139</sup> Deleuze, 1998, p. 13

<sup>140</sup> “O contrário de um plagiador, mas também o contrário de um mestre ou de um modelo” (Deleuze, 1998, p. 16)

<sup>141</sup> Cixous, 2022b, p. 68

As paisagens cansei-me das paisagens  
cegá-las com palavras rasurá-las

As paisagens são frutos descabidos  
agudos olhos farpas sons à noite

espaço livre para o erro regiões recompostas  
por desejo

Paisagens bruscas  
descercadas as subidas não poupam

meu silêncio: renominá-las aqui  
neste abandono ou aprendê-las diversas e desertas

(desentranhado de Vigília, de Luis Olavo Fontes  
in Prato Feito, Vida de Artista, 1975)<sup>142</sup>

Em entrevista à Masé Lemos para a *Revista Z Cultural*, Luis Olavo Fontes<sup>143</sup> relembra acontecimentos da época em que Ana escrevera “Vigília II” e revela o modo como Ana lia outros escritores: mais à vontade, sem lhes solenizar os versos.<sup>144</sup>

Ana fez esse poema lá em casa, na minha mesa. Fizemos uma tentativa de morar juntos que não deu certo, éramos muito jovens (22 anos) e muito dependentes de nossos pais. Aluguei um apartamento em Santa Teresa e saí de casa. Mas, comíamos na casa dos pais, falávamos no telefone (não tinha telefone no apê), enfim, era uma vida meio dividida. Mas em Santa Teresa, líamos, escrevíamos e namorávamos muito. Vários poemas da Ana foram feitos lá em casa – por exemplo, os dois que ela publicou na revista *Malasartes* de setembro de 1975. Um deles foi o “Vigília 2”, que eu considero um dos melhores poemas da obra ela. Aliás, foi a Luciana di Leone quem percebeu que no livro póstumo, *Inéditos e Dispersos*, organizado por Armando Freitas Filho, o poema foi publicado sem a epígrafe – “desentranhado do poema Vigília...”. Ou seja, o Armando cortou a epígrafe. Acho que ele não gosta muito de mim... O título do poema fica sem sentido – por que Vigília 2? Onde está o Vigília 1?<sup>145</sup>

Em parte, a leitura que Ana faz do poema de Lui opera uma espécie de violência na solenidade dos versos na medida em que dissolve os limites da autoria e incorpora-se ao texto alheio. Essa violência, contudo, deve ser compreendida nos termos de Barthes, em

<sup>142</sup> O parêntesis consta na publicação original do poema “Vigília II”, de Ana, na *Malasartes*, como pode ser visto no Anexo A. Esse poema só viria a público novamente em *Inéditos e Dispersos*, obra póstuma de Ana organizada por Armando Freitas Filho. Nessa publicação *Inéditos e Dispersos*, o parêntesis desaparece.

<sup>143</sup> Para melhor recompor o cenário daquela época, ressalto que a família de Lui possuía uma fazenda onde muitos dos jovens artistas se encontravam. Tempos depois, diria Ana Cristina a respeito daquele momento: “Então era assim: as pessoas ficavam lá fazendo seus livrinhos (e) ficavam discutindo (...) E tinha assim toda uma roda de meninas em volta (...) Havia férias inteiras lá” (Cesar *apud* Pereira, 1981, p. 285).

<sup>144</sup> Ao pensar a poesia de seus contemporâneos no artigo “Nove bocas da nova musa”, publicado no *Jornal Opinião*, em junho de 1976, Ana parece estar formulando seu próprio processo de leitura e escrita: “Com isso fica com mais mobilidade, sai e entra mais à vontade, ainda mais que se encontra desobrigado de solenizar o seu verso” (Cesar, 2016a, p. 189).

<sup>145</sup> Este trecho compõe a entrevista “Desentranhando Luis Olavo Fontes” por Masé Lemos. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufjf.br/?ano=7&edicao=30>. Acesso em: 23 jan. 2024.

*Como viver junto*: ela seria antes o “engendramento de uma diferença”<sup>146</sup>. Não há reverência ao poema de Lui, tampouco às monumentais paisagens que ele apresenta: a literatura, para Ana, não adquire o caráter grandiloquente das homenagens e recusa erigir museus; em sua escrita, a leitura do mundo e dos livros consistia em um “espaço livre para o erro”. Ana intervém na paisagem do poema de Lui, encenando com ele uma relação corporal, como sugere Luciana di Leone.

[...] a nomeação dos processos de leitura e escrita como desentranhamento [...] encena uma relação tátil e ativa com o objeto: assim, do corpo de um poema se extrai um outro e uma temática, a paisagem (Leone, 2008, p. 183.)

Esse procedimento derivado de uma relação tátil e ativa desencadeia efeitos: o desentranhar produz uma convivência entre os poemas, que se diferenciam radicalmente em seus modos de olhar a paisagem e em suas posturas poéticas diante delas. Ou seja, a paisagem de Ana invade a paisagem de Lui, ampliando-a na medida em que ativa outra possibilidade de olhá-la, pois “recusa essa antiga diretiva de pacificar o olhar, unir o imaginário e o simbólico contra o real. É como se [...] quisesse que o olhar brilhasse, que o objeto se sustentasse, que o real existisse”<sup>147</sup>.

Leio o poema de Ana Cristina Cesar questionando-o se a insatisfação de Ana C. com a paisagem descrita por Lui derivaria de um pesar no que diz respeito à paisagem brasileira daqueles anos, em que o silenciamento e a morte estavam no centro da política de Estado, permeando o tecido social. Para compreender a motivação de Ana, onde o leitor encontrará a “clé”<sup>148</sup>, “a chave, a origem da literatura”<sup>149</sup> daquela poeta cujo sintoma era “não conseguir falar”<sup>150</sup>? O poema não dá respostas a respeito de suas origens, e, no entanto, abre alguns caminhos pelos quais podemos prosseguir. Aposto aqui em uma de suas trilhas, aquela em que vejo a sobreposição de duas instâncias: a política e a afetiva. Ou mesmo o desdobramento da dimensão afetiva em ato poético e político.

Ao confrontar a “Vigília” de Lui, Ana interrompe a imobilidade instaurada por ele. Rasurar essa paisagem não seria, de algum modo, abrir um espaço para injetar nela pulsão de vida, para defrontar a sensação de sufoco daqueles anos? Ao ler o poema de Lui com tamanha atenção, com a franqueza de um enfrentamento, Ana é capaz de reescrevê-lo. Sabemos, com

<sup>146</sup> Barthes, 2003, p. 7

<sup>147</sup> Kamenszain, 2019, p. 27-28

<sup>148</sup> “a literatura como clé” (Cesar, 2013, p. 237)

<sup>149</sup> Cesar, 2013.p. 237

<sup>150</sup> “mas acontece que este é também o meu sintoma, ‘não conseguir falar’” (Cesar, 2013, p. 237)

Maria Gabriela Llansol, que “ler é ser chamado a um combate”<sup>151</sup>; lemos, em Maurice Blanchot, que “Sem que o saiba, o leitor está empenhado numa luta profunda com o autor”<sup>152</sup>; aprendemos, com Lucia Castello Branco e Ayanne Sobral, que “O enfrentamento do outro é sempre um combate, mas a posição ética de quem lê no amor é bem diferente da posição ética de quem lê no ódio”<sup>153</sup>. Dessas proposições pode-se derivar que ler é combater, isto é, sustentar um dissenso que, ao situar-se no amor, hospeda a diferença. “Não é do defrontamento com esse impasse, com essa impossibilidade de onde se define um real, que é posto à prova o amor?”<sup>154</sup>, pergunta Lacan, em *O seminário, livro 20*, supondo como prova do amor o confronto com a diferença, com o desencaixe. Logo adiante, nesse seminário, dirá Lacan que o amor só se realiza com coragem “em vista desse destino fatal”<sup>155</sup>, em que se defronta a impossibilidade de que dois possam se amalgamar a ponto de tornarem-se um.

Ana posiciona sua leitura-enfrentamento no amor, admitindo o ele tem de desencaixe, e desse gesto deriva mais a ampliação do poema de Lui que propriamente a destruição. A leitura-enfrentamento no amor produz “Vigília II”, que sequer tematiza, à maneira clara e pedagógica, a respeito das problemáticas que assolavam o país: ditadura, censura, sufoco, silenciamento, para dizer algumas delas. No entanto, esse poema recusa a letargia e traz em seu ritmo um enfrentamento diante da paisagem que o rodeia. E o faz na coragem, no amor.

Ana tem um modo de ler ativo, fazendo o corpo trabalhar<sup>156</sup>, porque é com o corpo que se lê<sup>157</sup>. Sua leitura, por não se constranger diante de Lui, tampouco tomá-lo como proprietário de “Vigília”, é capaz de imprimir ao poema do rapaz uma outra postura, alargá-lo em novo texto, “Vigília II”, e realizar o que Barthes chamaria de “texto-leitura”<sup>158</sup>, em “Escrever a leitura”. Nesse escrito, Barthes reflete a respeito da leitura e da escrita que nós, leitores, produzimos em nossas mentes quando levantamos a cabeça e interrompemos a leitura, “por afluxo de ideias, excitações, associações”<sup>159</sup>, para pensar/experimentar/elaborar aquilo que foi lido. Essa escrita produzida no ato de interrupção da leitura é chamada por Barthes de

<sup>151</sup> Llansol *apud* Branco; Sobral, 2022, p. 27.

<sup>152</sup> Blanchot, 2011b, p. 209

<sup>153</sup> Branco; Sobral, 2022, p. 27

<sup>154</sup> Lacan, [1972-1973]1985, p. 155

<sup>155</sup> Lacan, [1972-1973] 1985, p. 155

<sup>156</sup> “[...] ler é fazer o nosso corpo trabalhar” (Barthes, 2012, p. 29)

<sup>157</sup> “A leitura seria o gesto do corpo (é com o corpo, certamente, que se lê)”. (Barthes, 2012, p. 33)

<sup>158</sup> Barthes, nesse ensaio, traz o leitor ao jogo de construção dos sentidos de um texto, pois questiona “esse privilégio exorbitante concedido ao lugar de onde partiu a obra (pessoa ou História), essa censura imposta ao lugar aonde ela vai e se dispersa (a leitura)” (2012, p. 27).

<sup>159</sup> Barthes, 2012, p. 26



faz irromper, em ato, na superfície do texto e nos efeitos de leitura, justamente aquilo que resiste à representação: no caso do poema de Ana, talvez algo do horror que sitiava aquele momento do Brasil; ou, quem sabe, o desejo alucinado de produzir outro mundo ao redor. O que resiste à representação seria, nas palavras de Tamara Kamenszain em *Os que escrevem com pouco*, a “falta que supõe o irrepresentável”.

O termo “real” permite estabelecer uma diferença em relação ao termo “realidade”, cujo viés substancialmente positivo costuma estar, na literatura, na base dos realismos. A concepção lacaniana de real – entendida como aquilo que resiste a ser formulado (simbolizado) e a ser representado (imaginado) – permite deslocar o eixo de leitura da realidade “tal como ela é” para essa falta que supõe o irrepresentável. Mas, dando uma outra volta do parafuso ao termo “real”, há pensadores que acham precisamente nessa falta o motor produtivo da arte. (Kamenszain, 2019, p.9)

Na esteira da proposição de Tamara, é possível apontar poetas que fazem dessa falha o manancial e o impulso de suas obras, como ocorre à Ana Cristina Cesar. O poema de Lui ressalta “certa constatação da limitação do olhar”<sup>166</sup>, porque o poeta, ao equiparar paisagem e grandiosidade, lamenta não conseguir torná-la metáfora, representação. O escrito de Ana, por outro lado, incide justamente nesse fracasso e dele faz sua resposta vibrátil, capaz de abrir uma fratura naquilo que vê. Cansada das paisagens, a voz do poema de Ana recusa a tentativa de construir metáforas e acaba por afirmar uma “estratégia de intervenção ativa no que se olha, anulando a possibilidade de apenas contemplar”<sup>167</sup>. Assim, se o poema de Lui tem como meta a possibilidade de perceber, o de Ana, por sua vez, “apresenta o esgotamento da possibilidade de acesso à paisagem apenas pela faculdade da visão contemplativa”<sup>168</sup>.

Atravessar o poema põe em crise a noção de contemplação, porque ele impele o corpo a arriscar, a fazer o risco. “Paisagens bruscas/ descercadas as subidas não poupam”, previne o verso de Ana, mas na escrita é preciso escalar essas paisagens, enfrentar essas subidas, porque “Escrever é como pular de uma montanha”<sup>169</sup>, sugere Anzaldúa. Graças ao desejo de produção de mundo e vida, o poema de Ana não representa paisagens contemplativas, mas apresenta palavras que têm a força de um ato, o de criar<sup>170</sup> novos modos de lida com o entorno, deixando nele uma marca. Nesse sentido, a escrita de Ana transmite à sua leitora ou ao seu leitor um modo de ler político, pois prescinde da interpretação clássica e se compõe junto a quem lê.

<sup>166</sup> Leone, 2008, p. 173

<sup>167</sup> Leone, 2008, p. 173

<sup>168</sup> Leone, 2008, p. 183

<sup>169</sup> Anzaldúa, 2021, p. 169

<sup>170</sup> “Não represento mais, sou; não significo, apresento” (Blanchot, 2011a, pp. 336-337)



Abole-se, em Ana, a contemplação, toma-se partido de uma intervenção, porque ver a paisagem é fazer a paisagem, ler o poema é fazer o poema: “as paisagens devem percorrer-se, respirar-se e tocar-se, assim os textos”<sup>171</sup>, ainda que seja preciso rasurar paisagens e textos.

As paisagens cansei-me das paisagens  
cegá-las com palavras rasurá-las

A impossibilidade de apreciar com reverência as paisagens de seu tempo e o poema de Lui, vigília primeira, evidenciam a erosão e a decomposição que a prática literária adquire com Ana C. Sabemos que “não é qualquer texto cujo funcionamento dá a ver a erosão do significado”<sup>172</sup>, mas o poema de Ana, por meio de uma espécie de sulcagem na terra do poema de Lui, permite reconhecer a paisagem na qualidade de um “espaço livre” e reinventar a geografia do literário. Derrida, em “Che cos'è la poesia?”, alerta: “Não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também”<sup>173</sup>. Se assim for, é por meio do corte na paisagem da primeira Vigília que algum vazio é exposto, alguma ferida é aberta, e só então pode-se recompor as paisagens a partir do desejo, elaborando-as para um futuro, povoando-as de vida.

espaço livre para o erro regiões recompostas  
por desejo

Se aquele ano de 1975 sofria a imposição de um silenciamento social, o poema se abre para a liberdade, insiste nela, e participa de seu tempo frente a frente, compondo-se de palavras feitas de um silêncio específico, o silêncio poético, que não é mordança, que não cessa de falar. Ao guardar em si uma íntima câmara silenciosa, o poema nunca finaliza o que há para dizer e está sempre falando. Seu silêncio, assim, jamais impõe o silenciamento das pessoas, mas se torna justamente o precedente da fala: no silêncio do poema pode-se renomear, aprender o diverso, reaprender, afinal.

Paisagens bruscas  
descercadas as subidas não poupam  
meu silêncio: renominá-las aqui  
neste abandono ou aprendê-las diversas e desertas

A quem interessaria, naquele 75, contemplar como paisagem um país que havia sido silenciado e asfíxiado pelo regime militar? Seria preciso transformar a paisagem, transtorná-la por meio das pulsações do corpo, do olhar inquieto, da mão que escreve, da

---

<sup>171</sup> Leone, 2008, p. 184

<sup>172</sup> Trocoli; Aires, 2012, p. 12

<sup>173</sup> Derrida, 2001, p. 115

caligrafia que produz a rasura definitiva<sup>174</sup>. Com ênfase nos curtos-circuitos que provoca no interior da língua e, por consequência, a literatura tem habilidade de responder ao seu tempo, de dinamitar as fórmulas prontas e estabilizadas do pensamento. O texto de Ana sustenta o que Barthes chama de “responsabilidade da forma”<sup>175</sup>, mas o faz deformando-a por meio de um “trabalho de deslocamento que [...] exerce sobre a língua”<sup>176</sup>. Ana investe nas operações de sulcagem dos versos alheios e das paisagens literárias que lhe são contemporâneas. Se “Escrever é como pular de uma montanha”, como queria Anzaldúa, e se “as subidas não poupam”, conforme sugere o verso de Ana, é preciso insistir e avançar, fazer sulcos no caminho, deformando-o, deixando nele marcas, abrindo passagens até que se chegue ao cume dessa montanha. E lá, no ponto alto, arriscar cair ou voar na língua.

O poema de Lui, sabemos, traduz certa noção de literatura como algo superior, que nos eleva e transcende. Suas paisagens monumentais e indescritíveis contrastam com as paisagens bruscas e descabidas de Ana na medida em que o ideal de belo posto no primeiro é substituído por um desconforto no segundo. Por considerar que no fio da escrita “nenhum assunto é banal”<sup>177</sup> e que o trivial pode ter mais força que o monumental, o poema de Ana dessublima, desloca-se de lugar, e assim o faz por apostar que o vivo reside em estado de mudança, de transitoriedade<sup>178</sup>.

Ao rasurar o poema de Lui e o ideal de belo<sup>179</sup> que ele contém, “Vigília II” profana a sacralização em que o museu da tradição literária tenta confinar a escrita e a devolve ao campo do vivo. Ela, a rasura, sinaliza nossa presença, nossa localização “diante de um encontro de heterogêneos”<sup>180</sup>, convocando a ver a diferença, isto é, afastando-nos de uma posição tranquila, estática. Talvez a responsabilidade da forma, de que falou Barthes, trate-se

<sup>174</sup> “Produzir a rasura sozinha, definitiva, é essa a façanha da caligrafia.” (Lacan, [1971]2005, p. 113)

<sup>175</sup> Barthes, 2013a, p. 18

<sup>176</sup> Barthes, 2013a, p. 18

<sup>177</sup> “Nós precisamos usar o que é importante pra nós pra chegar à escrita. *Nenhum assunto é banal*. O perigo está em ser muito universal e humanitária, e evocar o eterno pra sacrificar o particular e o feminino e o momento histórico específico” (Anzaldúa, 2021, p. 55, grifo do original).

<sup>178</sup> No texto “Transitoriedade”, de 1916, Freud relata que, em um passeio com dois amigos — hoje sabemos seus nomes: Rainer Maria Rilke e Lou Andreas-Salomé —, o pequeno grupo comentava a respeito da transitoriedade da beleza na natureza e na arte. Na percepção do psicanalista, o fato de que as estações provocam mudanças e morte em algumas plantas, por exemplo, não deveria ser compreendido como um pesar, pois ele considerava “incompreensível que a ideia da transitoriedade do belo possa perturbar nossa alegria diante dele” (Freud, 2021, p. 222)

<sup>179</sup> Em contrapartida a uma teoria do belo que o compreendia como absoluto, Charles Baudelaire, em “O pintor da vida moderna”, introduz a noção de que a Modernidade teria proposto uma outra relação com o belo, percebendo que nele haveria também “um elemento relativo, circunstancial” (Baudelaire, 2009, p. 9), isto é, transitório e mutável. Se o poema de Lui crê em uma posição estática do belo, o de Ana, ao rasurá-lo, aproxima-se do pensamento de Baudelaire, pois dispõe esse ideal de belo em uma circunstância de alteração. Dito de outro modo, é essa sensação de transitoriedade do belo que anima a escrita de Ana.

<sup>180</sup> Sousa, 2022, p. 41

mesmo de rasurar a estética, a poética. Em sua produção de atrito, a literatura<sup>181</sup> investiga modos de sentir, atravessa e é atravessada pela angústia, pela dor, pelo sufoco para, finalmente, abrir espaços e produzir fôlego. A rasura que a escrita produz no interior da língua consiste em sua resistência. E o risco da escrita, importa dizer, opera efeitos no corpo: faz respirar e faz ver. “Mais corpo, portanto, mais escrita”<sup>182</sup>.

“Frutos descabidos” que são, as paisagens de Ana Cristina, com seus “agudos olhos farpas sons à noite”, não se mostram passivas de deleite e contemplação, mas “espaço livre para o erro”, para a invenção de “regiões recompostas por desejo”. E lá, na rasura, na ruína, no ruído, é possível renomear as paisagens, tomar a via do desejo e torná-las novas porque capazes de inaugurar modos de sentir o mundo e de se portar diante dele. Algo se aprende com um poema? Essa questão, carrego-a há anos. E agora me ocorre que o poema instaura um aprendizado de cor, isto é, pelas pulsações do coração. Se há aprendizado pela escrita de Ana C, parece ser este: o poema não prescreve de que modo as paisagens deveriam ser, mas produz um olhar que interrompe um modo distanciado de se relacionar com elas. E o olhar aqui não é sinônimo de entendimento, como ocorria ao poema de Lui, mas de um afetar-se que impulsiona a ação, de um ritmo que produz um saber pela via do corpo. O texto de Ana não quer ser pensado, mas pulsado no corpo do leitor.

O corpo e o desejo que habita o poema de Ana Cristina são convocados nesta proposição de outras visadas, outras paisagens. Esse movimento ativo está no gérmen da operação poética de Ana, que evita tomar a literatura por Literatura, monumento a ser respeitosa e contemplado, mas prefere tomá-la pela via do desejo, promovendo uma relação de entranha e desentranha dos corpos envolvidos na feitura e leitura do corpo de um poema, como o que se lê a seguir, também publicado na revista *Malasartes*.

olho muito tempo o corpo de uma poesia  
até perder de vista o que não seja corpo  
e sentir separado dentre os dentes  
um filete de sangue  
nas gengivas

A poesia traz então o corpo à cena. Como leitora, demoro o olhar sobre um corpo de poesia até conseguir reter o que é unicamente a concretude desse corpo tangível, sensível.

<sup>181</sup> No início do texto *O infamiliar*, Freud pontua a estética como “a doutrina das qualidades do nosso sentir” (Freud, 2021, p. 29), justamente porque ela ultrapassa a experiência com o belo (com suas noções de proporção, harmonia e equilíbrio), alargando sua abrangência também “ao aterrador, ao que suscita angústia e horror” (Freud, 2021, p. 29). Ana Maria Portugal, em *O vidro da palavra*, aproxima nesse ponto o infamiliar freudiano do real lacaniano, noção cara nesta tese: “É o anúncio do real, fazendo com que a psicanálise suponha, para o desejo humano, um princípio mais além do princípio do prazer” (Portugal, 2006, p. 18). O texto de Ana Cristina participa dessa discussão na medida em que estranha e faz estranhar o texto de Lui, que lhe era tão familiar.

<sup>182</sup> Cixous, 2022b, p. 66

A voracidade do olhar abocanha, em um gesto vampiresco, o corpo da poesia e experimenta o gosto de um filete de sangue entre os dentes. Esse ato de vampiro, aliás, surge como uma espécie de “agressão erotizada”<sup>183</sup>. Tudo que haveria de inefável e etéreo é enxertado de concretude, materialidade, corpo-letra. Curioso que o poema em questão tenha sido posteriormente incluído em *Cenas de abril*, contido em *A teus pés*, com uma pequena alteração que se mostra reveladora dos destinos da escrita de Ana: a palavra *poesia* foi substituída por *poema*. O que é o poema senão o corpo da poesia?

olho muito tempo o corpo de um poema  
até perder de vista o que não seja corpo  
e sentir separado dentre os dentes  
um filete de sangue  
nas gengivas  
(Cesar, 1983, p. 59)

A profusão de corpos é tamanha, que chega a confundir: a que corpo Ana C. se refere? Ao textual? Ao seu, de escritora? Ao meu, de leitora? É no meu pescoço que Ana crava os dentes? Quase sinto seu hálito na minha nuca. Seguro sua mão, sigo sua pista: “todo texto desejaria não ser texto”<sup>184</sup>. Poeta talvez seja quem puder, no poema, evocar o real, fazê-lo colado a nós, com a mesma força com que ele irrompe em nossas vidas. Poeta é quem puder sustentar na palavra esse nó de vida-escrita, é quem puder chamar “os nomes pelas coisas”<sup>185</sup> — e não o contrário, não as coisas pelos nomes que recebem. Poeta é quem puder “chamar de volta o real e dizendo pão, comeremos pão. E quando disser amor, nossos olhos se encherão de lágrimas, o corpo ficará amolecido e o coração descompassado”<sup>186</sup>.

De tanto querer encostar no real, a poesia de Ana Cristina toma corpo, torna-se poema endereçado ao corpo que queira lê-lo, que esteja aberto a recebê-lo. Ana lamenta: “um texto é só texto, ele não é pele, ele não é mãos tocando, ele não é hálito, ele não é dedos”.

Infelizmente ou talvez felizmente — é esse o mistério, como você falou — um texto é só texto, ele não é pele, ele não é mãos tocando, ele não é hálito, ele não é dedos, ele não... Ele não coloca o desejo no sentido... não é... no sentido do...

Público: É o abstrato, não é?  
Ana C.: Quê?

Público: Seria o abstrato.

<sup>183</sup> Expressão utilizada por Marta Peixoto (2003, p. 280) em “Sereia de papel: Ana Cristina Cesar e as ficções autobiográficas do eu”, capítulo que integra o livro *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita*, organizado por Flora Sússekind, Tânia Dias e Carlito Azevedo.

<sup>184</sup> Cesar, 2016a, p. 303

<sup>185</sup> Cesar, 2013, p. 200

<sup>186</sup> Chiara, 2006, p. 33

Ana C.: Obstáculo?

Público: Abstrato...

Ana C.: Não, ele é tão concreto. Ele é de outra ordem, ele não é da ordem do corpo. Mas, mesmo assim, ele não deixa de ter o desejo, o desejo não é abandonado dentro do texto. (Cesar, 2016a, p. 303).

Não, os textos não têm boca, olhos, gengiva ou sangue. São incapazes de nos tocar com as mãos. Ainda assim, o escrito de Ana é tão desejoso por um outro, tão granulado pelo timbre da voz, que acaba por invocar um corpo. Ao tocar o corpo de sua escrita, ao ouvir sua voz, choco contra esse corpo a minha própria existência, agora transpassada pela dimensão sonora do poema, e é por isso que “o poema altera modos de ver e sentir, atua na ‘vida real’”<sup>187</sup>.

Por essa razão chamarei seu texto de “escritura em voz alta”<sup>188</sup>, tomando por empréstimo um termo de Barthes, porque nele a linguagem, encoberta de pele, turva as mensagens e concede lugar especial à pulsação, ao batimento ritmado das emoções, do coração. São textos escritos sempre para um *você*, que não se sabe quem. Esses textos permitem que as mensagens parem livres até que alguém as encontre, como uma garrafa jogada ao mar.

*A escritura em voz alta* não é expressiva; deixa a expressão ao fenotexto, ao código regular da comunicação; por seu lado ela pertence ao genotexto, à significância; é transportada, não pelas inflexões dramáticas, pelas entonações maliciosas, os acentos complacentes, mas pelo *grão* da voz, que é um misto erótico de timbre e de linguagem, e pode portanto ser, por sua vez, tal como a dicção, a matéria de uma arte: a arte de conduzir o próprio corpo (daí sua importância nos teatros extremo-orientais). Com respeito aos sons da língua, *a escritura em voz alta* não é fonológica, mas fonética; seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções; o que ela procura (numa perspectiva de fruição), são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem. (Barthes, 2010, p.p. 77-78, grifos do autor)

A escritura em voz alta não diz respeito ao transporte da mensagem, tampouco à dramatização da fala, mas destaca o vibrar da linguagem, as pulsações do corpo: “que a voz, que a escritura sejam frescas, flexíveis, lubrificadas, finamente granuladas e vibrantes [...] para que consiga deportar o significado para muito longe”<sup>189</sup>. Essa escritura se constrói como uma sutura amorosa capaz de enodar *alguma coisa* do corpo de quem escreve *a alguma coisa* do corpo de quem lê. Impressiona que a escrita opere tal movimento de extimidade, quando

<sup>187</sup> Lopes, E., 2018, p. 30

<sup>188</sup> Barthes, 2010, p. 77

<sup>189</sup> Barthes, 2010, p. 78

um ponto íntimo e singular de quem escreve vai ao encontro do que lhe é exterior. Como separar o que está dentro e o que está fora de um livro, se as palavras de um texto reverberam em quem escreve e em quem lê, se os versos recitados em uma tarde qualquer, numa “prosa ao telefone”<sup>190</sup>, podem ecoar por uma vida inteira, “às sete da manhã de um domingo, depois do almoço, durante o amor selvagem, na guerra, no parto”<sup>191</sup>? Trata-se de um escrito que incorpora vozes, que mantém um forte compromisso com a escuta. Um escrito assim, “ancorado na escuta é, antes, um texto que recebe em vez de um texto que produz”<sup>192</sup>. Escreve-se e lê-se, afinal, para não restar só?

São muitos os depoimentos de escritores e pensadores sobre a premência da solidão na literatura. Marguerite Duras medita longamente sobre a solidão em seu processo de escrita, formulando que nada se faz sem ela, pois a solidão é o vazio que deve ser atravessado por todo aquele que deseja escrever. Essa solidão, contudo, não parece corresponder unicamente ao isolamento espacial, afinal, não se escreve sozinho: em torno de nós tudo escreve. Os elementos da casa escrevem, os pequeninos insetos caminhando sobre as superfícies domésticas escrevem, as pessoas com quem compartilhamos a vida escrevem, aqueles que agora estão ausentes escrevem. O escritor escreve a vida a seu redor, que o escreve.

Em torno de nós, tudo escreve, é isso que precisamos perceber, tudo escreve, a mosca, ela, ela escreve, nas paredes, ela escreveu bastante na luz da grande sala, refletida pelo lago. A escrita da mosca poderia preencher uma página inteira. Então, seria uma escrita. Do momento em que ela poderia ser uma escrita, já o é. Um dia, talvez no decorrer de séculos por vir, teríamos essa escrita, ela seria decifrada, ela também, e traduzida. E a imensidão de um poema ilegível ia se desdobrar no céu. (Duras, 2021, p.p. 55-56)

Trata-se, portanto, de uma “solidão extremamente povoada”<sup>193</sup>. Ao ser habitada pelo que lhe é exterior, a solidão de quem escreve estende o íntimo ao êntimo, “em estado de contínua travessia para o Outro”<sup>194</sup>, propondo-se como uma zona de encontro constituída de certa indiscernibilidade, como o litoral do mar, feito de água e terra, como o método vampiresco de Ana Cristina Cesar. Sim, a escrita porta este paradoxo, porque as nossas palavras vêm dos outros. “É do fundo dessa solidão que se pode fazer qualquer encontro”<sup>195</sup>. Escrever e ler, nesse viés, são operações ambivalentes na medida que consolidam, a um só

---

<sup>190</sup> Cesar, 1983, p. 52

<sup>191</sup> Lorde, 2019, p. 48

<sup>192</sup> Librandi, 2020, p. 36

<sup>193</sup> Deleuze, 1998, p. 14

<sup>194</sup> Santiago, 2002, p. 61

<sup>195</sup> Deleuze, 1998, p. 14

tempo, solidão e encontro, porque a solidão da escrita não recusa a relação com o outro, mas atua como a força de um ímã, que atrai, mas não uniformiza. Solidão que busca o encontro, mas não o uno; que mantém a singularidade, a abertura para o inesperado.

Quando se trabalha, a solidão é, inevitavelmente, absoluta. Não se pode fazer escola, nem fazer parte de uma escola. Só há trabalho clandestino. Só que é uma solidão extremamente povoada. Não povoada de sonhos, fantasias ou projetos, mas de encontros. Um encontro é talvez a mesma coisa que um devir ou núpcias. É do fundo dessa solidão que se pode fazer qualquer encontro. Encontram-se pessoas (e às vezes sem as conhecer nem jamais tê-las visto), mas também movimentos, idéias, acontecimentos, entidades. Todas essas coisas têm nomes próprios, mas o nome próprio não designa de modo algum uma pessoa ou um sujeito. Ele designa um efeito, um ziguezague, algo que passa ou que se passa entre dois como sob uma diferença de potencial: “efeito Compton”, “efeito Kelvin”. Dizíamos a mesma coisa para os devires: não é um termo que se torna outro, mas cada um encontra o outro, um único devir que não é comum aos dois, já que eles nada tem a ver com o outro, mas que está entre os dois que tem sua própria direção, um bloco de devir, uma evolução a-paralela. (Deleuze, 1998, p.p. 14-15)

A solidão da escrita instaura um ponto de encontro entre a solidão daquele que lê e a daquele que escreve, em um gesto convidativo, espreado em tanta letra, tanta escritura. Desses encontros na solidão, entendo: a escrita de Ana me anima a escrever, a sua ferida toca a minha. Reconheço o sufoco de seu tempo nos meus dias — há algo de encontro aí, e por isso posso supor a escrita como lugar de uma comunidade. No entanto, nesse encontro há também desencante porque o seu sufoco é em algo diferente do meu. O poema é capaz de suportar esse encontro/desencontro e de abrir caminho ao futuro porque as palavras, por meio da leitura e da escrita, passam de mão em mão, como na brincadeira de passar o anel<sup>196</sup>. Daqui, do futuro, recebo as palavras de Ana Cristina e o poder de atrito e rasura que elas mantêm. É nesta comunidade que a palavra literária pode insistir na afirmação da vida e dar uma resposta ao tempo cada vez que ele se mostre em “desencanto e desânimo”<sup>197</sup>.

<sup>196</sup> Ver “Au séminaire”, de Barthes, em *O rumor da língua*.

<sup>197</sup> “Ao mesmo tempo, a solidão traz também a possibilidade de inventar algo novo que nos retire do desencanto e do desânimo” (Vidal, 2016, p. 159)

## 2.2 Paisagens em sobreimpressão<sup>198</sup> e respiração

*O que se passou aqui?. O que é que aqui, no que se passou, continua a passar?*  
(Maria Gabriela Llansol, grifo do original)

O que se passou aqui, neste país? O que aqui se passou e continua a se passar? Como encontrar, ainda que no desastre, um modo de abrir caminho ao futuro em sua alegria quando mais uma vez ele parece desfazer-se entregue ao fogo<sup>199</sup>?

Vejamos duas cenas. A primeira delas, na década de 70, quando a jovem Ana escrevia em um Brasil sufocado pela ditadura, quando a censura instalava medo e sufoco. A segunda, a “outra cena à luz de spots”<sup>200</sup>, o momento de escrita da maior parte deste capítulo, entre os anos de 2020 e 2022, quando estive com o pensamento em Ana Cristina e habitando um país novamente sufocado e entristecido. Ambos os períodos, se comparados, dão a ver um Brasil asfixiado, acossado pela violência, marcado pelo medo e pelo terror do trauma. Ali, os corpos anônimos da ditadura. Aqui, os corpos anônimos da Covid-19. Lá e cá, dois cenários “de violência e de ameaça aos princípios mais elementares da democracia”<sup>201</sup>, tantas mortes operadas pelo Estado fazendo do Brasil o país da vala comum, dos mortos sem nome<sup>202</sup>.

<sup>198</sup> O termo vem de Llansol, em “O extremo ocidental do Brabante”: a sobreimpressão teria relação com a paisagem onde “uma morada de imagens - dobrando/ o espaço e reunindo diversos tempos,/ procura manifestar-se” (Llansol, 2014, p. 137). A “sobreimpressão”, que se tornou um conceito nos estudos llansolianos, me parece importante aqui, pois diz respeito a uma coexistência não-linear de vários tempos, sobretudo longe das zonas de poder. Penso aqui que a escrita pode ser essa cena fulgor, esse ponto a partir do qual os tempos se encontram e se orientam para os afetos. Nas palavras de Janaina de Paula, na tese *Cor 'p' oema Llansol*, lemos: “Llansol define a sobreimpressão como sendo a conversão de vários tempos numa paisagem situada no presente, produzindo uma visão em decalagem, um deslocamento, uma vibração dissonante. É a coabitação do disperso a partir de uma não linearidade temporal, levando o texto a orientar-se para a área dos afetos, afastando-se das zonas dominadas pela espessa sombra do poder” (Paula, 2014, p. 39).

<sup>199</sup> Enquanto escrevia, pensava na queima de arquivos da ditadura, nas queimadas de desmatamento da Amazônia, ironizadas por Jair Bolsonaro, presidente em exercício durante a escrita deste trecho da tese.

<sup>200</sup> Cesar, 1983, p. 43

<sup>201</sup> Sousa, 2022, pp. 61-62

<sup>202</sup> Nunca é demais lembrar que o Brasil foi o único país latino-americano em que os ditadores obtiveram perdão sem que deles fosse exigido sequer o reconhecimento dos crimes cometidos. Essa impunidade da barbárie, segundo Maria Rita Kehl em “Tortura e sintoma social”, é perigosa e tem por efeitos a “escalada de prática abusivas por parte dos poderes públicos, que deveriam proteger os cidadãos e garantir a paz” (Kehl, 2010, p. 124). Ela explica ainda que o trauma brasileiro, coletivamente recalcado, “tende a produzir repetições sinistras” (Kehl, 2010, p. 126). Seria preciso agora, passado esse tempo, falar da ditadura e dos seus efeitos? Parece-me que, para barrar a crescente onda à direita e sua violência contra os direitos humanos, é preciso mais que nunca denunciar os criminosos e elaborar os traumas neste país. Maria Rita Kehl, ainda no citado texto, chama atenção aos familiares e amigos de desaparecidos(as) políticos da ditadura, que, “na ausência de um corpo diante do qual prestar as homenagens fúnebres, só puderam enterrar simbolicamente seus mortos ao velar em um espaço público a memória deles e compartilhar com uma assembleia solidária a indignação pelo ato bárbaro que causou seu desaparecimento” (Kehl, 2010, p. 127). Passados anos da ditadura, novamente o Brasil experimentou a indiferença do poder público em relação à vida dos cidadãos: sob o governo negacionista de Jair Bolsonaro durante a pandemia de Covid-19, a população, à mercê de sua própria sorte, testemunhou o número alarmante de



Pulsando entre essas duas cenas de injustiça e opressão, é possível entrever ainda muitas outras semelhantes, em tantos lugares e em tantos tempos. Gostaria de trazer aqui uma delas, poética e grega, também permeada pela cruzeza: aquela em que Creonte assume o poder e abandona a esmo o corpo de Polinices, para que aves e cães o devorassem, negando-lhe os ritos fúnebres. Na tragédia grega, quando os irmãos Etéocles e Polinices acabam mortos em uma luta pelo trono de Tebas, Creonte concede a Etéocles os ritos fúnebres, mas nega ao corpo de Polinices esses direitos, desumanizando-o e imputando-lhe uma segunda morte.

A ação tirânica de Creonte não nos espanta, afinal nós também conhecemos, no Brasil, a barbárie de governantes capazes de nutrir profundo desprezo pela vida do outro. Apesar do gesto bárbaro de Creonte, talvez possamos dizer que a história grega se desenrole rumo à afirmação da vida, tendo Antígona como figura central. Filha de Édipo e Jocasta, irmã de Etéocles e Polinices, Antígona revolta-se contra o tratamento dado ao corpo de Polinices. Ela então ultrapassa os limites da lei, tenta organizar para o irmão um funeral e torna-se aquela que não cede de seu desejo, aquela que luta contra a tirania do poder, conforme explica Jacques Lacan em seu *O Seminário, livro 7*.

[...] uma primeira vez nas trevas ela foi recobrir o corpo do irmão com uma camada fina de poeira que o cobre o suficiente para que seja velado à vista. Pois não se pode deixar ostentando na cara do mundo essa podridão onde os cães e os pássaros vêm arrancar retalhos para levá-los, diz-nos o texto, para os altares, no âmbito das cidades, onde vão disseminar, ao mesmo tempo, o horror e a epidemia.

Antígona fez, portanto, uma vez esse gesto. O que está para além de um certo limite não deve ser visto. O mensageiro vai contar o ocorrido a Creonte e assegura que nenhum vestígio foi encontrado, que não se pode saber quem o fez. É dada ordem de dispersar de novo a poeira. E desta vez Antígona é surpreendida. O mensageiro que retoma descreve-nos o que ocorreu nos seguintes termos - primeiro eles limpavam o cadáver daquilo que o cobria, em seguida posicionaram-se na direção do vento para evitar as emanções medonhas, pois isso fede. Mas um vento forte começou a soprar e a poeira foi preenchendo a atmosfera e até mesmo, diz o texto, o grande éter. E nesse momento em que todos se abrigam como podem, se encapucham em seus próprios braços, se soterram diante da mudança de aspecto da natureza, com a aproximação do obscurecimento total, do cataclisma, é aí que se manifesta a pequena Antígona. Ela reaparece ao lado do cadáver soltando, diz o texto, os gemidos do pássaro cujos filhotes foram arrebatados.

(Lacan, [1959-1960]1988, p.p. 312-313).

Em “A tragédia do Brasil em 2020 e a atualidade de Antígona”, a psicanalista Ana Paula Prates faz um paralelo entre a tragédia de Antígona e a tragédia brasileira de 2020. Ao

---

óbitos avolumando-se diariamente em razão do vírus e do descaso do governo. Se não houve cuidado estatal para com a vida dos vivos, também não houve zelo pela memória ou pelo corpo dos mortos, multiplicados a cada dia, transformados cada vez mais em números e, muitas vezes, enterrados em valas comuns. Uma saída do horror parece passar então pelo dever ético de transformar números em rostos, de uma elaboração coletiva do trauma brasileiro. Nesta terra arrasada, os vivos precisam “falar pelos que não tiveram a chance da palavra, sufocados pela insanidade de um poder que se pensa onipresente, feroz, obstinado em fazer funcionar maquinaria mortífera que testemunhamos no Brasil.” (Sousa, 2022, p. 62).

ler o texto grego junto ao pensamento de Lacan, Ana Paula aponta a oposição de Antígona à autoridade do tirano e ressalta a importância de conceder aos restos humanos a dignidade dos mortos.

[...] o corpo de Polínicês está condenado a virar carniça, sem nome, inscrição na lápide e lamentos: eis a desumanização. Vemos, portanto, aonde se localiza a intransigência de Antígona, que não aceita negociar com Creonte. Ela abre mão de sua posição social e de poder em nome daquilo que não se pode aceitar. Tudo, mas isso não: a desumanização de um homem é um crime contra a humanidade, e isso é inegociável. (Prates, 2020, s.p.)<sup>203</sup>

Mas há ainda outro ponto focalizado por Lacan ao recobrar a história de Antígona. Ele observa que, durante a narração feita pelo Guarda à Creonte, ressalta-se o aspecto vocálico do sofrimento de Antígona, que gemia como um pássaro cujos filhotes haviam sido roubados. Na tradução de Trajano Vieira para o português, Antígona estrilava, chorava, lamentava, imprecava. Ou seja, justo no momento de sua desobediência à lei de Creonte, ela mobilizava todo um arsenal sonoro — o corpo e seu som, um além corpo.

[...] Estrila  
 mais que ave ao ver no seu retorno o ninho  
 vazio de cria. Assim reagia Antigone,  
 prostrada frente ao corpo nu. Chorava,  
 lamentava, imprecava  
 contra quem pudera ser o autor daquele acinte  
 (Sófocles, 2009, p. 47).

Se a um só tempo Antígona enterrava o irmão e gemia/estrilava sua dor, essas duas ações participavam de um mesmo ato, um ato capaz de produzir um corte na estabilidade da lei de Creonte e na estabilidade semântica. Esse ato cortante, assim, instaurava a descontinuidade na lei tirânica, que se supunha inquestionável, mas também na linguagem, que já não servia somente a comunicar, mas principalmente a secretar a dor e a transformá-la em ação. É certo que há sempre tiranos que desejam confundir-se com a lei, que diante do clamor do povo ora questionam se “A polis não pertence ao mandatário?”<sup>204</sup>, ora afirmam “Eu sou a Constituição”<sup>205</sup>. Mas há também as Antígonas que não aceitam negociar o inegociável, que não cessam de rasurar a paisagem do seu tempo, de clamar em dissonância, de promover um corte no estado das coisas, instaurando descontinuidades.

<sup>203</sup> Disponível em: <https://jornalgggn.com.br/artigos/a-tragedia-do-brasil-em-2020-e-a-Atualidade-de-antigona-por-ana-laura-prates/>. Acesso em: 23 jan. 2024.

<sup>204</sup> *Antigone de Sófocles*, 2009, p. 65

<sup>205</sup> “Eu sou a Constituição”, diz Bolsonaro após ato pró-intervenção. Disponível em: <https://www.metropoles.com/brasil/politica-brasil/eu-sou-a-constituicao-diz-bolsonaro-apos-ato-pro-intervencao>. Acesso em: 23 jan. 2024.

Contra os Creontes do Brasil asfixiado, aquele país de Ana ou este do período em que o presente capítulo é escrito, há uma dimensão da língua que faz barra à brutalidade, há o um eco da voz de Antígona: “Nascida à contracorrente, isolada no seio da própria família, Antigone morre sem deixar descendentes, exceto a voz contrária que continua a ressoar”<sup>206</sup>. E ressoa em nossa direção. A “voz contrária” de Antígona, como vimos, não se restringe ao pensamento, à observação e à compreensão do horror, mas é expressa como ato, ação cortante, ruptura, enfrentamento da tirania. É com essa voz dissonante de Antígona, afinal, que a escrita de Ana se alia ao rasurar a paisagem de seu tempo e a escrita contemplativa de Lui.

No poema de Ana, a voz atua na medida em que corta, reinterpreta e reescreve o cenário daquele tempo de horror, criando certa zona de experiência que agora, do futuro, na leitura e na escrita *com* sua poesia, podemos experimentar: diante da tirania, a única saída parece ser convocar outras vozes, sustentar a diferença e a insatisfação diante da paisagem, rasurá-la até que ela se transforme. Cortá-la. Como adentrar a dimensão transformadora, logo política, da palavra poética, senão abdicando da posição contemplativa e envolvendo-se, como Antígona, como a voz do poema de Ana, na criação de um mundo voltado ao comum, à comunidade? É preciso estar no mundo de maneira cortante.

Lacan chama a atenção para o jogo de palavras empregado nos versos 48, 70 e 73, que resultaria em efeito de interrupção, de corte.

Preciso preparar o terreno, mas é impossível não fazer caso, de passagem, de alguns versos colocados na boca de Antígona. Os versos 48, 70 e 73, onde retumba uma espécie de idiotismo de Antígona que se manifesta no remate, no final da frase, da palavra *meta*.

Meta é *com* e também *após*. As preposições em grego não têm a mesma função que em francês, assim como as partículas desempenham em inglês um papel que vocês não conhecem em francês. *Meta* é, propriamente falando, aquilo que visa ao corte. A propósito do edito de Creonte ela replica - Mas ele nada tem a ver com aquilo que me diz respeito. Num outro momento, diz ela a sua irmã - Se agora ainda quisesses vir comigo efetuar esse trabalho danado eu não mais te aceitaria. Ela diz a seu irmão - Repousarei, amigo amoroso, quase amante, aqui *junto* a ti. Meta é colocado cada vez no remate do verso numa posição invertida, pois, habitualmente, essa preposição é colocada como *avec* em francês antes da palavra. Esse traço indica-nos de maneira significativa o modo de presença cortante, decidida de nossa Antígona (Lacan, [1959-1960]1988, p. 313)

O poético, como a presença da trágica personagem grega, como o poema de Ana, produz corte e rasura. Se a poesia desautomatiza os sentidos para que eles questionem aquilo que parecia imutável e natural, seu dom é como um eco de Antígona, ressoa como voz que atravessa os tempos e que resiste à tirania. Todo esse enfrentamento, no entanto, não retira de Antígona a dimensão amorosa, como ela mesma enuncia: “Fui feita para o amor, não para

<sup>206</sup> Trajano Vieira na introdução de *Antigone* (Sófocles, 2009, p. 17)

intriga”<sup>207</sup>. Se Antígona, aquela de quem podemos herdar a voz dissonante e em ponto de clamor, foi feita para o amor, e se “estar no amor, persistir em estar nele, não pode deixar de ser fulgor deserto”<sup>208</sup>, então a escrita, essa cena fulgor, é feita de amor e de insurgência.

[...]  
 No teu peito também  
 amor  
 guerreira  
 amor?  
 [...]  
 (Cesar, 2013, p. 271)

O poético caminha em direção aos afetos, distante “das zonas dominadas pela espessa sombra do poder”.<sup>209</sup> Sim, a escrita — a palavra que sulca o papel e as relações, que circula no mundo como amor e revolta — em sua dimensão poética faz “deslizar umas sobre as outras paisagens afastadas que o poder nunca alcançaria submeter ao seu domínio”<sup>210</sup>, e nela surgem paisagens contra o poder, capazes de convocar novos modos de habitar o mundo.

Diante do horror, que resta senão a linguagem, ainda que esburacada, falhada? Se porventura tudo parecer estreito demais diante da mão pesada e violenta do presente, diante dos horrores da história, pode-se, na escritura em voz alta, aquela que implica o corpo, no sopro amoroso e revolto de Antígona, olhar para frente e criar um “futuro autobiográfico”<sup>211</sup>, afinal “Os textos guardam um futuro, a desdobra da dobra, e o guardam com a mesma garantia da qual todo texto é feito – a de ser um novo sempre e a cada leitura”<sup>212</sup>. Tudo que vemos, tudo que vivemos, poderá ser reescrito, dobrado, desdobrado, sobreimpresso, rasurado, para abrir espaço a uma leitura porvir, investida do poder de abalar o passado e o presente, leitura capaz de tocar no modo de sentir e elaborar a vida.

No ponto da alegria, a escritura, escrita em que se deposita a voz, abre uma paisagem, um fulgor, um vórtice temporal capaz de sobreimprimir a escrita de Ana ao texto-escrita de seus leitores no inclinamento de um *eu* a um *tu*, no justo ponto da “relação, a fonte oculta da vibração e da alegria”<sup>213</sup> – porque a escrita é a alegria do encontro na medida em

<sup>207</sup> Sófocles, 2009, p. 53

<sup>208</sup> Llansol, 2014, p. 144

<sup>209</sup> Llansol, 2014, p. 140

<sup>210</sup> Llansol, 2014, p. 138

<sup>211</sup> “Sei muito pouco sobre o que é ter. Creio que os meus textos sabem muito mais; eles não estão atrás, no meu passado autobiográfico; eles estão diante de mim, no meu futuro autobiográfico, atraem-me tanto a mim quanto a outros que os tocam, para saber e não mais”. (Llansol, 1990, p. 15)

<sup>212</sup> Lopes, J., 2020, p. 19

<sup>213</sup> “O que, tanto num caso como noutro, eu procurava sem o saber, era o logos a que mais tarde chamei cena fulgor – o logos do lugar; da paisagem; da relação; a fonte oculta da vibração e da alegria, em que uma cena – uma morada de imagens –, dobrando o espaço e reunindo diversos tempos,

que ele é transformação. A palavra pode confrontar o estado das coisas, afinal, ela suspende a ideia de destino único, de sentido dado, e tensiona o poder hegemônico ao produzir outros sonhos, outros caminhos, outras paisagens.

O poder, mesmo depois de fazer terra arrasada, não pode controlar os efeitos do traumático e o retorno do recalado. É a insurreição do inconsciente que faz registro e pede passagem. O poder não pode silenciar os murmúrios dos traumas que ele produz. Ele pode queimar arquivos, destruir os rastros, eliminar as testemunhas, mas sempre haverá alguma Antígona que retornará à cena traumática e confrontará os Creontes, lembrando os princípios que fundam o que é do registro do humano (Sousa, p.p. 2022, p. 64-65)

O encontro com a letra de Ana, seu modo de rasurar as paisagens e demorar o olhar em um corpo de poesia, vivificando esse corpo, me vem como um sopro e me reintroduz na trama viva do tempo. Como viver sem escrever, quando tudo parece estar em vias de ser perdido, exceto ela, a escrita? Que outras histórias poderemos contar? Durante a escrita deste texto no Brasil pandêmico e entristecido, a companhia da poesia de Ana me injetou larga medida de alegria, porque o gesto de produzir visão, de despertar de um estado letárgico diante de um entorno voltado à morte, abalou também a minha vida: o poético reabre o mapa, desenha uma outra geografia, uma geografia feita de sonho.

Na escrita de Ana, que nascia rodeada de tanta morte, cada verso produz um apelo ao corpo, aos sentidos que a letra pode produzir junto ao corpo tocado pelo desejo de ação: nesse ponto, o poema abre-se como paisagem de escrita, age como uma convocação à vida. A leitura vem como um lampejo, um espanto, com a força de uma energia capaz de impulsionar o próprio ato de rasurar um papel, de escrever a vida que nos escreve. Essa paisagem da escrita propõe um litoral que sobreimprime a escrita de Ana Cristina e à de seus leitores no ponto do sonho e da vida.

Trata-se da vida escrita, que não se resume à descrição ou ao relato dos fatos da história, mas está no grito incorporado em cada relato. É o grito, esse movimento corporal de dentro para fora, que escreve. É o grito, insubmisso ao poder dos Creontes, que faz justiça aos mortos e que engendra os tantos sentidos que se abrem do poema para o mundo. Lembremos, com Tamara Kamenszain, que a poesia não testemunha os fatos, mas dá um passo além: a poesia, ou a escrita em ponto de poesia, é a própria boca, é a possibilidade de testemunhar. É o corpo posto em jogo na escritura, ainda que nesse jogo haja riscos.

A poesia não dá testemunho sobre isto ou aquilo; a poesia é a boca, é a única possibilidade de testemunhar. A poesia é a única que pode, depois que já sabemos que não se pode dizer nada, alcançar a verdade, inclusive como ausência de sentido. De modo que a poesia é uma boca que se abre ou que está sempre aberta, que não pode fechar, que quando fecha, vira estereótipo e quer “dizer algo”. Mas quando está sempre aberta, entram nela todas as moscas. (Kamenszain, 2015, p. 129)

Será que no fio de cada escrita ecoa sempre, vinda de longe, uma voz de amor e furor? No fio da escrita está, quem sabe, Antígona — seu ato, sua boca, sua garganta, seus pulmões — rasurando paisagens, enfrentando o sufoco e clamando pela vida, afinal.

### 3 “DEVAGAR ESCREVA UMA PRIMEIRA LETRA”

“Flores do mais”  
*devagar escreva*  
*uma primeira letra*  
 escrava  
 nas imediações  
 construídas pelos furacões;  
 devagar meça  
*a primeira pássara*  
 bisonha que  
 riscar  
 o pano de boca  
 aberto  
 sobre os vendavais;  
 devagar imponha o pulso  
 que melhor  
 souber sangrar  
 sobre a faca  
 das marés;  
 devagar imprima  
 o primeiro  
 olhar  
*sobre o galope molhado*  
*dos animais; devagar*  
*peça mais*  
*e mais e*  
*mais*  
 (Ana Cristina Cesar, grifos meus)

“Devagar escreva/ uma primeira letra”, sugerem os versos de Ana Cristina Cesar no início do poema “Flores do Mais”<sup>214</sup>, que integra a publicação *26 poetas hoje*. Como poderemos nós, mulheres inscritas na voracidade da letra, lermos esse par de versos sem que ele nos afete de maneira irreparável, colando-se ao nosso corpo, impondo-se ao nosso pulso? Fortuitamente o proferimos a alguém, em uma conversa qualquer, e, de repente, sentimos sua força. Os versos, com seu tom de convocação<sup>215</sup>, retornam à nossa voz, que lhes deu corpo,

<sup>214</sup> O poema está presente na antologia *26 poetas hoje*, publicada originalmente em 1976, pela editora Labor e sob organização de Heloisa Buarque de Hollanda. A edição aqui utilizada é de 2021, pela Companhia das Letras. Na circunstância, Ana contribui com seis poemas, a saber: “Simulacro de uma solidão”, “Flores do mais”, “Psicografia”, “Arpejos”, “Algazarra” e “Jornal íntimo”, permeados pelo tom de intimidade e de investigação sobre as paixões e a escrita.

<sup>215</sup> Não posso deixar de comentar que a convocação à escrita é recorrente em textos de mulheres. Virginia Woolf, Hélène Cixous, Adrienne Rich e Glória Anzaldúa, para citar algumas, são exemplos de escritoras que insistiam nesse chamamento das mulheres à escrita, ressaltando uma experiência que estava muito mais ligada ao corpo e à vida que aos quadrantes impostos pelos espaços canônicos da literatura. Uma genealogia da escrita das mulheres, portanto, estaria mais relacionada às espirais, às redes e às teias que à linearidade e à ansiedade da influência de que se ocupou parte da crítica literária. Sandra Gilbert e Susan Gubar, no famoso texto “Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria”, explicam que, na teoria literária, patrilinear, um “um homem só pode se tornar poeta se, de alguma forma, invalidar seu pai poético” (Gilbert; Gubar, 2017, p. 190), ou seja, o poeta, para assim sê-lo, deve derrotar as conquistas de seus predecessores e a tradição poética que vinha com

para cortá-la, suspendê-la no tempo, e compelir nossas mãos, nosso corpo inteiro, a uma ação: ato da escrita.

Há tantas de nós submersas em perguntas enclausurantes. “Quem sou?”, questionamos a nós mesmas, embora busquemos alguém que nos nomeie e autorize. Mas surge, então, um par de versos que nos chama e nos convoca a um fazer: “Devagar escreva/ uma primeira letra”. Ao ouvi-lo, podemos sentir no corpo a pergunta da mulher livre: “Quem me chama?”<sup>216</sup>. A escrita. À escrita.

Como escrever, então, essa primeira letra, se sabemos com a própria Ana Cristina Cesar que as letras podem doer como uma catástrofe<sup>217</sup>, se lemos em Maria Gabriela Llansol

---

eles. Nessa tradição teórica, da qual Harold Bloom é o nome mais proeminente, a escrita das mulheres fica sem lugar. Assim, as autoras argumentam que, se os escritores sofrem dessa “ansiedade da influência”, as escritoras experimentam uma “ansiedade de autoria”, pois não encontram muitos indícios de que podem tornar-se escritoras e temem a impossibilidade de se tornarem precursoras. Embora o texto de Gilbert e Guber seja elucidativo e incontornável — afinal, elas o escrevem na década de 70, quando esse tipo de estudo encontrava ainda mais resistência acadêmica — ele talvez não forneça operadores teóricos suficientes para lidar com a escrita de Ana Cristina Cesar. No caso de Ana: quais as estratégias, os truques para driblar essa “ansiedade de autoria” que põe quem escreve em dívida com um pai literário? Aliás, como desviar dessa tradição literária masculina? Como avançar no texto sem que as palavras obedeçam a uma tradição de “escrita tradicional”, ou ‘escrita oficial’ em que a pena tudo organiza, submetida aos processos de representação? Ana era leitora e tradutora do cânone inglês e francês, mas também era uma mulher brasileira cuja orientação sexual envolvia um desejo direcionado a homens e a mulheres, como é sabido por meio de cartas e relatos de pessoas mais próximas e elidido na maioria das publicações em torno de Ana — aliás, pensando com Foucault que arquivo não se trata da “soma de todos os textos que uma cultura guardou em seu poder, como documentos de seu próprio passado, ou como testemunho de sua identidade mantida” (Foucault, 1987, p. 148), mas como “lei do que pode ser dito” (Foucault, 1987, p. 149), fica para estudo posterior uma investigação das decisões editoriais que produzem perfis biográficos, fotobiografias e compilados da correspondência de Ana Cristina, mas o fazem ocultando esse dado de sua vida. De todo modo, importa pensar, aqui, que a escrita de Ana Cristina estaria nessas margens, nas encruzilhadas, para usar um termo da professora Leda Maria Martins. Leda, questionando o paradigma colonial (logo cis, hétero, branco e patriarcal), aciona as epistemologias africanas para falar das encruzilhadas, tratando-as como um operador conceitual. Afirma Leda que “[...] a encruzilhada é lugar de centramento e descentramento, intersecções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção signífica diversificada e, portanto, de sentidos plurais” (Martins, 2003, p. 70). Nesse sentido, creio que a escrita de mulheres opere movimentos mais ligados à encruzilhada que à continuidade linear. Ou que mantenha relações com o tempo cíclico de que fala Béatrice Didier, sempre recommencé, mas com suas rupturas e sua descontinuidade: “Temps cyclique, toujours recommencé, mais, avec ses ruptures, sa monotonie et ses discontinuités” (Didier, 1981, p. 33). O poema “deus na antecâmara”, de Ana, satiriza a culpa que essa “poesia infecta” produz em relação aos antecessores, os chamados pais poéticos, e prefere desatar “o culto das antecêdências/ sem medo de dedos de dados de dúvidas”. Neste poema, quem escreve escolhe fazer comunidade, horizontalizar o pensamento poético: “dizer ao conviver” com outras vozes, “parir ao repartir”. O poema expõe o seu desejo: “eu quero pensar ao apalpar”, porque a proximidade, aqui, é da maior importância, muito mais que a reverência. É no convite ao toque que a poesia se faz. A seguir, lê-se o referido poema.

“Mereço (merecemos, meretrizes)/ perdão (perdoai-nos, patres conscripti)/ socorro (correi, vaiei-nos, santos perdidos)/ Eu quero me livrar desta poesia infecta/ beijar mãos sem elos sem tinturas/ consciências soltas pelos ventos/ desatando o culto das antecêdências/ sem medo de dedos de dados de dúvidas/ em prontidão sanguínea/ (sangue e amor se aconchegando hora atrás de hora)/ Eu quero pensar ao apalpar/ eu quero dizer ao conviver/ eu quero parir ao repartir/ filho/ pai/ e/ fogo/ DE-LI-BE-RA-DA-MEN-TE/ abertos ao tudo inteiro/ maiores que o todo nosso/ em nós (com a gente) se dando/ HOMEM: ACORDA!” (Cesar, 2013, p. 174)

<sup>216</sup> “Perguntar ‘quem sou’ é uma pergunta de escravo; perguntar ‘quem me chama’ é uma pergunta de homem livre” (Llansol, 2011c, pp. 120-121).

<sup>217</sup> “Não volto às letras, que doem como uma catástrofe (Cesar, 1983, p. 77)



que há três coisas que metem medo, sendo uma delas, justamente, um “corp‘a’screver”<sup>218</sup>?

Se “A escrita e o medo são incompatíveis”<sup>219</sup> e se “Quem escreve não deve temer as catástrofes”<sup>220</sup>, como também aprendemos com Llansol, é da maior importância atravessar esse medo e prosseguir rumo à prática da letra, aquela a que convoca o verso de Ana Cristina. É sobre a força dessa prática que nos conta aquela que, a despeito da miséria, da fome e do racismo, definia-se como “uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com lápis e papel debaixo do travesseiro”<sup>221</sup>: Carolina Maria de Jesus.

“Devagar escreva uma primeira letra” — ressoa a voz por trás de um par de óculos escuros. Encontre “um teto todo seu”<sup>222</sup> para então tecê-la — sugere um sotaque inglês, com flores ao fundo. E se preciso for, se sobre sua cabeça só houver os céus, “esqueça o teto todo seu”<sup>223</sup> e escreva-a onde puder: em um “quarto de despejo”<sup>224</sup>, às margens da linguagem hegemônica, na marginália<sup>225</sup> das páginas canônicas, no rodapé<sup>226</sup> do que interessa à alta cultura — alertam as línguas latinas tão *hermosas*<sup>227</sup>. Escreva em papéis de carta, em postais, em diários, porque “essa mesma letra que serve para escrever um romance serve também para escrever um bilhete de lavanderia, e a mesma letra que serve para amarrar um sujeito serve

<sup>218</sup> “Há, pela última vez o digo, três coisas que metem medo. A terceira é um corp‘a’screver. Só os que passam por lá sabem o que é isso”. (Llansol, 2017, p. 11)

<sup>219</sup> Llansol em *Um Falcão no Punho*: Diário I: “[...] e se adquiri o conhecimento da arte de escrever, foi por necessidade, tendo descoberto que a escrita e o medo são incompatíveis” (Llansol, 2011c, p. 14).

<sup>220</sup> Llansol, 2014, p. 161

<sup>221</sup> Jesus, 2020, p. 52

<sup>222</sup> Refiro-me ao título de Virginia Woolf.

<sup>223</sup> “Esqueça o teto todo seu — escreva na cozinha, se tranque no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da assistência social, no trabalho ou entre as refeições.” (Anzaldúa, 2021, p. 55)

<sup>224</sup> Refiro-me ao título de Carolina Maria de Jesus.

<sup>225</sup> A marginália pode ampliar o texto central, pode inclusive tornar-se mais interessante que ele, como se observa em *Ana Cristina Cesar lê Drummond*. Nessa dissertação, entre Drummond e Ana, a autora está mais interessada nas marcas que a jovem poeta deixa no texto de um poeta já consagrado. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/76005/98603.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 23 jan. 2024.

<sup>226</sup> As marginais e os rodapés podem assumir importante função. Em “Artimanhas das fracas”, ensaio contido em *Livros Pequenos*, Tamara Kamenszain, ao refletir sobre as notas de rodapé extensas que Josefina Ludmer costumava compor, aponta esse procedimento como um modo de fazer o texto transitar por dois espaços. “As extensas notas de rodapé, que sulcam seus livros de crítica e que chegam às vezes a cobrir 50% de sua extensão, podem ser lidas como os truques de quem se move ao mesmo tempo em dois espaços diferentes. Nas notas, circula um universo de saber paralelo ao do texto central, que ela vai empurrando para baixo ou para o final, mas que não abandona.” (Kamenszain, 2021, p. 49). Também Ana Cristina Cesar, em sua tradução do conto Bliss, faz do rodapé lugar privilegiado, encarando-o como a “própria substância do texto. Trata-se, na realidade, de uma dissertação formada por notas de pé de página, expressão essa que deixa de ter propriedade, uma vez que as notas ultrapassam o espaço reduzido de um pé de página e passam, efetivamente, a ocupar o lugar mais privilegiado” (Cesar, 2016a, p. 326). Esse uso que Josefina e Ana fazem dos cantos das páginas convida a questionar o senso de continuidade, a descentralizar o olhar diante da página e, por consequência, diante do mundo, ampliando a própria noção de leitura. Na aposta de descentralizar o olhar e por considerar importante o que está *aos pés* da página, incorporo aqui esse uso.

<sup>227</sup> “É só para você y que letra tán hermosa” (Cesar, 1983, p. 51).

também para desamarrear”<sup>228</sup> — relembra a voz que percorre litoral e montanhas. Porque a vida vai produzindo um corpo e uma escrita, então “viver sem nada escrever é uma perda de corpo”<sup>229</sup> — articula a língua portuguesa com ruído d’além-mar. Aquelas que chegaram antes de nós começaram assim.

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. Historicamente, séculos passados, quando a mulher começa a escrever numa esfera muito familiar. (Cesar, 2016a, p. 293).

Se às mulheres coube o doméstico e particular, muitas delas extraíram dessa condição um norte singular e avesso às linguagens do poder: a prática da letra inscrita em um desejo que “move a língua”<sup>230</sup>, esta com que falamos, escrevemos, beijamos. “Devagar escreva/ uma primeira letra” em um espaço tão íntimo, que se faz no avesso da pele, “íntima textura”<sup>231</sup>, por dentro do peito, nas ressonâncias da respiração, nos movimentos da glote, no sim<sup>232</sup> que uma molécula diz a outra para juntas produzirem, em nós, o vivo. É urgente “desbloquear a garganta”<sup>233</sup> porque ela, com o silêncio e o grito, escreve — sim, o escrito<sup>234</sup> tem algo do grito na medida em que resiste ao sentido e à significação<sup>235</sup>. Que a escrita não se limite ao papel, mas aconteça também por dentro de nós, na matéria viva<sup>236</sup> dos nossos corpos. “Escreva”, insufla o verso de Ana, “e seu texto, ao se procurar, se conhecerá mais do que carne e sangue, massa sovando-se, crescendo, insurrecional”<sup>237</sup>.

Essa letra há de abrir espaço, há de viajar de um canto a outro e inscrever-se em quem a escreve, em que a lê. Por amor, essa escrita voa em direção a seu êxtimo, toca uma leitora<sup>238</sup> que queira lê-la com “alegria profunda e comunicativa”<sup>239</sup>, abrindo-se à escuta de

<sup>228</sup> Branco; Sobral, p. 70, 2022

<sup>229</sup> Llansol, 2020, p. 106

<sup>230</sup> “A escrita, os animais, fazem parte dessa orla, e são tais seres excluídos pelos homens que eu recebo. Trabalhar a dura matéria, move a língua; viver quase a sós atrai, pouco a pouco, os absolutamente sós.” (Llansol, 2011b, pp. 50).

<sup>231</sup> “Tu és, de facto, minha íntima textura, e a complexidade que te atribuem, é porque não a sentem como simples” (Llansol, 2020, p. 62).

<sup>232</sup> “Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida” (Lispector, 1998a, p. 11)

<sup>233</sup> “[...] enquanto eu tento desbloquear a garganta do autor que o traduz [...]” (Llansol, 2020, p. 8)

<sup>234</sup> Em *O seminário, livro 18*, diz Lacan: “Escrito [écrit] pressupõe, pelo menos como é suspeitado por vocês, ao menos alguns de vocês, o que eu disse, em certa época, do grito [cri]” (Lacan, [1971]2005 p. 135).

<sup>235</sup> “O grito é algo da ordem de um real da língua, aquilo que não tem significação e que penetra, atravessa as paredes, os cristais, as portas; o grito é excluído do sentido” (Vidal, 2016, p. 158)

<sup>236</sup> “Não é no papel que você cria, mas em suas entranhas, em suas vísceras e da sua matéria viva — a isso eu chamo de *escrita orgânica*.” (Anzaldúa, 2021, p. 59)

<sup>237</sup> Cixous, 2022b, p. 72

<sup>238</sup> Digo leitora, sim, destinatária, porque o texto de Ana só chega a quem “se alinha sob a bandeira das mulheres” (Lacan, [1972-1973], 1985, p. 78)

<sup>239</sup> “\_\_\_\_\_ pergunto-me qual será a aspiração do texto senão tornar luminosa a poeira das vidas. E há legentes que o amam com a alegria profunda e comunicativa\_\_\_\_\_ com os próprios olhos azuis. Mas são raros

sua ressonância, acolhendo o texto em sua espessura de real, de letra, mais que de palavra ou significante<sup>240</sup>. Uma a uma. Inscrita pela letra, a mulher, cada mulher, já não será “passageira da voz alheia”<sup>241</sup>, calando seu desejo, mas encontrará amplidão em sua voz. Saberá que seu corpo pode ser olhado e falado, sim, mas que, de tão vivo, também olha, também fala.

Colocar uma porta na boca das mulheres tem sido um importante projeto da cultura patriarcal desde a Antiguidade até os dias presentes. Sua estratégia principal é criar uma associação ideológica do som produzido pelas mulheres com o monstruoso, a desordem e a morte. (Carson, 2020, p.117)

Há tempos, o discurso patriarcal tenta sequestrar as vozes das mulheres, tornando-as as “sem-voz da História”<sup>242</sup>. Na lógica falocêntrica, o som urdido pelas mulheres é associado ao monstruoso, à desordem, à morte, para tentar nos convencer de que só deveria nos restar o silenciamento<sup>243</sup>. O corpo das mulheres, presente nos mais variados discursos, é examinado pelas palavras da ciência, da política e mesmo da literatura; as imagens desse corpo estão em toda parte, da arte à publicidade. Na vitrine de tanta exposição, ele permanece como objeto de fala e de olhar alheio, como indica Michelle Perrot em “Os silêncios do corpo da mulher”.

Há muito que as mulheres são as esquecidas, as sem-voz da História. O silêncio que as envolve é impressionante. Pesa primeiramente sobre o corpo, assimilado à função anônima e impessoal da reprodução. O corpo feminino, no entanto, é onipresente: no discurso dos poetas, dos médicos ou dos políticos; em imagens de toda natureza — quadros, esculturas, cartazes — que povoam as nossas cidades. Mas esse corpo exposto, encenado, continua opaco. Objeto do olhar e do desejo, fala-se dele. Mas ele se cala. As mulheres não falam, não devem falar dele. O pudor que encobre seus membros ou lhes cerra os lábios é a própria marca da feminilidade. (Perrot, 2003, p.13).

---

os que participam nesta emoção”. (Llansol, 2020, p. 78)

<sup>240</sup> Em “Lição sobre Lituraterra”, em *O seminário, livro 18*, diz Lacan: “A escrita, a letra, está no real, e o significante, no simbólico” (Lacan, [1971]2005, p. 114).

<sup>241</sup> “A voz que aí se ouve não é feminina, mas seu simulacro, fina modulação da ilusão que a faz existir. Gesto alheio que cria espaço onde se aliena a mulher, estrangeira de seu desejo, boneca que faz fluir o som da voz de seu ventríloquo. Passageira da voz alheia, na medida em que se cala, calando seu próprio desejo” (Brandão, 2004, p. 13).

<sup>242</sup> O trecho foi extraído de “Os silêncios do corpo da mulher”, de Michelle Perrot, no livro *O corpo feminino em debate*.

<sup>243</sup> A escrita, no que tem de feminina, é feita de silêncio. Esse silêncio, no entanto, não significa ausência de fala, mas enfrentamento dos saberes cristalizados. Essa escrita “É antes uma fala: isso fala, isso não pára de falar, é como um vazio falante, um leve murmúrio, insistente” (Blanchot, 2013b, p. 320). No ponto de escrita, a língua murmura, balbucia e chega ao silêncio que produz uma expansão. No entanto, na tentativa de banir esse silêncio cheio de fala da escrita, o paradigma masculino deseja amordaçá-lo, discipliná-lo com o olhar e, quando se trata da mulher escritora, atribuir-lhe alguns sentidos ligados à fragilidade. Para quem escreve, entregando seu corpo ao feminino da escrita, só resta desviar desse olhar controlador, desfazer-se do silêncio emudecedor e caminhar rumo ao silêncio faladeiro das letras. O silêncio da escrita, longe de ser uma privação, é na verdade uma “disposição de ressonância” (Nancy, 2014, p. 41), uma condição em que “se ouve ressoar o próprio corpo, a sua respiração, o seu coração e toda a sua caverna ressonante” (Nancy, 2014, p. 41)

Assim, a mulher calada, entregue ao olhar do outro, quase incorpórea, tomada como um objeto, sempre interessou ao cânone literário e às suas noções de representação.

Um ser muito estranho, complexo, emerge então. Na imaginação, ela é da mais alta importância; em termos práticos, é completamente insignificante. Ela atravessa a poesia de uma ponta à outra; por pouco está ausente da história. Ela domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na vida real, era escrava de qualquer rapazola cujos pais lhe enfiassem uma aliança no dedo. Algumas das mais inspiradas palavras, alguns dos mais profundos pensamentos saem-lhe dos lábios na literatura; na vida real, mal sabia ler, quase não conseguia soletrar e era propriedade do marido. (Woolf, 2019, p.45)

Ocorre que a escrita, por ser um espaço pulsional, pode ir além do registro especular e idealizado, legitimado por um sistema literário em que a mulher está alienada de seu próprio desejo.

[...] Entretanto, a idealização feminina, qualquer que seja ela, sempre cumpre a sentença de morte da mulher. Se ela aceita este lugar, ela aceita sua petrificação, por mais bela e perfeita que seja a estátua onde ela se erige: aí é o lugar de alienação de seu desejo. (Branco; Brandão, 2004, p.13)

Um corpo pode, com sons, escrever-se. “Devagar escreva uma primeira letra” para que os corpos de mulheres, no fio da escrita, já não sejam apenas olhados, mas vividos em primeira pessoa, vivificados juntos a quem lê. Corpos que, cientes da primazia da visão na tradição ocidental, convocam o olhar<sup>244</sup> para incomodá-lo, pois ardem e coçam. Na escrita

---

<sup>244</sup> Adriana Cavarero, em *Vozes plurais*, investiga o privilégio que a filosofia concedeu à esfera visual, relegando à voz os “objetos inessenciais do repertório filosófico” (Cavarero, 2011, p. 61), porque a voz seria capaz de expor a relação com o corpo, afinal ela provém de “cavidades carnosas que aludem o corpo profundo” (Cavarero, 2011, p. 18). Jacques Derrida parece concordar de algum modo com essa percepção, pois, ao ser convocado a pensar sobre desenho, Derrida delimita sua fala a partir da questão do olhar no âmbito das artes e aponta que há uma relação histórica entre o olhar, a autoridade e o universo masculino. Derrida propõe, a despeito dessa tradição, que a propriedade peculiar ao olho humano, isto é, aquilo que o diferencia do olho animal, não é tanto a capacidade de ver, mas a de chorar, a de ser afetado pelo que chega por meio do olhar. O que penso nesta tese a respeito da escrita mantém algum diálogo com o pensamento de Derrida, pois o olhar já não é convocado unicamente em seu extrato de autoridade em relação aos demais sentidos, mas em sua habilidade de deixar-se afetar pelo que vê, de abrir o corpo às emoções. A seguir, as palavras de Derrida em “Com o desígnio, o desenho”: “Uma vez que o olhar, e portanto a autoridade do olhar [...], a autoridade ameaçada do olho, são sempre - então aí, abertura do grande esquema psicanalítico ou pós-freudiano sobre o Édipo etc. - experiências de filiações de homens, relações pai-filho etc [...], a mulher não é aqui designada, de alguma maneira, para a representação da autoridade do ver, para o desígnio da visão, como se o olho fosse feito para ver. Diz-se freqüentemente: ‘Bem, a finalidade do olho é a visão. Ver, saber, ter objetos, desenhar, dominar etc.’ Esse é o desígnio da função visual, e é masculino. Ao passo que podemos nos perguntar - e citei textos, especialmente ingleses, de um poeta inglês que se chama Marvell - se a finalidade do olho, do olho humano por oposição ao olho animal - e há no acervo do Louvre muitas representações de olho animal, de olho de lobos ou de olho de lince -, se a finalidade do olho humano é ver ou chorar. Há um belíssimo texto de Marvell que diz que, no fundo, todos os animais providos de olhos podem ver, apenas o olho humano pode chorar. De tal modo que, se essa hipótese tivesse um sentido verificável - a respeito do que tenho muitas questões, mas deixemos isso de lado -, se essa hipótese tivesse um sentido, ela significaria que o próprio do olho humano não é ver, e, portanto, desenhar regulando-se pela visão, uma vez que muitos animais podem ver com o olho, mas que o próprio do olho humano seria chorar. E, portanto, não ver ou mostrar a verdade do objeto, mas fazer o que se faz quando se chora, isto é, ser afetado por uma emoção que faz vir água à vista, que pode também embaçar a visão, que em todo caso... - os

fora da lógica falocêntrica, binária, a visão<sup>245</sup> está presente: o sujeito poético exhibe-se ao espelho, faz-se ver. Já não há cisão entre o olhar e o ouvir, entre a esfera vocal e a escritural, uma vez que ambas “se aliam contra certa acepção sistemática e normativa da linguagem”<sup>246</sup>. A escrita interroga aí o seu próprio corpo, busca sua matriz sonora: os sentidos estão a expandir-se, abarcando também a voz, convocando o ritmo do corpo inteiro, a boca, o beijo. O ritmo mergulha então no texto para compor com ele um corpo.

“Arpejos”<sup>247</sup>

1

Acordei com uma coceira terrível no hímen. Sentei no bidê com um espelhinho e examinei minuciosamente o local. Não surpreendi indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais. Passei uma pomada branca até que a pele (rugosa e murcha) ficasse brilhante. Com essa murcharam igualmente meus projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador.

2

Ontem na recepção virei inadvertidamente a cabeça contra o beijo de saudação de Antônia. Senti na nuca o bafô seco do susto. Não havia como desfazer o engano. Sorrímos o resto da noite. Falo o tempo todo em mim. Não deixo Antônia abrir sua boca de lagarta beijando para sempre o ar. Na saída nos beijamos de acordo, dos dois lados.guardo crise aguda de remorsos.

3

A crise parece controlada. Passo o dia a recordar o gesto involuntário. Represento a cena ao espelho. Viro o rosto à minha própria imagem sequiosa. Depois me volto, procuro nos olhos dela signos de decepção. Mas Antônia continuaria inexorável. Saio depois de tantos ensaios. O movimento das rodas me desanuvia os tendões duros. Os navios me iluminam. Pedalo de maneira insensata. (Cesar, 2021, p.p. 150-151)<sup>248</sup>

Se há, no decurso da história, um pensamento central, uniforme, canônico, as mulheres, para tangenciá-lo, ora sussurram, ora gritam, produzindo tons em diferentes timbres e intensidades. Uma a uma, mulheres produzem outras vozes. Essas vozes paralelas ao centro apareciam, muitas vezes, nos cadernos caseiros da mulher-goiabada, como nos contou Lygia Fagundes Telles ao situar nesses cadernos o início da escrita das mulheres. Assim, ao instalar-

---

cegos podem chorar, os cegos podem chorar revelaria - as lágrimas revelariam - a verdade, desvelaria a verdade do olho. Ora, nos desenhos do Louvre que vi, as lágrimas eram sempre lágrimas de mulheres, choradeiras, e há uma em particular que é mostrada, Daniele da Volterra, vê-se uma choradeira. Há, portanto, atravessando mais ou menos discretamente essa oposição, essa temática do olho e do ver, e da autoridade do ver reservada ao homem, as lágrimas sendo reveladas, a verdade do olho sendo revelada pelas lágrimas da mulher” (Derrida, 2012, pp. 177-178).

<sup>245</sup> Também seria possível dizer que a escrita de mulheres, ao incorporar a visão, conduz ao que Adrienne Rich chamou de “re-visão”. No ensaio “Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão”, Rich afirma que essa atitude teórica seria o ato de “ver com um novo olhar, de entrar em um texto a partir de uma nova direção crítica” (Rich, 2017, p. 66).

<sup>246</sup> Cavarero, 2011, p. 160

<sup>247</sup> Sobre “Arpejos”, Vera Queiroz aponta que “esta é talvez a primeira vez que tais vocábulos e imagens [“coceira no hímen”] são utilizados na literatura brasileira” (Queiroz, 2004, p. 19).

<sup>248</sup> “Arpejos”, que integra *26 poetas hoje*.

se nas páginas mais insuspeitadas, aquelas das anotações relativas ao cotidiano da casa, entre receitas de doce ou unguentos, a escrita passava despercebida no caderno mais discreto do mundo, aquele que não tinha nenhum segredo<sup>249</sup>.

Quando mocinhas, elas podiam escrever seus pensamentos e estados de alma nos diários de capa acetinada com vagas pinturas representando flores em pombinhos brancos levando um coração no bico [...]; depois de casadas não tinha mais sentido pensar sequer em segredos, que segredos de mulher casada só podia ser bandalheira. Restava então o recurso do cadernão do dia-a-dia, onde, de mistura com gastos da casa cuidadosamente anotados e somados no fim do mês, elas ousavam escrever alguma lembrança ou uma confissão que se juntava na linha adiante com o preço do pó de café e da cebola. Os cadernos caseiros da mulher goiabada. Minha mãe guardava um desses cadernos que pertencera a minha vó Belmira [...]. A letrinha vacilante, bem desenhada, era menina quando via minha mãe recorrer a esse caderno para conferir uma receita de doce ou a de um gargarejo. “Como minha mãe escrevia bem! — observou mais de uma vez — Que pensamentos e que poesia, como era inspirada.” Vejo nas tímidas inspirações desse cadernão (que se perdeu num incêndio) um marco das primeiras arremetidas da mulher brasileira na chamada carreira de letras — um ofício de homem. (Telles, 1980, p. 16)

Com seus cadernos-goiabada, diários e demais escritos das/nas margens, as mulheres já se moviam com a letra por meio de uma escrita inclinada ao descentramento, à porosidade entre os gêneros e ao burburinho da fala incorporado, pela escuta, à escrita, afinal “Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar”<sup>250</sup>. No ensaio “Bordado e costura do texto”, Tamara Kamenszain formula que a “mulher, silenciosa por tradição, está próxima da escrita”<sup>251</sup>, uma vez que o acesso das mulheres à fala nasceu “no cochicho e no sussurro”<sup>252</sup>, à margem “dos discursos estabelecidos”<sup>253</sup>. Se a mulher foi apelidada como “muito conversadeira”, isso se deve, explica Tamara, ao fato de terem aprendido a falar sussurrando, criando uma conversa que “não seria outra coisa que essa emaranhada mistura de níveis discursivos cujo dizer, como objeto, é o nada”<sup>254</sup>. Essa conversa, que em nada interessava ao mundo público por tratar-se de detalhes do cotidiano familiar, encontrou nos diários, nas cartas e nos cadernos de receita o seu lugar. Escrita, portanto, modulada pela dimensão da voz. Assim, as mulheres imprimiram à literatura “— fosse escrevendo ou transmitindo aos homens que escreviam — o selo do artesanal, do não discursivo”<sup>255</sup>.

Memória corporizada na conversa, a das mulheres encontrou também seu lugar de registro escrito: o diário íntimo, as cartas, as cadernetas rabiscadas com receitas de cozinha, os cancionários acumularam durante séculos porções do idioma familiar (Kamenszain, 2015, p. 19).

<sup>249</sup> “Te apresento a mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo” (Cesar, 1983, p. 13).

<sup>250</sup> Blanchot, 2011b, p. 18

<sup>251</sup> Kamenszain, 2015, p. 17

<sup>252</sup> Kamenszain, 2015, p. 17

<sup>253</sup> Kamenszain, 2015, p. 17

<sup>254</sup> Kamenszain, 2015, p. 17

<sup>255</sup> Kamenszain, 2015, p. 20

Uma escrita que passa, pois, pela “arte da conversação”<sup>256</sup> — expressão usada por Flora Süssekind para tratar da poesia de Ana Cristina ao perceber que é “como colagem de falas, sucessão de tons, ritmos, conversas, que se singulariza sua forma de composição poética”<sup>257</sup>. Podemos expandir a percepção de Flora para além da escrita de Ana, dada a pertinência dessa formulação no que diz respeito à história da escrita das mulheres em sua relação com as mais diversas escalas do som.

Como essas escalas do som desorganizam a semântica? Adriana Cavarero afirma, em *Vozes Plurais*, que o semântico, ao ser atravessado pelo vocálico, aloja as pulsões do corpo. Esse vocálico, ritmado e musical, passa da oralidade à prática escritural, sendo a poesia o maior exemplo disso.

o papel semântico da palavra é atravessado por um vocálico que o ancora às pulsões corpóreas. A tal ponto que o prazer vocálico transpassa a prática oral, que espontaneamente lhe pertence, em direção à prática da escritura. Existem textos, cortados por um ritmo musical, nos quais a vocalidade, explodindo no significante linguístico, sobe à superfície e comanda o sentido. A poesia, entendida como texto poético, é o exemplo mais eficaz disso (Cavarero, 2011, p. 165).

Se a literatura produzida por mulheres nasce dessa história, essa literatura se movimenta certamente para além das regras que pretendem definir e limitar o que é o literário e o que é a mulher, daí Tamara Kamenszain dizer que essa experiência “abre à mulher, em sua relação com a escrita, o caminho da vanguarda”<sup>258</sup>. Nesse percurso espiralado, tão cheio de desvios dos saberes do centro, tanto a mulher quanto a escrita recusam fronteiras espessas a propósito dos gêneros. Mulher e escrita, assim, votam-se ao questionamento de categorias dadas como naturais e imutáveis, ligadas à essência.

As mulheres, este grande grupo tão calado pela História e pela Literatura, constitui-se de muitos corpos entrecruzados nas margens da sociedade, uns ainda mais marginalizados que outros: as negras, as indígenas e as queers<sup>259</sup>, por exemplo, desfrutam

<sup>256</sup> Süssekind, 2007, p. 9

<sup>257</sup> Süssekind, 2007, p. 13

<sup>258</sup> Kamenszain, 2015, p. 21

<sup>259</sup> Utilizo, aqui, o termo queer para sinalizar as tantas sexualidades que se desviam da imposição heterossexual. Ao longo do século XX, a palavra esteve relacionada à estranheza, à bizarrice e a um xingamento para qualquer pessoa fora da heterossexualidade. Na década de 80, contudo, o termo foi ressignificado como uma maneira de se afirmar na diferença, tornando-se um movimento e uma teoria que desafiam os binarismos e as noções de identidade. Um dos nomes de destaque desse campo é Glória Anzaldúa, americana de ascendência chicana e crítica do termo “lésbica” por considerá-lo muito branco, classe-média e representativo de uma cultura dominante. Glória se situou nessas fronteiras, no hibridismo. Suas palavras, no ensaio “La Prieta”, de 1981, apontam antes para a encruzilhada que para a categorização: “O que eu sou? *Uma feminista lésbica terceiro-mundista com inclinações marxistas e místicas*. Eles me fatiariam em pequenos fragmentos e rotulariam cada pedaço com uma etiqueta. Você diz que meu nome é ambivalência? Pense em mim feito Shiva, um corpo com vários braços e pernas com um pé sobre solo marrom, outro sobre a sociedade branca, hétero, outro no mundo gay, outro mundo dos homens, no das mulheres, um membro no mundo da literatura, outro na classe trabalhadora, no socialismo, e nos mundos ocultos. Tipo uma mulher aranha pendurada por um fio fino da teia.

ainda menos dos privilégios do poder, do centro. Nisto as mulheres<sup>260</sup> se assemelham à escrita: repensam e refundam suas próprias categorias.

Eu não preciso menstruar  
para ser uma mulher  
eu não preciso ter um útero  
para ser uma mulher  
eu não preciso ter filhos  
para ser uma mulher  
eu não preciso ter seios  
para ser uma mulher  
eu não preciso ser branca  
para ser uma mulher  
eu não preciso ser hétero  
para ser uma mulher  
eu não preciso ter vagina  
para ser uma mulher

Eu só preciso ser  
Mulher  
(Rizzi, 2022, p. 108)

Das margens e de suas experiências, novos modos de estar no mundo e novas linguagens podem surgir. A margem e a marginalidade que dela decorre, assim, podem ser muito mais “um espaço de possibilidade radical”<sup>261</sup> que um lugar de privação e desesperança, ensinou bell hooks. É ali, na margem, em sua possibilidade de abertura radical, de criatividade, onde é possível “ver e criar, imaginar alternativas, novos mundos”<sup>262</sup>. É nas margens, quem sabe, onde podemos construir um tipo de texto que carregue todo o corpo, que se faça nas bordas do paradigma masculino e vá além, muito além do falo<sup>263</sup>: uma escrita feminina.

---

Confusa, eu? Ambivalente? Não tanto. Só seus rótulos me estilhaçam.” (Anzaldúa, 2021, p. 78, grifo da autora).

<sup>260</sup> A categoria “mulher”, ao longo do tempo, foi sendo considerada como uma construção cultural, ideológica e filosófica. As formulações “E eu não sou uma mulher?”, da abolicionista negra e escravizada Sojourner Truth, “lésbicas não são mulheres”, da filósofa lésbica Monique Wittig (Wittig, 2022, p. 67), e “E não posso ser eu uma mulher?” (Nascimento, 2021, p. 16), da pedagoga e mulher travesti Letícia Nascimento, permitem entrever que essa categoria é múltipla e precisa questionar a universalidade, a homogeneidade e o essencialismo que tantas vezes foram associados a ela. No que se refere à psicanálise, há também uma recusa a um essencialismo, como se lê nas palavras de Lacan, em *O seminário, livro 20*: “O homem, uma mulher, eu disse da última vez, não são nada mais que significantes. É daí, do dizer enquanto encarnação distinta do sexo, que eles recebem sua função” (Lacan, [1972-1973]1985, p. 45). Ou seja, em termos psicanalíticos, “mulher” e “homem” não podem reduzir-se ao aspecto biológico, pois, por serem significantes, têm relação com o discurso.

<sup>261</sup> Em “A margem como um espaço de abertura radical”, capítulo que integra o livro *Anseios* (2019), bell hooks, discute a pressão que muitos grupos têm de fazer contra os “limites opressivos impostos por raça, sexo e dominação de classe” (2019, p. 281). Sendo mulher e negra nos Estados Unidos, bell hooks conhece bem a dificuldade de todos que estão situados fora do centro, espaço privilegiado, portanto não alimenta uma “noção mítica de marginalidade” (2019, p. 289), mas aposta no poder das margens porque ele nasce de uma experiência vivida, sentida no corpo, no correr dos dias.

<sup>262</sup> hooks, 2019, p. 289

<sup>263</sup> Flavia Gaze Bonfim, no texto “O conceito de falo na psicanálise... ainda?”, explica que o conceito “falo” na psicanálise sofreu, ao longo do tempo, uma série de desdobramentos. A pesquisadora afirma que Sigmund Freud, inserido na Europa patriarcal e marcada por uma rígida distinção entre o masculino e o feminino, teria identificado ao tratar da sexualidade das mulheres, uma “inveja do pênis”. Esse termo, contudo, “não deve ser entendido em sua literalidade, no qual as mulheres desejariam ter um pênis, mas demarca a posição de tensão da



### 3.1 “a primeira pássara bisonha que riscar”

Não há *A* mulher, o artigo definido, para designar o universal  
(Jacques Lacan)

E, no entanto, a mulher existe, mas é mais ampla do que se esperava  
(Maria Gabriela Llansol)

Uma escrita feminina: como defini-la sem aprisioná-la? Como teorizá-la sem violentar a liberdade que rege seu fazer? Melhor nos determos, pois, em seus movimentos, no que ela faz, no “que ela fará”<sup>264</sup>, como apostou Hélène Cixous.

Impossível definir uma prática feminina da escrita, e esta é uma impossibilidade que permanecerá, pois nunca se poderá teorizar essa prática, aprisioná-la, codificá-la, o que não significa que ela não exista. Mas ela ultrapassará sempre o discurso que rege o sistema falocêntrico; ela acontece e acontecerá para além dos territórios subordinados à dominação filosófico-teórica. Ela só se deixará imaginar pelos sujeitos que rompem com os automatismos, pelos que correm às margens e que nenhuma autoridade poderá jamais subjugar. (Cixous, 2022b, p.p. 57-58)

Na década de 70, Hélène Cixous discutia, junto a pensadoras que transitavam entre a literatura, o feminismo e os estudos voltados à linguagem, uma modalidade de escrita às margens no sistema falocêntrico. Essa escrita, então chamada por Cixous de *écriture féminine*, considerava as mulheres e seus modos de viver e dizer seus corpos. A escrita feminina, assim, se formulava pelo modo não-hegemônico, logo desviante do paradigma masculino, de pôr o corpo no discurso, na cena escritural. “É preciso que a mulher se coloque no texto — como no mundo, e na história —, por seu próprio movimento”, escreveu Cixous<sup>265</sup>.

Adriana Cavarero, ao percorrer a obra de Cixous a fim de nela observar a matriz vocálica da *écriture féminine*, aponta que, para a filósofa franco-argelina, a voz não se contrapunha à escritura, como propõe a lógica dominante, mas insere nela seus ritmos pulsionais.

---

menina em relação ao falo, aos símbolos de poder, no qual haveria a reivindicação, a disputa e a descrença.” (Bonfim, 2022, p. 137). Jacques Lacan, tempos depois de Freud, retoma o termo para alçá-lo à dimensão de significante e afirma de modo contundente que o falo não é o pênis: “O falo, ao enfatizar um órgão, de modo algum designa o órgão chamado pênis” (Lacan, [1971]2005, p. 62). A psicanálise lacaniana, na verdade, designa homens e mulheres não por suas anatomias, mas por sua posição no gozo: o homem “como aquele que está totalmente referido à lógica e ao gozo fálico [...], está submetido totalmente à castração, no qual referencial fálico constitui-se como um ponto de ordenamento e, ao mesmo tempo, de defesa para lidar com o infamiliar campo do gozo” (Bonfim, 2022, p. 140); “a mulher é aquela que se encontra não-toda referida ao falo, no qual seu gozo inclui a delimitação que o significante introduz, mas vai além, constituindo, assim, uma modalidade de gozo suplementar” (Bonfim, 2022, p. 141).

<sup>264</sup> “Eu falarei da escrita feminina: do que ela fará.” (Cixous, 2022b, p. 41)

<sup>265</sup> Cixous, 2022b, p. 41

Hélène Cixous enfatiza explicitamente que o logocentrismo da tradição ocidental é também um falocentrismo. “A filosofia é construída sobre a abjeção da mulher”: a subordinação da ordem feminina à masculina “é a condição do funcionamento da máquina, ou seja, insere-se na típica economia binária sobre a qual se edifica o sistema metafísico. Muitas e coerentes são as séries de oposições que organizam tal sistema como uma hierarquia, mas dentre elas a mais sintomática é, para Cixous, a que contrapõe a palavra à escritura. Recusando a lógica dicotômica dessa oposição, Cixous teoriza — e pratica — uma *écriture féminine* [escrita feminina] capaz de reverberar os ritmos pulsionais, infinitos e incontroláveis da voz. (Cavarero, 2011, p. 168)

Anos depois, no Brasil, em diálogo com a psicanálise lacaniana, Lucia Castello Branco, em *O que é escrita feminina*, faz avançar essa questão. A professora formula que a escrita feminina não seria propriamente aquela produzida pelas mulheres, embora tenha algo a ver com a mulher e com a história das mulheres.

O que quero dizer é que, quando me refiro à escrita feminina, não entendo feminina como sinônimo de relativo às mulheres, no sentido que a autoria de textos que revelam esse tipo de escrita só possa ser atribuída às mulheres. Fica claro, portanto, que a leitura sexualizante do termo feminino é restritiva, é redutora. Entretanto, tenho consciência de que, ao escolher o adjetivo feminino para caracterizar certa modalidade de escrita, estou admitindo algo de *relativo* às *mulheres* ocorrendo por aí, embora esse *relativo* às *mulheres* não deva ser entendido como produzido por *mulheres*. (Branco, 1991, p. 13)

Os textos inscritos no feminino não se diferenciariam dos demais pelos temas que abordam, tampouco pela anatomia ou pelo gênero de quem os escreveu, mas por possuírem “um tom, uma dicção, um ritmo, uma respiração”<sup>266</sup> ou, para usar as palavras de Ana Cristina Cesar, o “contorno de uma sintaxe (= ritmo)”<sup>267</sup>. O texto feminino, corporal, seria por fim um “texto escrito que fala”<sup>268</sup>.

[...] não necessariamente uma escrita só de mulheres, mas uma escrita que tem relação com uma lógica especial, diferente da lógica totalizante, herdeira das epopeias, tal como a vertente realista do romance (Branco; Brandão, 2004, p. 77)

Se para Cixous a escrita feminina é aquela produzida por corpos de mulheres, Lucia aposta em uma escrita feminina feita na relação que a escritura tem com o som, o corpo sonoro. Essa modalidade de escrita, ao priorizar a voz, escreve com o corpo, insere-o no discurso, permite o vislumbre de “um percurso pela materialidade da palavra, que procura fazer do signo a própria coisa, e não uma representação da coisa”<sup>269</sup>. Deseja mesmo atingir um ponto além do signo, “buscando encostar a palavra à coisa”<sup>270</sup>, encontrar um espaço sem metáforas e próximo dos objetos.

<sup>266</sup> Branco, 1991, pp. 13-14

<sup>267</sup> Cesar, 2013, p. 237

<sup>268</sup> Esta frase surge entre aspas, mas sem definição clara de autoria em “‘Ah, eu quero receber cartas’: a correspondência de Ana Cristina Cesar”, de Beatriz Resende (Resende, 2003, p. 307) e em *Até segunda ordem não me risque nada*, de Flora Süssekind (2007, p. 34).

<sup>269</sup> Branco, 1991, pp. 21-22

<sup>270</sup> Branco; Brandão, 2004, p. 122

Nesse sentido, a escrita feminina impele a palavra ao seu ponto de dicionário, afinal é no dicionário ou na poesia “onde o substantivo pode viver sem o seu artigo, reduzido a uma espécie de estado zero, carregado simultaneamente com todas as especificações passadas e futuras”<sup>271</sup>, onde não há metáforas e se descobre a avidez da língua.

“mandriagem”

sem tir-te nem guar-te  
 descobro no dicionário a avidez  
 da minha língua atenta  
 às formigas; hirta agora;  
 agora solta contra a  
 tua, imaginando que  
 sons negros estaria  
 talvez a fabricar  
 a superfície do teu lenho;  
 procuro o tronco, a arte  
 de provocar lentamente  
 vidinhas, porosidades  
 sugando a página; o acaso  
 constrange meu abraço;  
 produz cópias, leituras,  
 corrimentos de matéria escrita;  
 procuro uma forma  
 cindida, a robusta  
 madeira da tua espécie;  
 [...]  
 (Cesar, 2013, p. 381)

Ora “sugando a página”, ora produzindo “corrimentos de matéria escrita”, a escrita feminina vai formulando seu corpo escritural, vivo, produzindo o movimento dentro-fora: inspira, suga, secreta, expele. E goza desse estado de viver-escrever: “e me lambuzo de escrever”<sup>272</sup>. Se essa escrita enfraquece o paradigma que opõe, binariamente, os regimes de escrita (olhar) e fala (voz), ela desestabiliza também a separação entre vida e escrita. Escrever é viver, viver é lambuzar-se de escrever, e nessa vida escrita está em jogo todo um “aparato de fonação erotizado”<sup>273</sup>, convocante ou metéxico<sup>274</sup>, para usar um termo recuperado de Jean-Luc Nancy. Para Nancy, o sonoro, tendencialmente metéxico, é “da ordem da participação, da partilha ou do contágio[...]”<sup>275</sup>, portanto a escrita feminina, construída por meio do som, se afastaria da mimesis e se mostraria como um espaço de contato, de mútua afetação entre o corpo que se coloca a escrever, o corpo que se põe a ler e o texto-som, a letra, que transita de um a outro, afetando esses corpos e sendo por eles afetado.

<sup>271</sup> Barthes, 2006, p. 44

<sup>272</sup> Cesar, 2013, p. 382

<sup>273</sup> Cavarero, 2011, p. 167

<sup>274</sup> “[...] o visual seria tendencialmente mimético, e o sonoro tendencialmente e metéxico (quer dizer, da ordem da participação, da partilha ou do contágio) [...]” (Nancy, 2017, p. 25).

<sup>275</sup> Nancy, 2017, p. 25

Na escrita feminina, a fala “abre caminho para o escrito”<sup>276</sup>, e a escrita reencontra seu estado de som, de letra, mais que de palavra ou significante. Importa o vocábico, não o semântico, afinal, como explica Adriana Cavarero, a voz é mais ampla que a palavra, excedendo-a.

A voz é som, não palavra. [...] Em outras palavras, o âmbito da voz é constitutivamente mais amplo que o da palavra: ele o excede. Reduzir esse excedente a insensatez – isto é, ao que resta quando a voz não está intencionada a um sentido que se quer domínio exclusivo da palavra – é um dos vícios capitais do logocentrismo [...]. Em outros termos, a tenaz do logocentrismo metafísico nega radicalmente à voz um horizonte próprio de sentido que incida sobre o sentido mesmo de sua destinação à palavra (Cavarero, 2011, p.28).

Cavarero expõe a noção instituída no mundo ocidental, estabelecida pela ordem simbólica patriarcal, de que as mulheres estariam associadas à instância corporal, enquanto os homens representariam a racionalidade. O problema crucial desse binarismo reside no fato de que essa tradição androcêntrica privilegia menos o vocábico que o semântico — naturalmente, porque o primeiro estaria ligado ao corpo/às mulheres, enquanto o segundo diria respeito ao racional/aos homens. A filósofa, contudo, retoma um conto de Italo Calvino, “Um rei à escuta”, para propor que o vocábico, menosprezado porque ligado ao feminino, seria capaz de obrigar “a política a confrontar-se com categorias inesperadas”<sup>277</sup>.

O referido conto de Calvino narra a história de um rei que, por meio de sua audição, toma conhecimento de tudo o que ocorre em seu palácio. O poder do soberano reside nessa capacidade de tudo ouvir e decifrar, operando na lógica da vigilância sonora. Certa feita, ocorre ao rei insone ouvir o canto de uma mulher, ou, mais precisamente, a voz que se oferece ao canto. Cavarero, na leitura que faz de Calvino, aponta que essa voz assume importância na medida em que revela a existência de um corpo e em que contagia o outro, atestando assim seu valor relacional: a voz provém, afinal, de uma garganta de carne e de espaços internos ao corpo, mas se destina ao ouvido alheio, ao outro, ao espaço fora de si.

O observatório da tradição androcêntrica, que interpreta a diferença sexual do ponto de vista do semântico, é assim substituído por uma perspectiva que a reinterpreta do ponto de vista do vocábico. Mediante uma justa homenagem à tradição que vê na mulher uma criatura corpórea, canora e apolítica, o revolucionário privilégio do fônico consente a Calvino significar de outro modo essas qualidades estereotípicas do feminino. De fato, agora ela comparece em cena justamente para atestar a verdade do vocábico: a qual, longe de ser abstrata como as verdades postas pela razão, proclama apenas que cada ser humano é um ser único e é capaz de manifestar isso com a voz, chamando e contagiando o outro, e sobretudo gozando essa recíproca manifestação (Cavarero, 2011, p.21).

---

<sup>276</sup> Lacan, [1971]2005, p. 57

<sup>277</sup> Cavarero, 2011, p. 21

O vocálico é então capaz de desestabilizar a lógica asséptica e persecutória do poder, empurrando-o ao encontro/confronto com o corpo e o outro.

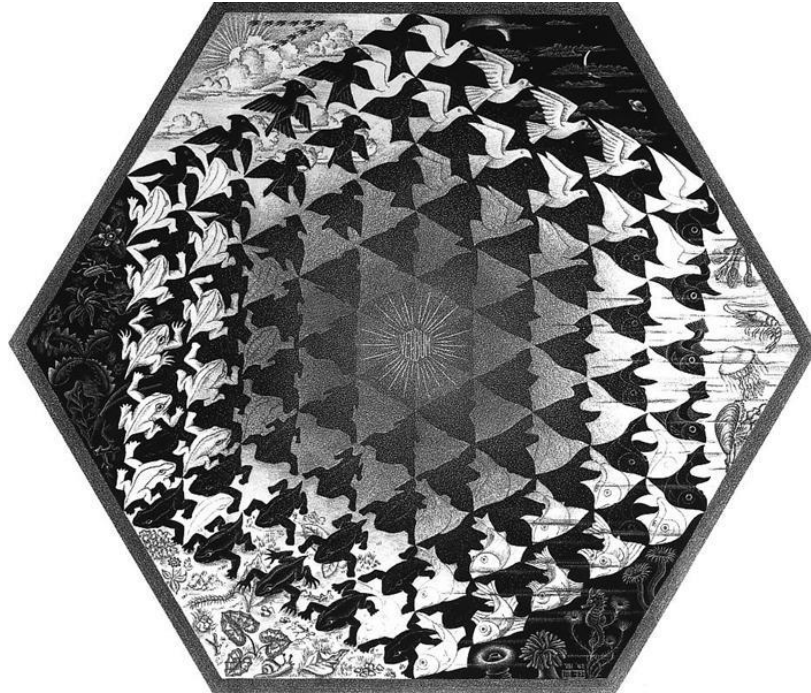
A cena se inverte: não se trata mais de interceptar um som para decodificá-lo e interpretá-lo, mas de responder a uma voz única que não sinaliza nada além de si mesma. Não há nada de ulterior por trás dessa voz; caso houvesse, ela seria apenas um veículo sonoro, um signo audível, um sintoma acústico. Pelo contrário, aqui ela se contenta em comunicar-se chamando irresistivelmente ao jogo a voz do outro. Descobrimo ter um corpo, uma só vida para viver, e ser uma pessoa única do mesmo modo que qualquer outra, o rei à escuta canta. Mas então, obviamente, não é mais rei: é um ser humano radicado em sua condição [...] fundamental. A simples verdade do vocálico faz cair as coroas sem que nem mesmo se escute o barulho da queda (Cavarero, 2011, p.22).

O som corporal, esse componente pulsional e pré-semântico, se passa como em uma fita de Moebius, desfazendo o binarismo entre dentro e fora: tudo compõe uma mesma superfície. É esse o ramo que a escrita feminina, feita com o som, se propõe a integrar<sup>278</sup>. Livre, a escrita feminina abandona o binarismo, não se opõe por completo ao masculino, como se fosse seu negativo, seu antônimo. Ampliado em comparação ao masculino, o feminino ultrapassa os limites impostos por ele, tangenciando-os, interseccionando-os, constituindo-se como uma abertura às alteridades. A escrita feminina, portanto, acompanha a movimentação que se vê em *Verbum*, desenho de Escher em que figuras de animais, como peixes, pássaros e rãs, derivam umas das outras, ora interseccionando-se, ora confundindo-se, ora distinguindo-se.

---

<sup>278</sup> Os estudos cujos interesses estão voltados para a voz são nomeados por Adriana Cavarero de “estudos sobre a oralidade” (2011, p. 25). Ela explica que, embora sempre tenha havido quem soubesse que “há um campo da palavra no qual a soberania da linguagem se rende à soberania da voz” (2011, p. 25) — a saber, os poetas e Platão — esse filão de pesquisas é recente. É apenas no início do século XX, segundo Cavarero, que essa reflexão é ampliada, sobretudo focalizando o “papel da épica em culturas orais e que não conhecem a escritura” (2011, p. 25), afinal o canto épico é organizado pela voz e pelo ritmo, não apenas pelo aspecto semântico. A filósofa aponta ainda que há outras abordagens teóricas que aprofundam o tema da voz, muitas vezes influenciadas pela psicanálise — como é o caso desta tese —, em já não há contraposição entre a voz e a escrita/escritura, mas a correlação entre ambas ou, melhor dizendo, a aposta de que, na escritura, a voz, ligada aos ritmos do corpo, seria capaz de fragilizar o edifício que sustenta o sistema da palavra.

Figura 6 – *Verbum* (1942), de M. C. Escher



Fonte: WikiArt

A referida imagem resiste à fácil identificação, explica Lucia Castello Branco em *O que é escrita feminina*, porque impõe, para quem a vê, uma dificuldade em distinguir os elementos que a compõem: a superfície e o fundo; o pássaro, o peixe e a rã. Se tomarmos o pássaro como o paradigma, portanto o masculino, todo o espaço restante entre os pássaros caberia ao feminino. No entanto, a diferenciação não resulta em simetria, porque o espaço em que se situa o feminino não possui um caráter definitivo, mas é preenchido por imagens que mudam de cor e de forma: ora peixe, ora rã, ora outro pássaro; ora branco, ora preto.

Para quem olha, não é fácil distinguir o que é superfície, o que é fundo, e, em muitos momentos, o que é pássaro, o que é peixe, o que é rã, uma vez que, jogando com o preto e o branco e com total preenchimento dos espaços, essas figuras se constroem umas a partir das outras. Se pensarmos o masculino como o pássaro, como o paradigma (já que, em nossa cultura, o masculino é de fato o paradigma), figura priorizada ao centro da gravura, restaria o espaço entre os pássaros para pensarmos o feminino. Entretanto, esse espaço nem sempre é preenchido por uma única outra figura: algumas vezes a outra figura é um peixe, outras vezes uma rã, outras ainda um outro pássaro. Além disso, pássaros, peixes e rãs mudam de cor: ora são brancos, ora são pretos, o que não nos permite perceber ali uma simetria, uma oposição. Da mesma forma, podemos pensar que a escrita feminina, embora diferente da masculina, do paradigma, às vezes tangencia o paradigma, às vezes se confunde com ele e às vezes o que é mais freqüente se ofusca, não se permite ver claramente sob as luzes do paradigma (como na gravura de Escher). É desse invisível, que só se permite parcialmente visível quando olhado a partir do modelo, que pretendemos falar aqui. [...] O feminino define-se, então, por uma não-presença, por ser alguma coisa da ordem do não-fálico, embora não exatamente oposta e simétrica ao fálico.

Por isso talvez pudéssemos trazer aqui de volta a imagem de Escher, com seus pássaros e não-pássaros, seus peixes e suas rãs. O feminino, como dissemos, está aí: nesse lugar do não-pássaro que, no entanto, não se opõe ao pássaro, mas o ultrapassa, interseccionando-o, tangenciando-o, às vezes (Branco, 1991, p.p. 23-78).

Assim ocorre à escrita feminina<sup>279</sup>: olho-a. Quem a escreve? “Não sei se é mulher, é uma figura que desce do ser — o ser instinto — e que, abandonando a corda por que desceu, se aproxima do barco atracado no rio, o rio”<sup>280</sup>. De que ela trata? De uma abertura a outras configurações: outros pássaros, outros peixes, outras rãs. Ela prossegue e vislumbra, em sua amplitude, além do pássaro. Nesta escrita surge, quem sabe, uma pássara bisonha, tão principiante, que chega a ser amadora, “amativa antes de tudo”<sup>281</sup>; tão cambaleante, que permite entrever a força do ritmo, dos vendavais.

devagar meça  
a primeira pássara  
bisonha que  
riscar  
o pano de boca  
aberto  
sobre os vendavais  
(Cesar, 2021, p. 149, grifos meus)<sup>282</sup>

Fora da lógica binária, a escrita feminina prossegue para muito além do masculino.

Essa pássara voa na língua, avança com o risco, com o perigo e com o traço ou mesmo com o

<sup>279</sup> No ensaio “Artimanhas do fraco”, em *Intervenções críticas* (2014, p. 25), Josefina Ludmer diz “Não falaremos da escrita feminina com rótulos nem generalizações universalizantes. Com isso queremos dizer que recusamos as leituras tautológicas: é sabido que na distribuição histórica de afetos, funções e faculdades (transformada em mitologia, fixada na língua) coube à mulher a dor e a paixão contra a razão, o concreto contra o abstrato, o dentro contra o mundo, a reprodução contra a produção. Ler esses atributos na linguagem e na literatura de mulheres é meramente ler o que primeiro foi e continua sendo inscrito em seu espaço social. Uma possibilidade de romper o círculo que confirma a diferença no socialmente diferenciado é propor uma inversão: ler no discurso feminino o pensamento abstrato, a ciência e a política, tal como eles são filtrados nos resquícios do conhecido”. No entanto, o que proponho aqui, junto ao pensamento de Lucia Castello Branco, à textualidade de Maria Gabriela Llansol e à psicanálise, é pensar um feminino capaz de romper com essas dicotomias que, diga-se de passagem, foram instauradas pelo falocentrismo, que confere menor relevância ao corpo e aos afetos. Será que recusar o significante *feminino* e tudo aquilo que ele carrega — o corpo, os afetos e o íntimo — não seria justamente dar como incontestado o paradigma falocêntrico? O feminino aqui apresentado — que, como se verá mais adiante, é de ninguém — propõe que os pares afeto e pensamento, concreto e abstrato, dentro e fora não são inteiramente contraditórios, pois como bem disse Llansol em *Entrevistas*, em sabedoria simples e invejável, “tudo está ligado a tudo e que sem o tudo anterior não existe o tudo seguinte” (Llansol, 2011 a, p. 51). Para dar alguns exemplos: 1) o corpo importa, sim, porque ele não é apenas fisiológico, mas também participa de nossos pensamentos; é por receber um banho de linguagem que a carne se transforma em corpo; 2) o íntimo importa porque também se constrói, moebianamente, junto ao êxtimo, uma vez que essas categorias se afetam mutuamente; 3) a reprodução é também uma repetição que culmina na elaboração, na produção. Voltando à Josefina Ludmer, ela mesma, em ensaio posterior a respeito de Alfonsina Storni, “O espelho universal e a perversão da fórmula”, compreende que a questão do feminino não pode ser resolvida de modo tão simples e afirma querer tentar “dar uma volta” (2014, p. 35) em sua própria reflexão. Para dar início a esse ensaio, Ludmer chega mesmo a dizer: “Mas acontece que eu quero me ver como outra e quero pensar precisamente no que não quero pensar [...]” (2014, pp. 35-36).

<sup>280</sup> Llansol, 2020, p. 7

<sup>281</sup> Cesar, 2013, p. 147

<sup>282</sup> Trecho de “Flores do mais”, que integra *26 poetas hoje*.

perigo do traço. Já não seria o caso de falarmos de um feminino do masculino, portanto relacionado a ele, mas de um *feminino de ninguém*, sabendo que esse “ninguém não é um não-alguém, necessariamente, mas é necessariamente o ausente presente da frase”<sup>283</sup> ou mesmo uma pessoa em estado de texto. E “O que é uma pessoa quando é texto? De que vive?”<sup>284</sup> De movimentar-se como ausência presente: pessoa, *personne*, ninguém.

Passeava-se distraidamente por Lisboa quando passou por ele uma mulher nova. Sentiu-lhe os seios baterem livres contra a camisa, as pernas e o garbo da garupa (não tinha palavra melhor) caminharem sem entraves como luzes fátuas vistas na luz translúcida de um balão veneziano. *Aquele* movimento era um misto de substância viva, aragem firme, e luz trémula. *Passou por mim* foi o que pensou mais tarde, e guardou como expressão exacta um *porte altivo e um vestido ao vento*. Não é correcto dizer que Aossê nunca a viu. Vira-a, mas sem o rosto. Normalmente, é verdade que o verbo ver alguém supõe um rosto, conhecido ou a conhecer. Não vira ninguém é correcto, mas vira ninguém não é menos próprio: um rosto sem rosto. Fora-lhe mostrado – dir-se-ia – à medida das suas posses. [...]  
Deram-lhe *um feminino de ninguém* a ver. Viva, veloz, livre, ativa [...]. (Llansol, 2014, p. 198, grifos do original)

O trecho acima vem de “Lisboaleipzig 2: o ensaio de música”, de Llansol. Ao lê-lo, Lucia extrai o “feminino de ninguém”, um feminino de Aossê, que seria, por sua vez, uma figura metamorfoseada a partir de Fernando Pessoa<sup>285</sup>. Lucia pensa a relação entre o feminino e a escrita investigando essa presença de Fernando Pessoa, Aossê, na obra de Llansol. Para isso, ela recupera a leitura que Leyla Perrone-Moisés faz de Pessoa em *Fernando Pessoa: quem do eu, além do outro*, ressaltando nesse estudo de Leyla o deslizamento de significantes — pessoa, *personne*, máscara, ninguém — e a conclusão de que “a máscara heteronímica em Pessoa não recobre um rosto consistente, mas uma ausência, um ninguém”<sup>286</sup>.

Assim, a Pessoa-*Personne*, essa “máscara de ninguém”, como sugere Leyla Perrone-Moisés, corresponderá, na obra de Llansol, a um feminino de ninguém, não referido ao masculino, mas antes a uma ausência de masculino, ou mesmo de pessoa (agora com minúsculas), a um para além do humano, talvez (Branco, 2019, p. 23)

Assim, um feminino de Fernando Pessoa, na obra de Gabriela Llansol, teria relação com essa ausência pessoana, com esse ninguém. Esse feminino, por ser de ninguém, não diz respeito à mulher, tampouco ao homem, mas pode ser aproximado do que Llansol chamou de “terceiro sexo: a paisagem”.<sup>287</sup>

<sup>283</sup> Frase colhida de ouvido do texto escrito e lido por Simone Moschen em 25 de abril de 2023, no Seminário de Literatura Comparada: Llansol, psicanálise literária, feminino de ninguém.

<sup>284</sup> Llansol, 2020, p. 19

<sup>285</sup> Se Llansol não escreve ficção, como afirma de modo contundente, seus textos também não comportam personagens. Assim, Llansol e seus estudiosos utilizam os termos textualidade e figura. Aossê/Aossepe, anagrama para o nome de Fernando Pessoa, seria uma figura metamorfoseada a partir do poeta português.

<sup>286</sup> Branco, 2017, p. 96

<sup>287</sup> No livro *Feminino de Ninguém*, Lucia aproxima o “terceiro sexo: a paisagem”, de Llansol, a uma questão



Tudo participa das diversas partes: a boca, a copa frondosa, o cogumelo, a falésia, o mar, a erva rasteira, a leve aragem, os corpos dos amantes. Os três sexos que movimentam a dança do vivo: o homem, a mulher, a paisagem. Esta é a novidade: a paisagem é o terceiro sexo. A paisagem não tem um sexo simples. Nem o homem, nem a mulher. (Llansol, 2000, p. 44 *apud* Branco, 2019, p.p. 24-25)

E se, de fato, “‘tudo participa das diversas partes’ e, se a paisagem é o terceiro sexo”<sup>288</sup>, como diz Lucia em leitura de Llansol, “então o feminino, fora da lógica binária, não é mais referido ao masculino e pode, afinal, se expandir em direção ao cogumelo, à falésia, ao mar, à erva rasteira, como um feminino de Pessoa-Personne, como um ‘feminino de ninguém’”<sup>289</sup>. Ou seja, o feminino, assim, seria de ninguém e poderia propagar-se, estender sua abrangência em direção a outros seres, outras paragens. E poderia ainda, com Ana Cristina Cesar, chegar à “algazarra” de vozes e tons da “fala dos bichos”.

Será possível aproximar o feminino de ninguém, figura llansoliana, à escrita de Ana? Entremos com Ana nessa conversa, porque os textos se leem uns aos outros, falam entre si. E porque Ana, leitora de Pessoa, muitas vezes se perguntou na escrita a respeito da identidade: “Quem escolheu este rosto para mim?”<sup>290</sup>. Como Pessoa, Ana se defrontava com o desejo de dividir o corpo em heterônimos.

ai que outra dor súbita, ai que estranheza e que lusitano torpor me atira de braços abertos sobre as ripas do cais ou do palco ou do quartinho. Quisera dividir o corpo em heterônimos — medito aqui no chão, imóvel tóxico do tempo (Cesar, 1983, p. 61)

No dístico a seguir, Ana recupera Pessoa para compor certa confusão no que diz respeito à identidade e ao eu que escreve, porque o poema pode ser lido como uma identificação da voz poética a Pessoa ou como uma proposição de que o primeiro verso teria sido escrito por Pessoa, de modo que “Fernando Pessoa”, no segundo verso, tentaria ser a assinatura.

a gente sempre acha que é  
Fernando Pessoa  
(Cesar, 2013, p. 243)

---

com que Jacques Lacan se defronta nos momentos finais de seu ensino, em *O Seminário 26*, ainda inédito no Brasil. Nas palavras de Lacan “Não há relação sexual, é o que tenho enunciado. O que é recolocado ali? Dado que todos os que se entendem por gente, ou seja, os seres humanos, fazem o amor. Há para isso uma explicação: a possibilidade – notemos que o possível é o que definimos como o que cessa de se escrever – *a possibilidade de um terceiro sexo*. Por outro lado, por que é que há dois? Isso se explica mal” (Lacan *apud* Branco, 2019, p. 25, grifo meu). A questão posta por Lacan no início da década de 70 intriga pela sua atualidade, pois temos presenciado na cultura o questionamento das noções de binariedade na sexualidade e na linguagem. Este assunto, que requereria mais tempo e talvez outra direção na pesquisa, não pode ser aprofundado nesta tese, mas, em um arremate provisório, penso na possibilidade de uma linguagem não binária e digo com Barthes: “tantas linguagens quantos desejos houver [...]” (Barthes, 2013a, p. 26).

<sup>288</sup> Branco, Paula, Baeta, 2019, p. 25

<sup>289</sup> Branco, Paula, Baeta, 2019, p. 25

<sup>290</sup> Cesar, 2013, p. 232

Assim, Fernando Pessoa, máscara de ninguém, oscilação da identidade, atua como um ponto de ligação entre as escritas de Ana Cristina Cesar e de Maria Gabriela Llansol. A textualidade de Llansol é aqui tomada “como método para a leitura”<sup>291</sup> e encontra-se com a escrita de Ana nesse feminino de ninguém votado ao aberto: além do falo e além do humano.

No fundo, o feminino de ninguém, a paisagem, estaria para além do humano, atravessando espaços, passando das “pontes” à “cozinha”, da “campina” ao “pomar”. Esse feminino comportaria sons como “miados soltos”, bichos como “águias”, “enguías” e mesmo “hidras” — aquáticas, pequeninas ou lendárias e ameaçadoras.

“Algazarra”

a fala dos bichos  
 é comprida e fácil:  
 miados soltos  
 na campina;  
 águias  
 hidráulicas  
 nas pontes;  
 na cozinha  
 a hidra espia  
 medrosas as cabeças;  
 enguías engolem  
 sete redes  
 saturam de lombrigas  
 o pomar;  
 no ostracismo  
 desorganizo  
 a zooteca  
 me faço de engolida. [...]  
 (Cesar, 2021, p.p. 151-152)<sup>292</sup>

Tão incessantemente feminina, tão aproximada desse feminino de ninguém, a escrita de Ana Cristina Cesar parece ultrapassar o feminino dual para flagrar a palavra na vibração de seu ponto de ninho, de ovo, matéria viva informe. De tão feminina, essa escrita, com sua “disponibilidade ao aberto”<sup>293</sup>, desejosa por estar aquém e além do texto, solicita, no poema “Três cartas a Navarro”: “É preciso mais uma vez uma nova geração que saiba escutar o palrar os signos”

Navarro,

Te deixo meus textos póstumos. Só te peço isto: não permitas que digam que são produtos de uma mente doentia! Posso tolerar tudo menos esse obscurantismo biografílico. Ratazanas esses psicólogos da literatura - roem o que encontram com o fio e o ranço de suas analogias baratas. Já basta o que fizeram ao Pessoa. É preciso mais uma vez uma nova geração que saiba escutar o palrar os signos. (Cesar, 2008, p. 16)

<sup>291</sup> Branco, Sobral, 2022, p. 108

<sup>292</sup> Trecho de “Algazarra”, poema de Ana que integra *26 poetas hoje*.

<sup>293</sup> Branco, Paula, Baeta, 2019, p. 28

A formulação, à primeira vista, pode parecer truncada, como se a ela algo faltasse. Leiamos com atenção: não se trata do palrar *dos* signos, mas do palrar *os* signos. Como lê-la sem tentar corrigi-la, como tantas vezes se tem feito? A formulação elide, quem sabe, um feminino de ninguém que palra<sup>294</sup> — fala com sua voz incompreensível ou sem sentido, emite seu som de ave, como indicam os dicionários — os signos e, ao fazê-lo, já não pretende explicá-los. Com seu balbucio, seu gorjeio, esse feminino sustenta o embaraço que os signos lhe causam: “a animalidade dos signos me inquieta”<sup>295</sup>. Essa inquietação que advém do vivo de uma garganta que tagarela ou palreia pode ser um horizonte de leitura para o texto de Ana: na recusa de lê-lo como produto de uma mente doentia, façamos uma leitura na direção do vivo, do corpo, do som.

Há uma redução “da palavra a seu ponto de letra”<sup>296</sup>, porque “palrar” é justamente dismantelar a palavra, o signo e seu sentido, rasgados pela dimensão sonora que vem de um corpo, que cria um corpo, e que convoca quem possa sustentar essa mesma inquietação. O “palrar”, assim, ao romper com a “melancólica impertinência das metáforas”, seria essa redução do signo e do significante, o “ponto de furo por onde toda a significação [...] escoar”<sup>297</sup>, seria o êxtase amoroso na forma da letra: ritmo, lágrima, balbucio.

A animalidade dos signos me inquieta. Versos a galope descem alamedas a pisotear-me a alma ou batem asas entre pombos pardos da noite. Enchem o banheiro, perturbam os inquilinos, escapam pelas frestas em forma de lombrigas. Ó melancólica impertinência das metáforas! Tenho pena de mim mesmo, pena torpe de animais aflitos. Ao animá-los me dobro sobre a pena e choro. Meus ouvidos vomitam ritmos, lágrimas, obedeço. Tenho medo de dizer que a forma das letras oculta amor, desejo, e a tua esquiva pessoa ao meu redor. Na próxima tentativa (e cinco espinhos são) não soltarei mais que balbucios. (Cesar, 2008, p. 16)

Esse feminino de ninguém, “sobre o galope molhado dos animais”<sup>298</sup>, “aprecia o mar e as covas, mormente os moluscos retorcendo-se nos seus abrigos”<sup>299</sup>, expande-se em direção à paisagem, às “flores do mais”. Balbucia, dá à língua outros usos e pede “mais e mais e mais”, trêmulo, extasiado. Ouçamo-lo, com alegria, de corpo inteiro.

sobre o galope molhado  
dos animais; devagar  
peça *mais*  
*e mais e*  
*mais* (Cesar, 2021, p.p. 149-150, grifos meus)<sup>300</sup>

<sup>294</sup> Lê-se no *Miniaurélio: o minidicionário de língua portuguesa* (2004), de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, as seguintes definições: “1. Articular sons vazios de sentido; chalar. 2. V. tagarelar”

<sup>295</sup> Cesar, 2008, p. 16

<sup>296</sup> Branco, 2000, p. 21

<sup>297</sup> Branco, 2000, p. 28

<sup>298</sup> Cesar, 2021, p. 149. Trecho de “Flores do mais”, que integra *26 poetas hoje*.

<sup>299</sup> Cesar, 2008, p. 18

<sup>300</sup> Trecho de “Flores do mais”, que integra *26 poetas hoje*.

### 3.2 “mais e mais e mais”

Invisivelmente, a escrita é convocada a desfazer o discurso no qual, por mais infelizes que nos acreditemos, mantemo-nos, nós que dele dispomos, confortavelmente instalados. Escrever, desse ponto de vista, é a maior violência que existe, pois transgride a Lei, toda lei e sua própria lei.  
(Maurice Blanchot)

Pedindo “mais e mais e mais”, “transpusemos a linha?”<sup>301</sup> Chegamos ao “extremo do possível”<sup>302</sup> e demos um passo além, tocando o impossível, afinal? Ultrapassamos a língua no que ela tem de fascista<sup>303</sup>? Uma escrita feminina, para além do falo, tem este impulso: estremecer a língua até que ela que se volte contra o poder que serviliza, até que essa língua já não possa se obrigar a dizer ou nos obrigar a dizer, até que se escreva uma impossibilidade.

O poder, aprendemos com Barthes, não se resume ao Estado, às classes e aos grupos, mas está também “nas modas, nas opiniões correntes, nos espetáculos, nos jogos, nos esportes, nas informações, nas relações familiares e privadas e até mesmo nos impulsos liberadores que tentam contestá-lo”<sup>304</sup>. Plural como os demônios, o poder está em toda parte, ligado à história inteira da humanidade, costurado às nossas vidas por meio da linguagem, que lhe serve de legislação, e mais precisamente da língua, que lhe serve de código. “A língua [...] é a mais rigorosa manifestação da Lei”<sup>305</sup>, pois submete os sujeitos a suas convenções, obrigando-os a dizer. Para quem sonha a liberdade, portanto, seria preciso encontrar uma dimensão da língua fora do poder e aberta ao “esplendor de uma revolução permanente da linguagem”<sup>306</sup>. Seria preciso fazer essa língua livrar-se da “autoridade da asserção”<sup>307</sup> e lembrar-se de beijar, de gozar, de chegar aos “estados de êxtase, de arrebatamento”<sup>308</sup>, de “amar/ e suportar o gozo de além-mar”<sup>309</sup>

<sup>301</sup> Lacan, [1959-1960]1988, p. 275

<sup>302</sup> Bataille, 1992, p. 16

<sup>303</sup> A formulação é barthesiana e vem do conhecido *Aula*: “Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista, pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (Barthes, 2013a, p. 15). Ao longo da conferência, Barthes insiste nessa relação que a língua tem com o poder e explica, evocando Jakobson: “um idioma se define menos pelo que ele permite dizer do que por aquilo que ele obriga a dizer” (Barthes, 2013a, p. 13). A questão levantada por Barthes, parece-me, é compreender o literário como um modo de usar a língua contra o poder.

<sup>304</sup> Barthes, 2013a, p. 12

<sup>305</sup> Kehl, 2016, p. 19

<sup>306</sup> Barthes, 2013a, p. 17

<sup>307</sup> Barthes, 2013a, p. 15

<sup>308</sup> Bataille, 1992, p. 11

<sup>309</sup> Cesar, 2013, p. 273

[...] até que me pus a passar baby oil nas mãos, lambança, e daí para os cabelos, e para os cabelos dele, beijos molhados que hoje dão maldade e gostinho de tortura (Cesar, 1983, p.110).

Há escritas que acendem este desejo: não me conformo, quero transtornar essa língua, levá-la aos limites do prazer e fazê-la ultrapassar as bordas, pedindo mais e mais e mais. Quero ler quem possa “trapacear com a língua, trapacear a língua”<sup>310</sup>, combatendo-a em seu interior por meio de uma prática vital: a de escrever com o corpo erótico.

[...] e fico repetindo “teu corpo” num transe (que eu nunca toquei num transe em vários relatos em cima de várias testemunhas aguardando de pé ou me desejando não sei esqueço certos aspectos) (Cesar, 2008, p.428).

Disse Barthes que temos muitos corpos. Aquele de que se ocupa a ciência, a fisiologia e mesmo a gramática. Mas haveria um certo corpo, ou um corpo certo, constituído unicamente de relações eróticas. Assim também é o texto, cuja silhueta tem a forma de nosso corpo erótico. O prazer do texto não caberia em um funcionamento gramatical, assim como o prazer do nosso corpo não pode reduzir-se à necessidade fisiológica.

Parece que os eruditos árabes, falando do texto, empregam esta expressão admirável: *o corpo certo*. Que corpo? Temos muitos; o corpo dos anatomistas e dos fisiologistas; aquele que a ciência vê ou de que fala: é o texto dos gramáticos, dos críticos, dos comentadores, filólogos (é o fenotexto). Mas nós temos também um corpo de fruição feito unicamente de relações eróticas, sem qualquer relação com o primeiro: é um outro corte, uma outra nomeação; do mesmo modo o texto: ele não é senão a lista aberta dos fogos da linguagem (esses fogos vivos, essas luzes intermitentes, esses traços vagabundos dispostos no texto como sementes e que substituem vantajosamente para nós as *semina aeternitatis*, os *zopyra*, as noções comuns, as assunções fundamentais da antiga filosofia). O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico. O prazer do texto seria irredutível a seu funcionamento gramatical (fenotextual), como o prazer do corpo é irredutível à necessidade fisiológica (Barthes, 2010, p.p. 23-24, grifos do autor.)

Como compor esse corpo erótico? Adriana Cavarero chama atenção ao fato simples e espantoso de que, embora os seres humanos sejam definidos como animais falantes, nossos corpos são desprovidos de “um órgão fisiologicamente destinado a tal efeito, [porque] fomos constituídos com um aparelho digestivo e um aparelho respiratório: mas nada nos foi dado para a finalidade específica da linguagem”<sup>311</sup>. Ou seja, o animal falante, para assim sê-lo, precisa utilizar dois sistemas, o digestivo e o respiratório, desviando-os de suas funções naturais. Parto dessas questões levantadas por Cavarero para perguntar, pensando em voz alta:

<sup>310</sup> Barthes, 2013a, p. 17

<sup>311</sup> Tomatis *apud* Cavarero, 2011, p. 86

será então que a voz integra aquilo que Roland Barthes chamou de “corpo erótico”<sup>312</sup>, aquele que é irreduzível às nossas necessidades fisiológicas e que extrapola o nosso organismo? Se assim for, a voz tem relação com o gozo, e é nessa medida que ela integra a literatura transformando-a em escritura, em lituraterra, em escrita feminina. A voz dobra a língua. Nessa prática vocal de escritura, “pulmões, garganta, boca, língua e ouvidos gozam o prazer”<sup>313</sup>.

Que a língua esteja conforme a Lei, comunicando, mas que a escrita, em seu aspecto feminino, opere na língua a violência de fazê-la agir contra sua própria Lei, de levá-la a votar-se ao prazer dos fogos da linguagem, tocando o nosso corpo erótico. Que essa língua erótica, por meio da escritura, peça mais e mais e mais: “mais o som que o sentido, mais o significante que o significado”<sup>314</sup>. *Encore*, a-mais, o ponto de gozo nas bordas do texto.

Uma escrita feminina, se dela quisermos falar, estará neste ponto de letra, sempre *aquém e além* do texto, a “esquecer o tempo e o espaço do discurso”<sup>315</sup>. Ao manter relações com um universo pré-discursivo e anterior à Lei do Pai<sup>316</sup>, essa escrita está *aquém* do texto e da linguagem, remetida a seu ponto de umbigo: ali onde a voz da mãe toca o corpo do bebê.

Aí, no ponto de interseção entre o gesto da mãe e o gesto do filho, lugar de olhares que se cruzam e se correspondem, lugar de toques, de suaves carícias, de gemidos e balbucios, ouvimos essa língua outra, intraduzível em sua materialidade e singularidade, absurdamente sonora e corporal. Lalangue, lalíngua. A língua de lá. Là-bas, lá longe, lá antes, lalalia: do outro lado da terra, no fundo de um espelho abissal onde reside a mãe. (Branco, 1990, p. 183)

Originária, incomparável e anterior ao simbólico, à Lei do Pai, essa lalíngua<sup>317</sup>, como formulou Lacan, recupera o campo do gozo e afasta-se da ideia de comunicação. Se o inconsciente é estruturado como uma linguagem, como também indicou Lacan, essa linguagem não é a do linguista, mas a que banha o corpo<sup>318</sup> daquele que sequer fala, o infante.

---

<sup>312</sup> Barthes, 2010, pp. 23-24

<sup>313</sup> Cavarero, 2011, p. 162

<sup>314</sup> Branco, 1991, p. 64

<sup>315</sup> Cesar, 2013, p. 182

<sup>316</sup> Ressalto que pai e mãe, em termos psicanalíticos, são funções, isto é, não dizem respeito necessariamente aos progenitores. A respeito da lei paterna, Antonio Quinet explica que “Essa Lei não precisa ser sustentada necessariamente pelo pai, o genitor. Trata-se de um significante que representa para a mãe a lei que proíbe que ela possa usar a criança como seu objeto, e, para a criança, que a mãe também está submetida a uma lei que a ultrapassa” (Quinet, 2012, p. 28).

<sup>317</sup> O neologismo lacaniano *lalangue* é traduzido e utilizado de dois modos em língua portuguesa: alíngua ou lalíngua. Opto por lalíngua, na esteira da discussão proposta por Haroldo de Campos em “O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua”. A primeira aparição do termo no ensino lacaniano, segundo Isabela Pinho, ocorre em *O saber do psicanalista*, em uma conferência em 4 de novembro. Na mesma ocasião, Lacan comete um lapso: desejando referir-se ao Vocabulário de Psicanálise, cujo autor é Laplanche, ele pronuncia “Vocabulário de filosofia”, cujo autor é Lalande. Marca-se aí o “elemento onomatopaico da palavra [*lalangue*], que Lacan faz coincidir com o balbuciar da criança diante da qual a mãe se encontra” (Pinho, 2023, p. 159).

<sup>318</sup> Importante ressaltar que o corpo de que fala a psicanálise não é propriamente o biológico, o orgânico, mas é aquele que formulamos por meio da linguagem, que é também um corpo. É ela, a linguagem, que transforma nossa carne em corpo.

Deborah Tenenbaum, em seu livro *Desdobrar alíngua: inconsciente, gozo, escrita* (2023), chama atenção ao fato de que lalíngua e língua materna são distintas. A pesquisadora retoma Lacan para concluir que “essa primeira língua [lalíngua] não é necessariamente feita de uma só língua — podendo ser uma mistura entre algumas — nem equivale à língua que fala a mãe. [...] Trata-se, afinal, da língua ouvida pelo *infans*, língua incompreensível, que o atravessa enquanto ser *falado*”<sup>319</sup>. Incompreensível, pois não se trata da língua falada pela mãe, mas daquela ouvida pelo bebê, lalíngua, com seus traços indecifráveis e afetivos, formula escritura.

Alíngua serve para coisas inteiramente diferentes da comunicação. É o que a experiência do inconsciente mostrou, no que ele é feito de alíngua, essa alíngua que vocês sabem que eu a escrevo numa só palavra, para designar o que é a ocupação de cada um de nós, alíngua dita materna, e não por nada dita assim. [...] A linguagem, sem dúvida, é feita de alíngua. É uma elucubração de saber sobre alíngua. Mas o inconsciente é um saber, um saber-fazer com alíngua. E o que se sabe fazer com alíngua ultrapassa de muito o de que podemos dar conta a título de linguagem. Alíngua nos afeta primeiro por tudo que ela comporta como efeitos que são afetos. Se se pode dizer que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, é no que os efeitos de alíngua, que já estão lá como saber, vão bem além de tudo que o ser que fala é suscetível de enunciar. É nisto que o inconsciente, no que aqui eu o suporto com sua cifragem, só pode estruturar-se como uma linguagem, uma linguagem sempre hipotética com relação ao que a sustenta, isto é, alíngua. (Lacan, [1972-1973]1985, p.p. 148-149)

Tão próxima ao real, lalíngua só poderia ser mesmo língua de poesia. Há nela mais sentir que sentido. Língua de voracidade, de tantos sons ou tanto silêncio. Entre carícias e balbucios, a “língua mãe lambe” e banha o corpo do bebê.

solto a cabeça  
entre os pombos  
pardos da noite

a língua mãe lambe  
e enlaça o voo  
meu trôpego

silêncio  
(Cesar, 2008, p. 76)

*Aquém* da linguagem, a escrita feminina retorna à essa língua pulsional, gozosa, não toda, que “não cessa de não se escrever”<sup>320</sup>: “Perto do coração/ não tem palavra?”<sup>321</sup>. No entanto, a escrita feminina, por paradoxo, está também *além* da linguagem ao apontar para a escrita de uma impossibilidade, que não é propriamente a impossibilidade da escrita: trata-se do nascimento *a mais* da palavra.

<sup>319</sup> Tenenbaum, 2023, p.83

<sup>320</sup> “Lalíngua é não toda. Disso deriva o fato de que há algo nela que não cessa de não se escrever” (Milner, 2012, p. 39).

<sup>321</sup> Cesar, 2013, p. 282

“estou atrás”

do despojamento mais inteiro  
da simplicidade mais erma  
da palavra mais recém-nascida  
do inteiro mais despojado  
do ermo mais simples  
do nascimento *a mais* da palavra  
(Cesar, 2013, p. 164 grifo meu)

É este o desejo da escrita feminina, que vislumbra o impossível: resistir à mediação linguística para que a palavra se encaminhe à coisa até colar-se a ela, até chegar além do signo. Projeto delirante, êxtase da linguagem.

[...] em lugar de uma impossibilidade da escrita, a escrita de uma impossibilidade. Prática do que não se verbaliza, do que não se pensa: escrita do indizível e do impossível, voz delirante que se lança no vazio da página. A tentativa de dizer o indizível parece ser, de fato, um traço recorrente da escrita feminina. Simbólica, na condição de linguagem verbal, essa escrita resiste, entretanto, à mediação linguística, buscando “encostar” a palavra à coisa e atingir o além do signo [...] (Branco; Brandão, 2004, p. 122)

Êxtase linguístico que, se não pode ser representado, se expressa no poema por meio das “lacunas gráficas na página”<sup>322</sup>, dos ecos de vozes que descentram o sujeito, dos fragmentos de uma narração que não se sustenta e que se apresenta como palavras soltas. O poema em êxtase “é uma poesia que se lanceta”<sup>323</sup>, isto é, que desiste da fluência e reduz-se a cada vez, mas o faz até alcançar seu nível máximo de vibração.

Os poemas a seguir são o primeiro e o último de uma série<sup>324</sup> de sete poemas. Ao examiná-los, observamos um processo de corte na narratividade. Se o primeiro poema abunda em significantes, também é certo que sua narratividade já aparece trôpega, cortada, em flashes. O poema prossegue, embarca na bruta aventura de se lancetar, de caminhar para um silêncio que é denso, que é como um ponto de êxtase — *aquém e além* daquilo que o delimita: os versos. Ele se corta, e nesse gesto arrisca a ruptura do sentido. Em “fragmento 6”, os versos, isto é, o limite e as bordas de um poema, passam a integrar o poético apenas como breve menção. Estamos diante da aventura do poema: escapar do verso.

“Fragmentos”

vasculho uma bolsa velha como quem revira um túmulo.  
e na curta efusão de palavras (no medo que  
disseste, na aventura tímida de registrar a indevida fenda)  
tanto posso achar o ardil

<sup>322</sup> Sússekind, 2007, p. 32

<sup>323</sup> Cesar, 2016a, p. 297

<sup>324</sup> Ver Anexo B para observar a série inteira.



como essência como o botão de plástico. Persigo  
então o achamento sem ousar  
desistir da fluência,  
de todos os truques para estar-me  
e da bruta castidade que me aflige.

Escrevo a covardia com saudade  
(me reconheciam em versos naquele tempo)  
porque talvez qualquer coisa tua me lembre  
a mãe que era difícil percorrer  
naquele tempo.

Compreendo também por que acredito, preservo, imito  
as mesmas formas da pureza recusada:  
nela reside a dúvida da sombra  
e ainda a pele que refaço.  
(Cesar, 2008, p. 126)

“Fragmento 6”

aventura  
bruta  
(em versos)  
(Cesar, 2008, p. 138).

A aventura de escapar do verso, que atua como limite no poema, pode levar o poema a reduzir-se ao silêncio, como vimos, mas também pode ter como efeito uma profusão de palavras que chegam a extrapolar a linha poemática. Redução ou profusão? *Enjambement*? Ao burlar a doxa e trapacear com a autoridade da língua, impelindo-a trabalhar contra si, a escrita feminina faz claudicar o poder, a lei. Ressoa aí a liberdade, porque o “desejo é mais relevante que a Lei”<sup>325</sup>, então o poema se encolhe ou se expande em um gozo feminino, incessante: pede mais e mais e mais.

Um gozo feminino, múltiplo, cujo efeito de desencaixe ou quebra ou um gesto a meio é, acima de tudo, um incessante começo, um novo começo que se instaura em cada quebra, aquilo que não para de se inscrever, a permanente possibilidade de uma escrita do amor, o movimento que se dá incessantemente no efeito desse duplo gesto no mesmo, de encaixe e desencaixe, como meio. (Magalhães, 2020, p. 158)

Para a escrita feminina — que murmura: “escrevo como quem fala tudo”<sup>326</sup> — o campo oral, seja como silêncio ou som, invade o poema e convoca a audição de quem lê.

De facto, «o silêncio» deve entender-se aqui não como uma privação, mas como uma disposição de ressonância: um pouco — ou mesmo exactamente... — como, numa condição de silêncio perfeito, se ouve ressoar o próprio corpo, a sua respiração, o seu coração e toda a sua caverna ressonante. (Nancy, 2014, p. 41)

<sup>325</sup> Librandi, 2020, p. 208

<sup>326</sup> Cesar, 2013, p. 244

Trata-se de uma escrita que se insinua como “um registro que pretende ser ouvido, não exatamente lido”<sup>327</sup>, que busca afirmar-se no campo da fala, da oralidade, portanto “conta necessariamente com a presença e com a linguagem do corpo”<sup>328</sup>. A escrita feminina, a escrita de Ana, aflora às vezes como “um fala-fala que não termina mais”<sup>329</sup>. E convida o leitor a embarcar na tagarelice: “Vamos tomar chá das cinco e eu te conto a minha grande história passional”.

“SETE CHAVES”

Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha grande história passional, que guardei a sete chaves, e meu coração bate incompassado entre gaufrettes. Conta mais essa história, me aconselhas como um marechal do ar fazendo alegoria. Estou tocada pelo fogo. Mais um roman à clé?  
Eu nem respondo. Não sou dama nem mulher moderna.  
Nem te conheço.  
Então:  
É daqui que eu tiro versos, desta festa – com arbítrio silencioso e origem que não confesso – como quem apaga seus pecados de seda, seus três monumentos pátrios, e passa o ponto e as luvas.  
(Cesar, 1983, p. 11).

Ao imprimir no texto o corpo e o além-corpo, a escrita de Ana Cristina parte “em busca de bliss”<sup>330</sup> e margeia aquilo que está aquém e além da linguagem: o real, o gozo. Como ler textos que desejariam não ser textos, que recusam portar um sentido, textos tocados pelo fogo, que se mostram como flashes e sensações? E ainda assim instigam o leitor: “Me entenda faz favor”<sup>331</sup>.

Como ler um texto que não se pretende portador de um sentido, mas de sensações, um texto que se assume como “convulsão da linguagem” e que ainda assim desafia o leitor: “Entende-me?” (Branco; Brandão, 2004, p. 125).

E mais: como pode haver uma escrita que, em seu corpo, almeja costurar as palavras às coisas, se o registro da escrita é precisamente o do simbólico<sup>332</sup>, o da metáfora?

[...] se de fato toda escrita faz parte de um registro que denominamos de *simbólico*, faz parte de um processo de *representação*, essa escrita que busca dessimbolizar a palavra, ‘encostando-a’ à coisa, e buscando a pura apresentação dessa coisa, consiste, de fato, numa escrita *impossível*. (Branco, 1991, p. 60)

<sup>327</sup> Branco; Brandão, p. 123

<sup>328</sup> Branco; Brandão, p. 123

<sup>329</sup> Cesar, 1983, pp. 105-106

<sup>330</sup> Cesar, 1983, p. 100

<sup>331</sup> Cesar, 1983, p. 24

<sup>332</sup> O simbólico, um dos três registros pensados por Lacan, corresponde à linguagem. O outros dois seriam o imaginário, correspondente ao corpo e às imagens, e o real, ligado ao gozo.

Lucia Castello Branco se depara com essas questões em *O que é escrita feminina* e sugere que esta modalidade de escrita constitui-se, de fato, como impossível, pois não é possível que haja um discurso no qual as palavras estejam esvaziadas de sua carga simbólica e se mostrem como coisas diante do leitor. No entanto, a despeito dessa impossibilidade, há discursos que buscam “esse estágio anterior dos gritos e sussurros”<sup>333</sup> e acabam por promover um permanente atrito com o registro simbólico. E é justamente nessa impossibilidade que a escrita feminina se liga ao real e se constitui “no impossível, no intangível, no incapturável”<sup>334</sup> desse registro não-simbolizado, integrando as experiências que se situam nas bordas da linguagem.

o real consiste exatamente nesse impossível, na medida que se constitui no registro do não-simbolizado, daquilo a que o sujeito não tem acesso, pois faz parte das experiências não nomeadas, não-representadas e que, portanto, se situam à margem da linguagem (Branco, 1991, p.62).

Lucia ressalta que, assim como o ilimitado é construído a partir da noção de limite, assim como o indizível é pensado em contraponto ao dizível, o real, enquanto impossível e fora da linguagem, constitui-se a partir do simbólico, da linguagem. Ou seja, “o real, que de certa forma se situa antes do simbólico (aquém da linguagem), só pode ser vislumbrado (construído) a partir do simbólico (a partir da linguagem)”<sup>335</sup>.

É também de acordo com esse raciocínio que se pode dizer, com Lacan, que o real, embora funcione na base do simbólico, é também uma construção do simbólico, na medida em que é só através do simbólico que podemos falar do real, da mesma forma em que é através do simbólico que o real se permite vislumbrar. (Branco, 1991, p.62).

Isso porque o real, intangível, inominável ou incapturável, é, no entanto, demonstrável. E demonstra-se por meio das trapaças na linguagem: “estão aí os lapsos, os ‘atos falhos’ (as falhas que, ‘sem querer’, dizem o contrário do que pretendiam), as angústias e os delírios, para nos revelar, ainda que indiretamente, a existência do real”<sup>336</sup>.

De quando em quando, o real emerge na superfície do texto e perfura o registro simbólico presente na língua: são casos de escritura, de escrita feminina — trabalho “contra a linguagem e não a favor”<sup>337</sup>. Próxima ao real, a escrita feminina estaria para aquilo que Roland Barthes chamou de texto de gozo, pois, ao privilegiar “o som, o sussurro, o sopro, os

---

<sup>333</sup> Branco, 1991, p. 61

<sup>334</sup> Branco, 1991, p. 62

<sup>335</sup> Branco, 1991, p. 63

<sup>336</sup> Branco, 1991, p. 62

<sup>337</sup> Kamenszain, 2015, pp. 128-129

fragores inomináveis e o silêncio a que o real se reduz”<sup>338</sup>, ela se dá como a “escritura em voz alta”<sup>339</sup>, de que falou Barthes.

Escrita, portanto, que pretende o “encore: encorps, no corpo”<sup>340</sup>: escrever-se gozosa, com corpo, até reduzir o texto (simbólico) a uma letra (real), um grão: “o grão da garganta, a respiração, a polpa dos lábios”<sup>341</sup>. Que faz a poesia senão ingressar no ritmo que lubrifica as engrenagens da linguagem, em “condescender com um prazer antigo e acompanhar as ondas rítmicas que movimentam a linguagem, vivificando-a”<sup>342</sup> ? Femininamente, para fazer-se poesia, a língua toca o corpo, vibra. Escreve-se trêmula no poema, lugar de gozo, e faz-se aí a escrita, o escrito: e “[...] o escrito é o gozo”<sup>343</sup>.

---

<sup>338</sup> Branco, 1991, p. 64-65

<sup>339</sup> Barthes, 2010, p. 77

<sup>340</sup> Flávia Trocoli em conversa informal citada por Danielle Magalhães (Magalhães, 2020, p. 160).

<sup>341</sup> Branco, 1991, p. 65

<sup>342</sup> Cavarero, 2011, p. 167

<sup>343</sup> Lacan, [1971]2005, p. 120

#### 4 “GUARDA ESTE SEGREDO; ESTA SECREÇÃO”<sup>344</sup>

Desenha, lê, escreve; escrever é como desenhar.  
(Maria Gabriela Llansol)

Escrever, para mim, é escrever. Quando escrevo histórias não me exprimo. E, finalmente, escrever é fazer uma coisa com as minhas mãos. As minhas mãos formam coisas, que saem das minhas mãos, do meu pensamento, das minhas recordações. Escrever é aprender a escrever.  
(Maria Gabriela Llansol)

##### 4.1 noite

Poderia o termo Literatura deslizar do campo das belas-letas para tornar-se literatura, um espaço, uma experiência, uma pele? Poderia a Literatura abandonar o saber garantido para lançar-se ao desejo da escrita, ao desejo das letras, à letra?<sup>345</sup>

Figura 7 – Fotografia da criança Ana Cristina Cesar



Fonte: Acervo IMS (on-line)

<sup>344</sup> Cesar, 2008, p. 18

<sup>345</sup> “Poderia o termo Literatura deslizar do campo das belas letras para tornar-se literatura, um espaço, uma experiência, uma pele?”. Trecho recolhido do caderno *Grámmata: \_\_\_ com Maria Gabriela Llansol*. Organizado por Rosi Isabel Bergamaschi Chraim, Márcia Cattoi Schmidt e Janniny Gauterio Kierniew. Porto Alegre: NUPPEC/UFRGS, 2022.

## 4.2 outra noite

Minha mais antiga lembrança a respeito da escrita tem a ver com o desenho. Ao ser questionada se eu havia riscado à caneta uma colcha de cama recém comprada — o que eu de fato fizera — respondi que não, que deveria ter sido meu irmão. “Mas seu irmão não sabe escrever”, ouvi. Olhei para o tecido e pude ver letras minúsculas encadeadas uma à outra. Só então percebi, no êxtase entre a angústia e a alegria, que eu passara ao escrito. Eu sabia escrever. Ou, pelo menos, desenhar algumas letras.

Algo desse êxtase letral perdura e se refaz a cada contato com os manuscritos de escritores. Cartas, cadernetas, cadernos que dão a ver o momento em que a escrita é também um desenho, que é, por sua vez, um desejo: o de sulcar uma superfície com o informe<sup>346</sup>, de grafar nela um traço que ainda nem se sustenta como ideia. É certo que no processo de escrita o informe vai tomando algum contorno, ganhando mais forma — embora haja um ramo de escritores para quem sustentar o informe ou algo dele é imprescindível, e mesmo imperioso —, mas creio que cada letra guarda a lembrança do primeiro traço, nascido talvez entre a angústia e a alegria. Uma espécie de “angústia de felicidade”<sup>347</sup>.

Charles Higounet, em seu livro *História concisa da escrita*, localiza um ponto de nascimento da escrita: os desenhos em formato de animais nas paredes das grutas.

Os desenhos mágicos das grutas da época aurignaciana e madaleniana que representam animais atingidos por flechas ou marcados por manchas de sangue contêm em germe “algo que se assemelha a rudimentos de escrita; eles exprimem, se não uma ideia, pelo menos um desejo” (Higounet, 2003, p.p. 11-12 de 191, versão *e-book*).

Se assim for, se a escrita tiver como germe a incisão gráfica e o desejo, como sinalizou Higounet, então ela, a escrita, possui um sem-número de origens e vive a dar voltas em torno de um mesmo ponto, de uma desejosa marca gráfica mínima.

Encontro essa grafia desejosa no traço de Ana Cristina Cesar, mais particularmente no *Caderno Portsmouth-Colchester*, livro póstumo de Ana, publicado em 1989. Nele, está reunida parte dos desenhos e das anotações que a poeta produziu em viagem,

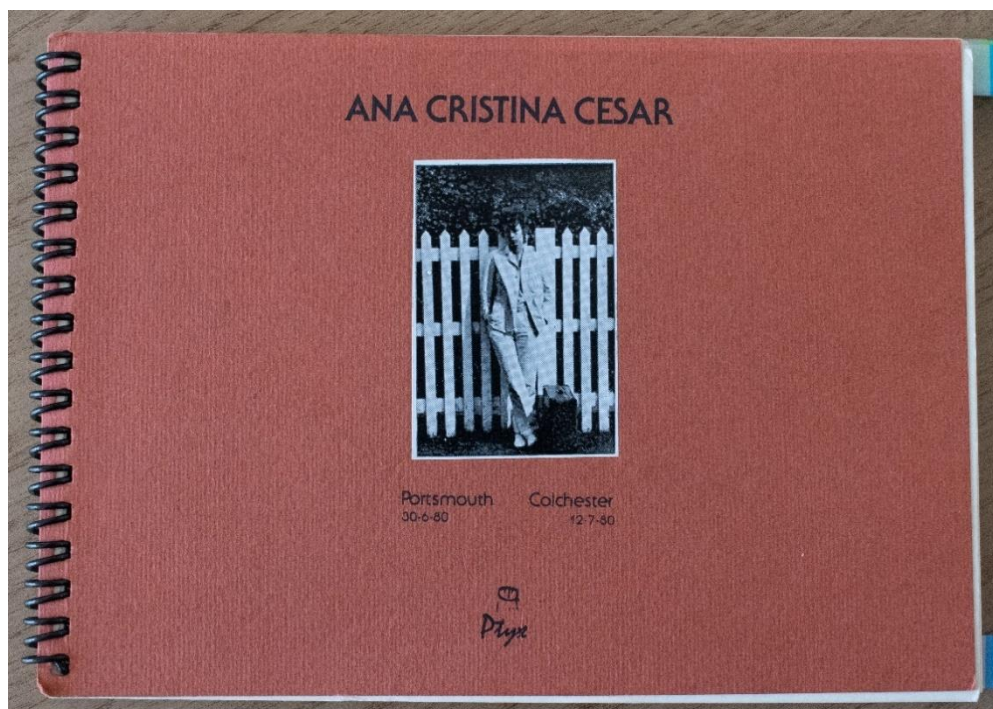
---

<sup>346</sup> O informe a que me refiro tem relação com Georges Bataille, que com esse termo reivindicava a dispersão e a desordenação dos sentidos como procedimentos da arte e do pensamento, desarmando o binarismo e as oposições. Lemos, no verbete “Informe”, as seguintes palavras de Bataille: “Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido mas as tarefas das palavras. Assim, informe não é apenas um adjetivo tal ou tal sentido mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou um verme. Seria preciso, com efeito, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em compensação, dizer que o universo não se assemelha a nada e que ele é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro” (Bataille, 2006/2007, p. 81)

<sup>347</sup> Cesar, 1983, p. 33

durante sua estadia nas cidades inglesas de Portsmouth e Colchester, em 1980<sup>348</sup>, enquanto cursava seu Master of Arts.

Figura 8 – Capa do Caderno *Portsmouth-Colchester*



Fonte: Acervo pessoal

Escrever em muito se assemelha a desenhar, a pôr as mãos em movimento e errar no papel. Abro o *Caderno* ao acaso e encontro uma grande onda<sup>349</sup> que volteia a página e transforma a linha do texto em sinuosidade. Dentro do traço espiralado, volteado como o formato de um ouvido, há pequenas figuras: letras, bichos, gentes. A escrita, visitada por esses elementos tão heterogêneos, incorpora-os um a um, num torvelinho, no traço da letra. Os sons dos bichos e as falas das gentes integram essa escrita desenhada — ou, quem sabe, esse desenho escrito, essa imagem produzida também com letras.

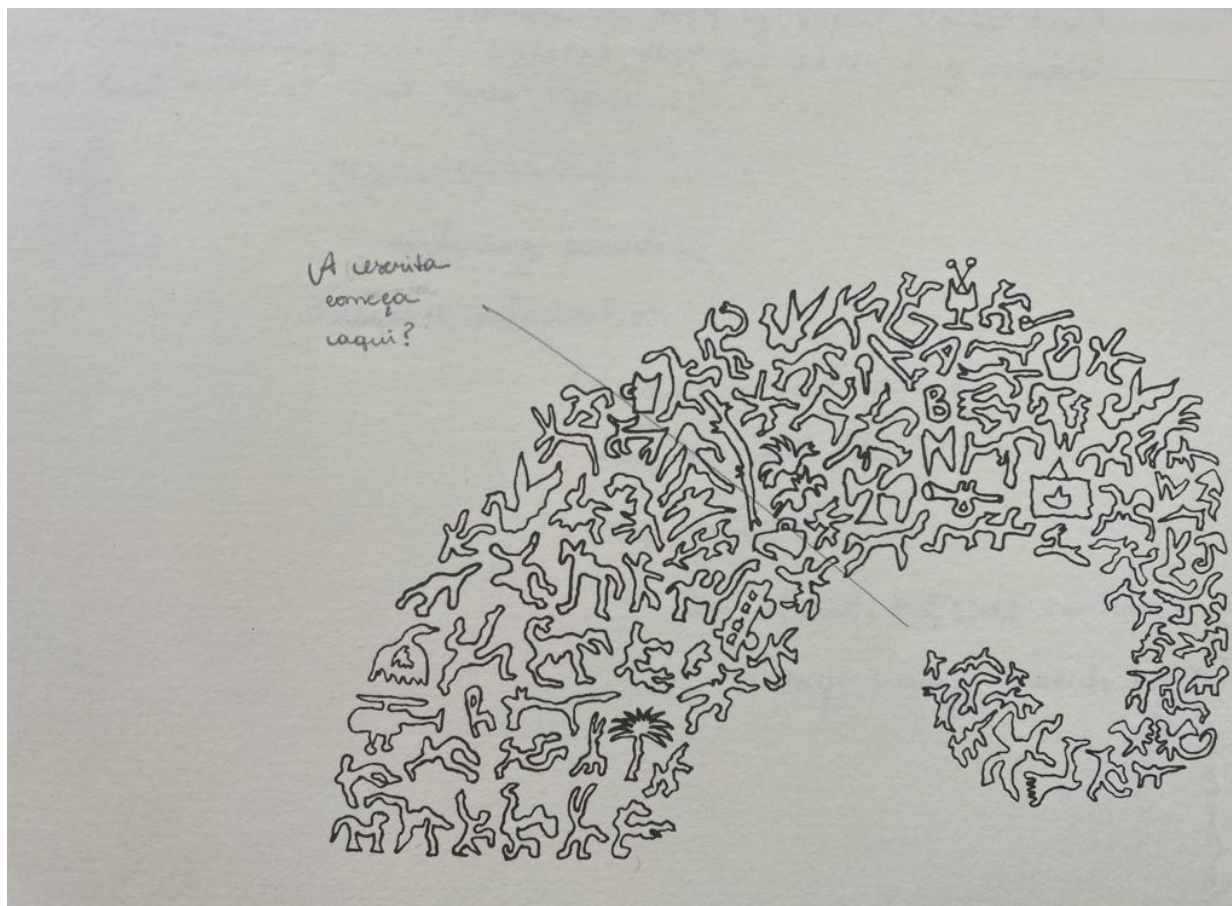
E o que se percebe nessa “escrita imaginária” do Caderno de Portsmouth? [...] O ritmo, a flutuação, fundamentais na definição de seu sujeito lírico como voz, e que, pictoricamente, o convertem numa grande linha quebrada por minúsculas figuras simétricas, que corta ou ondeia a página em diferentes direções, parecendo mesmo às vezes à beira de escapar para fora dela. Mas é uma linha sempre fraturada internamente. Um pouco como na dramatização do ego scriptor nos seus textos-em-vozes. (Süssekind, 2007, p. 63)

Será preciso ler esse *Caderno* com os ouvidos e as pontas dos textos.

<sup>348</sup> Neste mesmo ano, 1980, Ana Cristina escrevia *Luvas de Pelica*.

<sup>349</sup> Ver Figura 9.

Figura 9 – “A escrita começa aqui?”: anotação minha no *Caderno Portsmouth-Colchester*



Fonte: Acervo pessoal

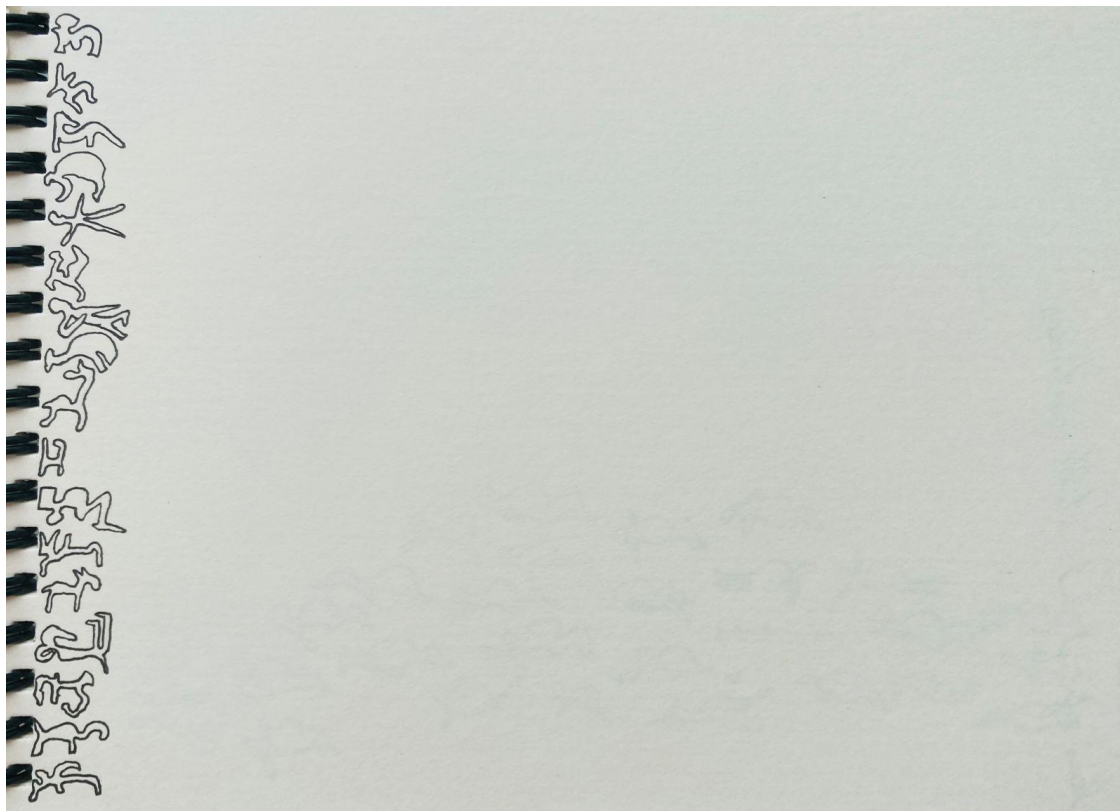
“A escrita começa aqui, na origem de uma onda, no nascer de um torvelinho?”, pergunto ao *Caderno* quando me deparo com os desenhos de Ana. Cada traço que se marca na página, tão próximo ao ilegível, recusa a ideia de tudo “se passar numa ordem sucessiva, numa visualidade retilínea”<sup>350</sup>, de modo que as palavras e os desenhos desobedecem a uma esperada linha evolutiva. Ana Kiffer, no ensaio “O rascunho é a obra: o caso dos cadernos”, retoma seus anos de pesquisa dedicados aos cadernos de Antonin Artaud e chama a atenção ao fato de que, na escrita, os processos são “em sua maioria gráficos, espiralares, diagramáticos, volumosos e quase nunca retos, sucessivos e muito menos evolutivos”<sup>351</sup>.

Penso que no *Caderno* de Ana o traço também se comporta assim, errante, recusando a viagem retilínea: o traço vai ao desenho ou à escrita? O traço prossegue indecível, errando pelas folhas sem pauta. No deslize entre escrita e desenho, ele vai produzindo formas que estão em constante mutação, ora tomando o interior da página, ora encaminhando-se a um espaço à margem ou mesmo fora da página.

<sup>350</sup> Kiffer, 2018, p. 114

<sup>351</sup> Kiffer, 2018, p. 114



Figura 10 – Página de *Caderno Portsmouth-Colchester*

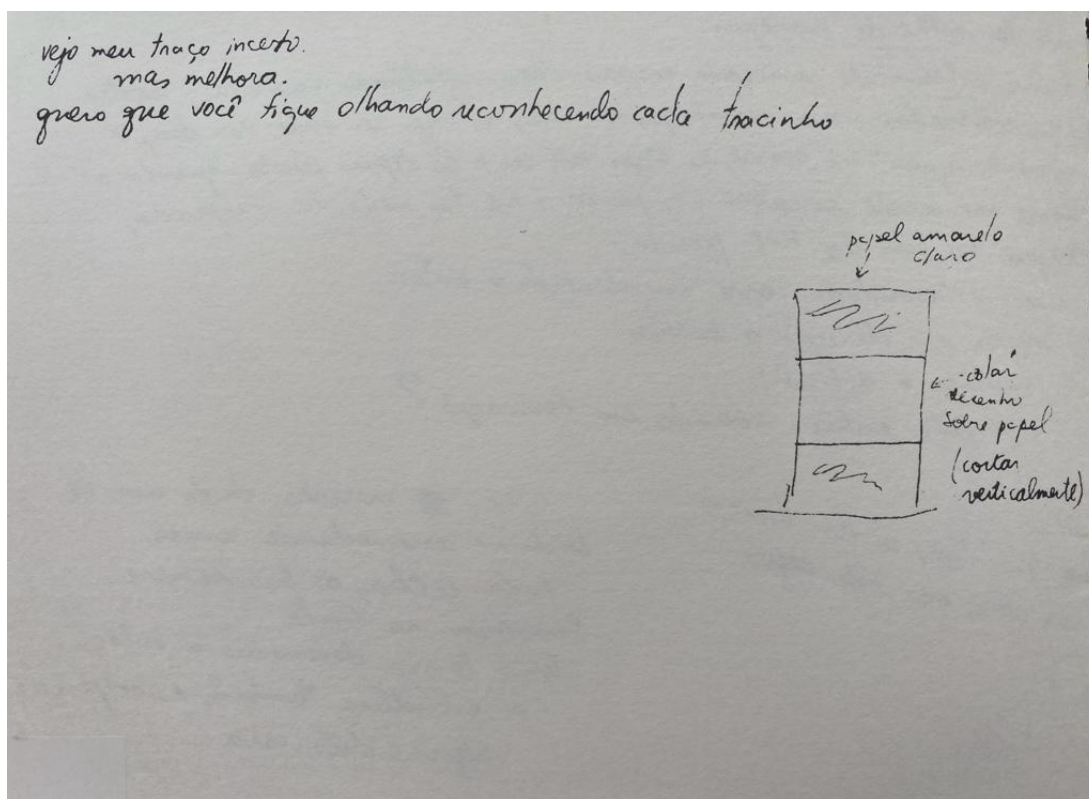
Fonte: Acervo pessoal

Quando volteado, o traço mais parece um litoral, um lugar de encontro entre desenho e palavra. A escrita é tantas vezes entendida como misteriosa em seu poder de abalar, confortar, promover o desejo de ler-escrever. E, no entanto, misterioso é o fato de que ela parece, por paradoxo, não guardar mistério algum. Tão simples, a escrita nasce de um ponto. Surge a cada circunstância em que se rasura um traço, um “traço incerto”<sup>352</sup>, que faz as letras serem “levadas de roldão”<sup>353</sup>.

---

<sup>352</sup> Cesar, 1989, *s.p.*

<sup>353</sup> Süsskind, 2007, p. 64

Figura 11 – Página de *Caderno Portsmouth-Colchester*

Fonte: Acervo pessoal

Se a escrita tem por início um traço, qual seria seu ponto final? Leio em Maurice Blanchot que a obra não termina na circunstância da publicação de um livro, momento apenas ilusório de conclusão do fazer escritural. Em verdade, para Blanchot, a obra é um trabalho mais amplo que a própria vida de quem a escreve.

O escritor pertence à obra, mas o que lhe pertence é somente um livro [...]. O escritor que sente esse vazio acredita apenas que a obra está inacabada, e crê que um pouco mais de trabalho, a chance de alguns instantes favoráveis permitir-lhe-ão, somente a ele, concluí-la. Portanto, volta a pôr as mãos à obra. Mas o que quer terminar continua sendo o interminável, associa-o a um trabalho ilusório. E a obra, em última instância, ignora-o, encerra-se sobre a sua ausência, na afirmação impessoal, anônima, que ela é - e nada mais (Blanchot, 2011b, p. 13).

Há ao menos duas maneiras de ler essa formulação blanchotiana. A primeira vem da compreensão de que a obra não se encerra em seu autor, afinal, “a obra é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê”<sup>354</sup>, de modo que ela só se realiza quando a força da leitura, em sua ampla capacidade de interpelação, incide sobre o texto. Mas há ainda outro modo de compreender o que diz Blanchot ou de derivar algo de suas palavras: se a obra não termina, se é apenas interrompida, também o conteúdo dos cadernos, dos diários e de outros

<sup>354</sup> Blanchot, 2011b, p. 13

materiais manuscritos não é propriamente um rascunho de uma obra por vir, mas já se configura como um estado da obra, como uma de suas manifestações. Leio as páginas do *Caderno Portsmouth-Colchester* com a lembrança das palavras de Blanchot, pensando que nesse livrinho pequeno de Ana já está a obra. Naquelas páginas não publicadas que viajavam pela Inglaterra, a obra já surgia. Recordo ainda das palavras de Maria Gabriela Llansol a propósito deste instrumento, o caderno, alçado agora à dimensão de lugar.

[...] que o caderno não é o escrevente do texto  
mas o lugar onde o texto aprende a materialidade do lugar por onde corre.  
(Llansol, 2003, p. 12)

Espaço não consagrado no sistema literário, avizinado do diário, o caderno recebe a escrita que se dirige ao pulso, ao impulso. O caderno torna-se o lugar onde o texto aprende a materialidade da superfície sulcada por onde corre, aberta ao que Blanchot chama de espaço literário<sup>355</sup> — a noite murmurante para além do sono e do repouso do dia, a noite do sonho.

Haveria, para Blanchot, uma primeira noite, aquela que se segue ao dia e que se presta à atividade do sono reparador, do descanso.

O que se passa na noite? De um modo geral, dormimos. Pelo sono, o dia serve-se da noite para apagar a noite. Dormir pertence ao mundo, é uma tarefa, dormimos de acordo com a lei geral que faz depender a nossa atividade diurna do repouso de nossas noites. [...] Dormir, eis o ato extraordinário de nossa vigilância. (Blanchot, 2011b, p. 289)

Para além dessa primeira noite, haveria também o que Blanchot chama de “outra noite”, experiência noturna dotada de estranheza.

A outra noite é sempre o outro, e aquele que o ouve torna-se outro, aquele que se aproxima distancia-se de si, não é mais aquele que se aproxima, mas o que se distancia, que vai daqui, de lá. (Blanchot, 2011b, p. 184)

É sempre na outra noite que se escreve, na outra noite aberta para além do sono. É a noite do sonho e de seu além.

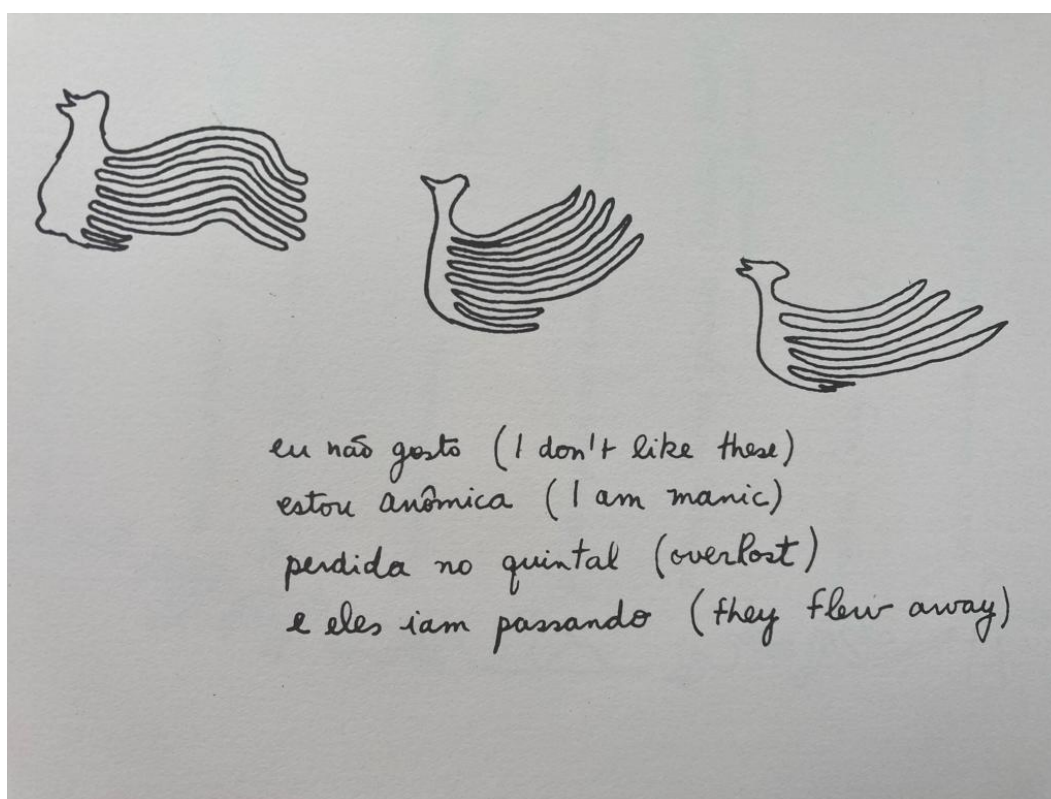
Aquele que sonha dorme, mas aquele que sonha já não é mais aquele que dorme, não é um outro, uma outra pessoa, é o pressentimento do outro, o que não pode mais dizer eu, o que não se reconhece em si nem em outrem. (Blanchot, 2011b, p. 293)

---

<sup>355</sup> “Luz negra como a luz da noite”, “outra noite”, “murmúrio” e “entrada no real” são termos que podem conduzir ao que Blanchot chama de espaço literário, como aponta Levinas: “Negra luz para Blanchot, noche que viene de abajo, luz que deshace el mundo reconduciéndolo a su origen, a la reverberación, a la murmuración, al rumor incesante, a un «profundo antaño, antaño jamás agotado». La búsqueda poética de lo irreal es la exploración del fondo último de lo real” (Levinas, 2000, pp. 43-44).

Na outra noite, espaço do sonho, além do sentido, estão as páginas do *Caderno Portsmouth-Colchester*. Passo as folhas desse *Caderno* de Ana, uma a uma, observando a estranheza das tantas formas híbridas: é como se as letras quisessem adquirir contornos de desenho, como se os desenhos quisessem escrever-se enquanto letras. Ao observar a imagem a seguir, na figura 12, fico pensando nas penas das aves. Se os desenhos pressionam seus próprios limites, faço o mesmo diante deles e começo a fantasiar: esses pássaros, por mais um pouco, deixariam cair algumas de suas penas e se transformariam em letras, letras plásticas<sup>356</sup>.

Figura 12 – Página de *Caderno Portsmouth-Colchester*

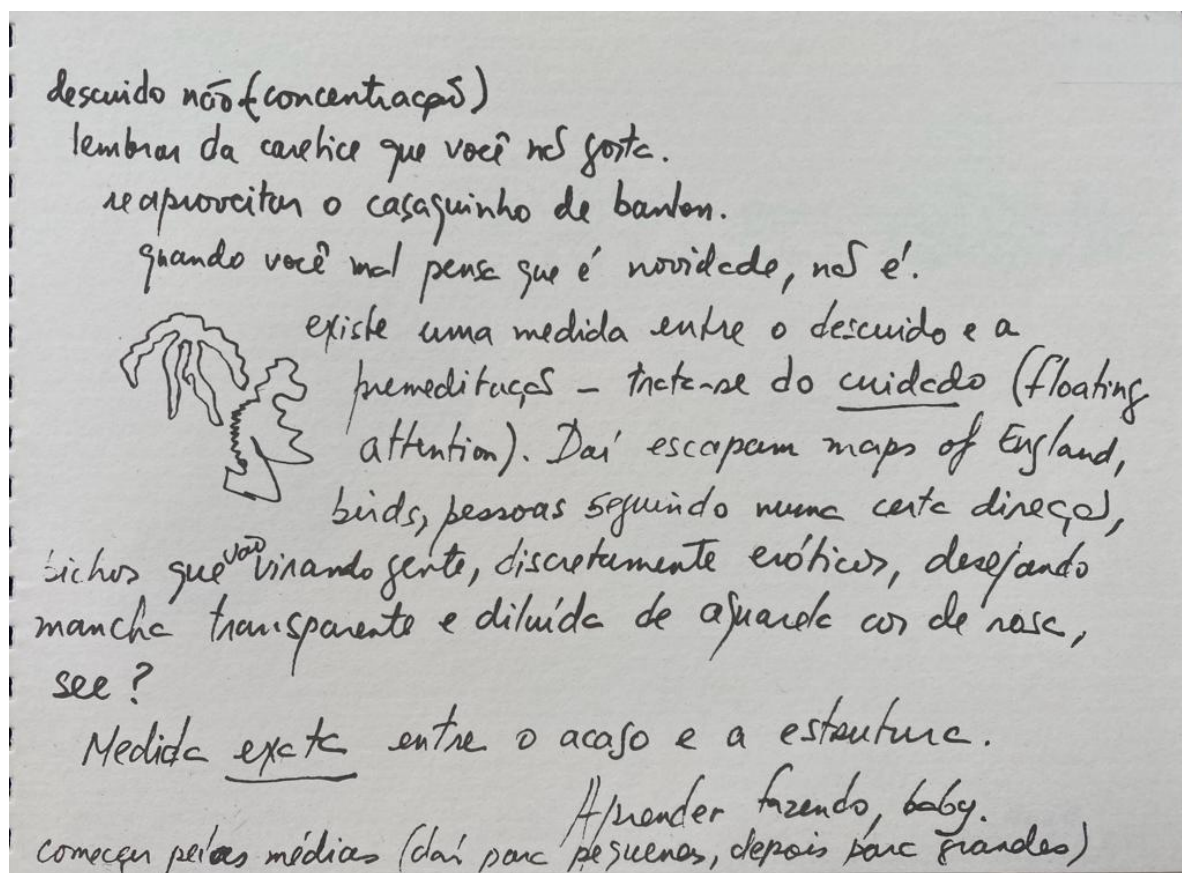


Fonte: Acervo pessoal

Tudo se dá em estado de anomia e de mania. Tudo convive de modo algo anárquico: as línguas portuguesa e inglesa corroem o sentido tradutório uma da outra; os animais e os seres humanos habitam uma mesma hierarquia. Há “mapas of England, birds, pessoas seguindo numa certa direção, bichos que vão virando gente, discretamente eróticos...”<sup>357</sup>, como escreveu a própria Ana.

<sup>356</sup> Cesar, 1983, p. 50

<sup>357</sup> Cesar, 1989, s.p.

Figura 13 – Página de *Caderno Portsmouth-Colchester*

Fonte: Acervo pessoal

Entre a metamorfose e o erotismo está o informe, que “assinala mais uma operação do que um significante preciso e, como tal, desarma o binarismo forma-conteúdo”<sup>358</sup>. Capaz de desorientar e desierarquizar os procedimentos do fazer artístico, a separação entre os gêneros textuais e mesmo entre o humano e o não-humano, o informe opera uma continuidade cambaleante entre o texto verbal e o visual, conduzindo o traço ao deslimite, ao bliss, empurrando a linha ao aquém ou além da pauta, ao que não se lê: a letra, a imagem, a letra-imagem: as imagens soletradas.

\*

Este significante, imagens soletradas, como explicá-lo? Encontrei-o em “A imagem escrita”, do livro *Imagens da memória: entre o legível e o visível* (1997), de César Guimarães. O autor não define propriamente o que seriam as imagens soletradas, mas dedica um capítulo, sobretudo a seção “A imagem soletrada”, a pensar imagens que não se deixam

<sup>358</sup> Garramuño, 2012, pp. 194-195

ser lidas em sua completude ou à maneira mimética, mas tão somente por um traço, a letra. Não é também assim que sempre li Ana Cristina Cesar, sobretudo muito antes de pesquisá-la, especialmente ali ao final da adolescência? Recordo de uma época em que estávamos, eu e um pequeno grupo recém ingresso nas Letras, conversando a respeito da escrita de Ana, com certa ênfase em *Luvás de Pelica*. O que aquele texto contava nós não sabíamos dizer. Não saberíamos como explicá-lo em aula, em um pequeno seminário, se fosse o caso. No entanto, repetíamos como aquela escrita nos abalava, como aquelas frases persistiam nas nossas mentes por dias, como aquelas imagens, um tanto enevoadas, passavam a participar das nossas vidas. E nos púnhamos a ler Ana Cristina, tantas vezes como leitura em voz alta e com pouquíssimos comentários, pois parecia bastar isto: que déssemos àquela escrita nossos corpos, que emprestássemos a ela nossa voz. Escrever uma tese, esta tese, com a escrita de Ana é em parte recuperar ou mesmo elaborar essas sensações, é fazer do meu corpo um corpo atingido, trabalhado, confeccionado pela leitura — que tantas vezes me sacudiu e me susteve, em um mesmo ato. E talvez algo além: olhar para dois quartos vazios, para o que não sei bem mencionar, muito menos explicar, mas sei que posso, na escrita, tracejar.

“Preciso voltar e olhar de novo aqueles dois quartos vazios”.

(Cesar, 1983, p. 18.)

\*

O que são propriamente os diários eu não sei, e ainda assim sempre os tive. Sobretudo ao final da infância, resguardados por um pequeno cadeado dourado. Para lê-los, um verso de Drummond sobrevoava como senha antes mesmo que Drummond eu conhecesse: “Trouxeste a chave?”. Eu girava no cadeado a pequenina chave, e páginas se abriam para mim, contendo rastros daquele período, anotações, um punhado de desenhos e algumas datas. Registros que agora, tantos anos depois, nem sempre remontam com clareza os acontecimentos. O que havia de mais relevante, eu às vezes elipsava ou tornava vestígio, elemento mínimo. Soube recentemente que Andy Warhol deixou em branco a página que receberia uma das passagens mais difíceis de sua vida. Para que, então, ter um diário se o que há de mais relevante nem sempre é dito? Talvez para ir tentando chegar perto daquilo que não se pode dizer, para ir cercando, por tantos anos, o que não é enunciável, tracejando do irrepresentável as suas bordas até torná-lo, num fim de tarde, num divã, uma frase dita, posta no mundo.

Para Philippe Lejeune, o diário tem outros usos: uma tentativa de balizar o tempo por meio de uma sequência de referências. Nesse desejo de organizar os fragmentos temporais, o gesto primeiro do diarista seria anotar a data logo acima do que será escrito. “Um diário sem data, a rigor, não passa de uma simples caderneta”<sup>359</sup>, diz Lejeune, afirmando, de certo modo, que a escrita diarística se constrói presa à vontade de “fixar o tempo passado, que se esvanece atrás de nós, mas também por apreensão diante de nosso esvanecimento futuro”<sup>360</sup>. Seria então o diário, ao fim e ao cabo, a culminância dessa ânsia pela fixidez da memória? Para quem se movimenta na escrita, creio que um diário possa investir muito mais na fluidez, possa mesmo irmanar-se à caderneta e a sua deriva, chegar perto do que não cessa de não se escrever e, ainda assim, escreve.

Em 1980, enquanto viajava pela Inglaterra e rabiscava o *Caderno Portsmouth-Colchester*, Ana Cristina Cesar também escrevia e confeccionava manualmente *Luvras de Pelica*, “livrinho de 33 páginas cor-de-rosa”<sup>361</sup>, em que predominam a forma de diário e os rastros de um apaixonamento. Trata-se de um diário invadido por fragmentos de carta, anotações, bilhetes, pedaços de diálogo e versos em prosa. Gestados na mesma época, em trânsito, esses livros irmãos compartilham a deriva, o fluxo entre línguas (“Viajo num minibus pelo campo inglês”<sup>362</sup>) e entre texto imagético e verbal (“vou passar a desenhar; *para sair da pauta*”<sup>363</sup>). E é talvez por essa razão que nem em seu início *Luvras de Pelica* apresente datas. E assim, sem fixar o tempo das entradas, esse diário chega tão perto do que Lejeune chamou de “simples caderneta”, tão perto do *Caderno Portsmouth-Colchester*. Escrita que se faz no deslocamento, entre idas e vindas, como um diário de viagem, tresloucado como uma paixão, fera que hiberna.

Eu só enjojo quando olho o mar, me disse a comissária do sea-jet.  
Estou partindo com suspiro de alívio. A paixão, Reinaldo, é uma fera que hiberna precariamente. (Cesar, 1983, p. 95)

É diante desse mar como paisagem de escrita que tantas vozes escoam, como água em movimento, nas páginas de *Luvras de Pelica*. Na verdade, esse diário viaja da intimidade à extimidade ao ser afetado pelo contato com outras línguas, que surgem por meio de conversas, paixões, traduções, beijos.

---

<sup>359</sup> Lejeune, 2008, p. 260

<sup>360</sup> Lejeune, 2008, p. 262

<sup>361</sup> Heloisa Buarque de Hollanda em *Poética* (Cesar, 2013, p. 443)

<sup>362</sup> Cesar, 1983, p. 95

<sup>363</sup> Cesar, 1983, p. 96, grifo da autora

Estava no canto do quarto esperando o carteiro  
soar quando resolvi te escrever assim mesmo.  
Assim mesmo sem resposta, abrindo meu  
caderno de notas seis meses depois.  
Folheio seis meses à toa; a folha não é macia  
nem tem marca-d'água extraforte com dobras de  
envelope que viaja de avião, selado com dois  
anjos inocentes que rasguei.  
Dois anjos inocentes!  
A folha é muito dura e hoje é o dia mais longo  
do ano com ou sem você.  
Thank you very much, thank you very much. A  
próxima canção que eu vou cantar é Me Myself I  
(aplausos fortes e breves e mais longos) que neste  
verão quero dedicar a você que não me escreve  
mais e é diretamente responsável pelo meu flerte  
com o homem dos correios. Tonight... maybe  
one of these days... he wrote a letter about  
a girl... Are you ready? One, two, three — estou  
mestre em abrir envelopes.  
(Cesar, 1983, p.p. 106-107)

O diário, aqui, não é de bordo, não registra com precisão as ações do dia a dia ou a escrita dos acontecimentos de uma vida. Nesse sentido, não pode ser lido biograficamente, a menos que por biografia se entenda a escrita da vida — e mais precisamente da vida de uma voz que viaja, conversa, canta, traduz, escreve. Voz que sonoramente articula relações, faz do fio escritural uma teia.

Dá para falar de biografia então? Talvez. Mas a biografia imaginária, em movimento, de uma voz. É nesta direção que se encaminham os livros incluídos em *A teus pés* (1982). É como voz, e não propriamente como personagem, autorretrato, emblema geracional ou figura com máscaras e contornos fixos é que se define o sujeito nos textos de Ana Cristina Cesar. (Süssekind, 2007, p.p. 12-13)

Diário, então, de borda, que parece “sempre estar à beira do sentido”<sup>364</sup>, cintilando um vaivém sem trama única, sem fio que sustente os nexos causais numa linha reta e evolutiva do narrar. Esse diário urdido em múltipla cadeia<sup>365</sup>, múltipla trama, articula-se de uma escrita que nasce de variadas circunstâncias, que surge das mãos que escrevem, do corpo que viaja, da fala que se direciona ao mundo e se dobra em escuta.

Chega de saudade, segredo, impromptu, chega de presente deslizando, chega de passado em video-tape impossivelmente veloz, repeat, repeat. Toma este beijo só para você e não me esquece mais. (Cesar, 1983, p. 111)

Chega de saudade, de presente e de passado, reivindica a voz poética em *Luvas de Pelica*, livro que Ana Cristina assina como “Ana Cristina C”. Muitas vezes, escreve-se esse diário — ou seria melhor chamá-lo de caderneta? — como quem escreve uma carta:

<sup>364</sup> Nancy, 2014, p. 19

<sup>365</sup> “Fale, mesmo assim. Sorte nossa que a sua linguagem não seja feita de um único fio, de uma única cadeia, de uma única trama. Ela vem de todos os lugares, de uma só vez”. (Irigaray, 2017, p. 237)



apostando em um tempo futuro, uma leitura por vir, um leitor com quem se possa compartilhar a aventura da escrita.

Quando a escrita do eu esburaca-o a ponto de torná-lo uma aventura conjunta de autor e leitor, perde importância o desvendamento. Inutilizada a convenção da exibição, cai também o ocultamento como contravalor. É nesse contexto que o arraigamento da escrita em uma biografia pode se dar de maneira não-simplificada, como projeto. (Oliveira, P, 2015, p. 63)

Esse diário, por um lado, revisita o passado em fragmento, por outro, deseja sustentar um tempo futuro e sem data. Como organizar os tempos? Talvez não seja o caso de organizá-los, mas de sabê-los muitas vezes fora da ordem cronológica, da linha evolutiva. Trata-se de um tempo do coração. Em fluxo, o diário vai se esquecendo do relógio, alheando-se do calendário. Sem medidores temporais, fica difícil sustentar uma narração com os acontecimentos encadeados: “Perdi um trem. Não consigo contar a história completa”<sup>366</sup>. Talvez a história de uma voz que viaja só se conte mesmo assim, incompleta, aos pedaços, e vá se “escrevendo no automóvel”<sup>367</sup>, entre meios de transporte, expondo o movimento descontínuo tão próprio da escrita e da memória.

Essa deriva faz dos poemas cifras do movimento constante da escrita. A começar pelo título “Meios de transporte” que Ana Cristina pensou em dar a *Lovas de Pelica* — e que acabou descartando —, essa centralidade do movimento faz com que os textos apareçam interrompidos por operações diversas: eles se contraem pela interrupção de outras vozes ou imitam a fala entrecortada ou se deslocam para formas diferentes de escrita, deslizando por uma variedade de línguas e registros (Garramuño, 2012, p. 176)

Em travelling<sup>368</sup>, com “a voz rascante da velocidade”<sup>369</sup>, *Lovas de Pelica* dá a ver um tempo viajante, que não pretende reter o passado ou o futuro, mas embarcar nas lacunas da memória, onde a vida pulsa sem arrimo. E assim o diário de Ana, ao desafiar um tempo sustentado nas datas e na exposição mimética dos acontecimentos, constitui-se de flashes, recortes e restos de lembranças com que se reinventa a própria noção de memória, agora rasurada e distanciada do nível mimético.

A função da memória não é, aqui, a de transpor o tempo, nem tampouco a de religar suas metades cortadas: com efeito, não se trata mais da função psicológica da lembrança (que só se sustenta graças a distância que o presente impõe ao passado, visível através das datas). (Guimarães, 1997, p. 201)

Se há memória, é antes a memória do movimento: de uma paisagem à outra e de uma língua à outra, mas também de um ponto a outro do traço, isto é, do desenho à letra ou

---

<sup>366</sup> Cesar, 1983, p. 95

<sup>367</sup> Cesar, 1983, p. 51

<sup>368</sup> Cesar, 1983, p. 44

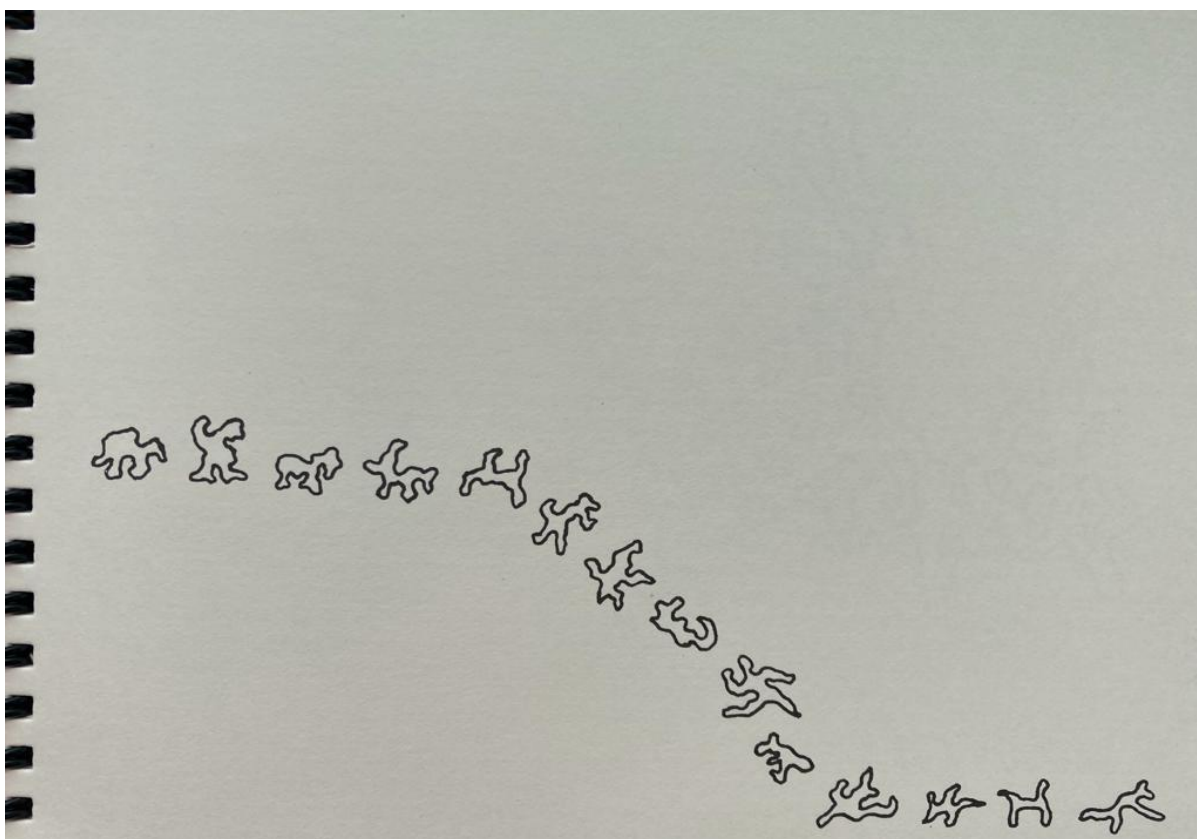
<sup>369</sup> Cesar, 1983, p. 44

vice-versa. Reparo no delírio do traço, que sustenta precariamente a narração de imagens textuais e deseja sair do texto, deseja não ser texto, quer tornar-se desenho, escorrendo da página de *Luvas de Pelica* para trasmigrar ao *Caderno Portsmouth-Colchester*, quem sabe.

Prossigo meu desenho baixando ligeiramente a lâmpada porque a luz do dia escapa pela rua: uma fileira de patos opacos que escorrem pela página grosseiramente, esquecidos de tudo isso. (Cesar, 1983, p. 99)

O traço, no entanto, não tem estabilidade pictórica no *Caderno Portsmouth-Colchester*. Inquietos, os desenhos parecem querer escapar da página.

Figura 14 – Página de *Caderno Portsmouth-Colchester*



Fonte: Acervo pessoal

O traço, no *Caderno*, se encaminha ora ao desenho, ora à letra, ora ao hibridismo entre esses dois, num mesmo estado de ambivalência e vaivém que se vê em *Luvas de Pelica*.

Não escrevo mais. Estou desenhando numa vila que não me pertence.  
Não penso na partida. Meus garranchos são hoje e se acabaram.  
(Cesar, 1983, p. 95).

Como ler esses livros, se ambos têm por princípio certa barreira à entrada pela via do significante, se recusam as tentativas de interpretação? Como promover, afinal, a interpretação de um diário que não narra e de desenhos que não ilustram? Como praticar, nesses casos, o triplo gesto de ler-entender-explicar? Talvez seja o caso de renunciar à interpretação, tão marcada pela decifração, em prol de algum outro modo de lidar com o texto. Seria preciso uma nova teoria da leitura. Ou mesmo agregar à leitura a ideia de sua impossibilidade.

O que a escritura de fato parece instaurar – tanto nas artes quanto na psicanálise – é um regime de legibilidade, em lugar do regime de interpretabilidade. E a legibilidade não implica, necessariamente, o deciframento completo, a leitura até o fim. A legibilidade, grande parte das vezes, esbarrará forçosamente no ponto de irreducibilidade da letra, implicando, antes, a escriptibilidade. Diante do que já não se dá a ler, talvez só seja possível escrever. (Branco, 2011, p. 172)

Se diante de alguns textos não é possível ler de maneira hermenêutica, se alguns textos, como condição de leitura, conduzem à escrita, então a leitura solicita de quem lê uma abertura ao desencontro.

Leio: rasuro a escrita de alguém: crio um texto nessa escrita sobreposta.

Leio: desfio o texto como desfiaria a “uma malha de meia que escapa”<sup>370</sup>. O texto é para mim como um espaço sem fundo e de pura superfície.

Leio, logo percorro o texto, deslindando-o, chegando às suas lindes, aos seus embaraços: “com efeito, tudo está para ser deslindado, mas nada para ser decifrado”<sup>371</sup>, disse Barthes.

Na leitura, ajo contra as lindes de um texto, quero o que já não é texto, mas desejo, risco e movimento, nascimento das imagens claudicantes. Imagens inespecíficas e hibridizadas, verbais ou visuais, remetidas a um elemento mínimo, reduzido: a letra, aquilo que integra as palavras, mas não pode ser lido como elas. A letra não se deixa ler, e, no entanto, escreve, sulca a página em branco num “puro gesto da escrita, movimento do braço cortando a página como um estilete”<sup>372</sup>. Cortante, esse traço trabalha na rasura da memória e viaja de um lado a outro, do livro a quem o lê, para manifestar-se em imagens constituídas na borda da letra, incapturável: as imagens soletradas, a escritura.

\*

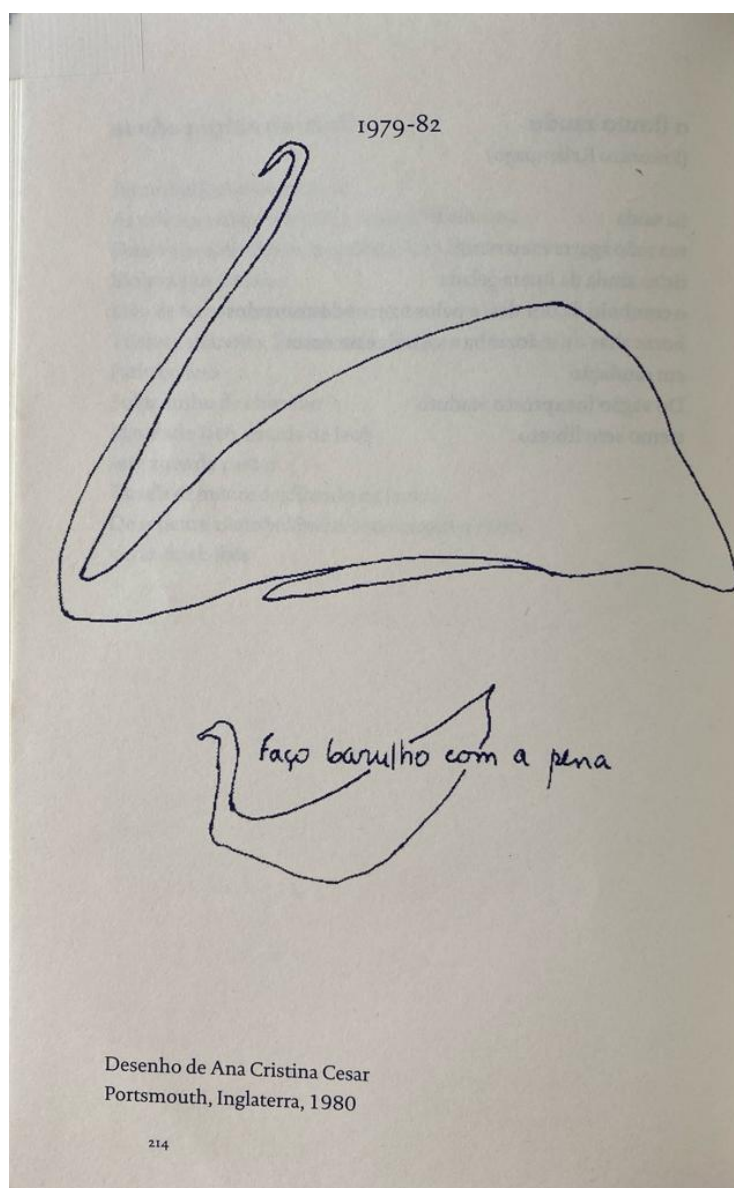
---

<sup>370</sup> Barthes, 2012, p. 63

<sup>371</sup> Barthes, 2012, p. 63

<sup>372</sup> Guimarães, 1997, p. 216

Figura 15 – Desenho produzido durante estadia na Inglaterra, em 1980, disponível em página de *Poética*



Fonte: Acervo pessoal

“Será que se um pássaro pintasse, não seria deixando cair suas penas, uma serpente suas escamas, uma árvore se desfolhar e fazer chover suas folhas?”<sup>373</sup>, pergunta Lacan, apontando um movimento de redução tão próprio da escrita. Penso neste animal chamado escrita, nas penas e nas folhas. Pergunto: será que, se uma ave escrevesse, não o faria deixando cair suas penas para ressaltar o som que elas fazem ao tocar o chão?

<sup>373</sup> Lacan *apud* Guimarães, 1997, p. 216

Nos meus sonhos, uma ave que escrevesse não teria a imponência de um cisne — há tantos deles na História da Literatura, ornamentando uma tradição “pesada demais, pomposa demais”<sup>374</sup>. Uma ave, se escrevesse, o faria tangenciando essa tradição, sobrevoando um espaço aquém ou além da Literatura, nas águas de uma escrita rítmica, embora também silenciosa. Essa ave escritora seria então pura matéria sonora de conversas ínfimas, seria o próprio desenho do som ou do “grito que escapa à significação”<sup>375</sup>, seria o escrito do sussurro, do grito e do balbucio. Seria como uma mulher — para escrever com o som, é preciso devir-mulher ainda que se seja mulher. Há casos em que um homem devém-mulher, como ocorre à Marcel Proust, a quem Tamara Kamenszain chama de “filho da escrita feminina” por incorporar o som, o “bloco sonoro”<sup>376</sup>.

Proust, como tantos outros artesãos do bordado e da tecelagem, é *filho* da escrita feminina. Interlocutor de avós, mães, empregadas domésticas, faz rodar o diário íntimo, o legaliza, torna-o literatura. E ainda que para tanto era necessário que lhe imprimisse uma assinatura masculina – lei e homem encontram sua síntese perfeita na assinatura – também era necessário que permanecesse sentado, como as irmãs Brontë imaginadas por Virginia Woolf, no meio da sala de estar. Para Woolf é no meio desse âmbito de conversas, cruces, trabalhos domésticos, onde se tece a história familiar. Charlotte e Emily, sem quarto próprio, acumulavam, desde o lugar coletivo da casa, a matéria do romance. Mas assim como Proust pediu emprestado à mulher esse lugar da casa, as Brontë, para publicar – para se tornarem públicas –, pediram emprestadas ao homem a assinatura, a legalidade. (Kamenszain, 2015, p.p. 19-20, grifo da autora)

Ou pode-se também devir-criança, porque a “matéria não formada de expressão”<sup>377</sup>, balbuciada pelas crianças, reage ao produzir um sentido desgarrado “de uma corrente ainda demasiado significante”, comunga de um sentido que é sempre jogado para frente, adiado, múltiplo, produtor de uma barreira contra a violência da interpretação definitiva, do dizer único.

Não precisamos de palavras apodrecendo em nossas mentes. Elas germinam na boca aberta de uma criança descalça no meio das multidões inquietas. Elas murcham em torres de marfim e em salas universitárias. (Anzaldúa, 2021, p. 61)

<sup>374</sup> Woolf *apud* Kamenszain, 2015, p. 22

<sup>375</sup> “[...] pura matéria sonora intensa, sempre em conexão com sua própria abolição, som musical desterritorializado, grito que escapa à significação, à composição, ao canto, à palavra, sonoridade em ruptura para se desgarrar de uma corrente ainda demasiado significante. No som, só a intensidade conta [...]. (Deleuze; Guattari, 2015, p. 14)

<sup>376</sup> “A música parece sempre tomada em um devir-criança, ou num devir-animal indecomponível, bloco sonoro que se opõe à lembrança visual. [...] Não é isso ainda. Não é, certamente, a música organizada, a forma musical, que interessa a Kafka (em suas cartas e seu diário só se retiram anedotas insignificantes sobre alguns músicos). Não é uma música composta, semioticamente formada, que interessa a Kafka, mas uma pura matéria sonora”. (Deleuze; Guattari 2015, pp. 12-13)

<sup>377</sup> “Em suma, o som não aparece aqui como uma forma de expressão, mas bem como uma *matéria não formada de expressão*, que vai reagir sobre outros termos” (Deleuze; Guattari, 2015, p. 15).

À noite, encontro em sonhos a escrita dessa ave invocando um povo “que não para de se agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura<sup>378</sup>”. Ouço o palrar dessa pequena ave, feminina, ouço o barulho de sua pena a inventar uma língua desobediente, que desequilibra a gramática e o bem escrever.

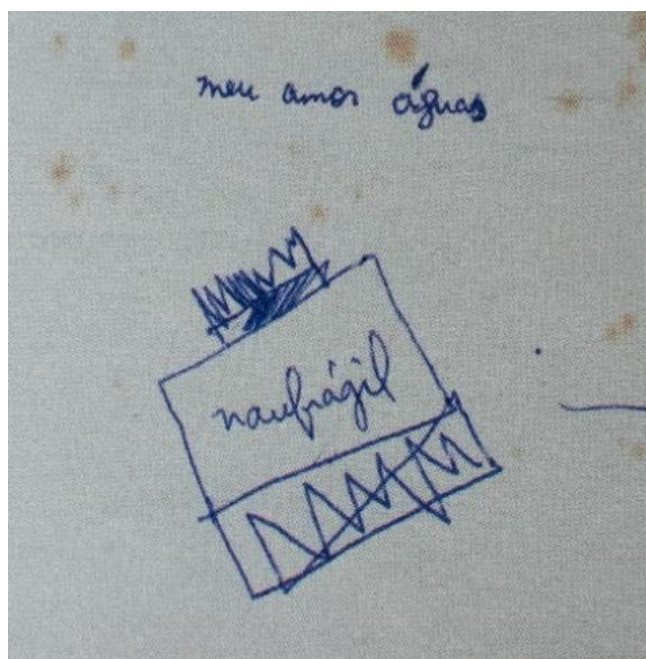
Esse trabalho de redução do histórico ao geográfico, do sacralizado ao desterritorializado, do maior ao menor, processa-se, na escrita [...], não só a nível da redução das personagens heróicas a personagens prosaicas, mas, sobretudo, através da redução da dimensão da narrativa à dimensão da palavra; ou, mais propriamente, do signo ao significante e, deste, à letra (Branco,1997, p. 62)

Língua de um povo menor, “um povo que falta”<sup>379</sup>, não-todo, cujo poder reside na invenção de uma escrita que, aberta ao futuro, recusa afundar navios.

“CARTILHA DE CURA”

As mulheres e as crianças são as primeiras que desistem de afundar navios.  
(Cesar, 1983, p. 17)

Figura 16 – Página de *Antigos e soltos* contendo desenho à margem de uma versão do manuscrito “Litoral”.



Fonte: Acervo pessoal

<sup>378</sup> Deleuze, 2011, p. 15

<sup>379</sup> A citação vem de Deleuze (2011, p. 14). Leio essa “falta” com o pensamento em Lacan e um pouco à contrapelo do próprio Deleuze, que foi crítico ao que os psicanalistas de seu tempo compreendiam como falta. Defendo de dois modos o meu gesto. Primeiro, entendo, com a linguística, que a falta é inerente ao simbólico. Segundo, retomo o pensamento do próprio Deleuze, evitando alçá-lo ao lugar de “um mestre ou de um modelo” (Deleuze, 1998, p. 16)” e acabo por lê-lo sem tanta deferência: “Ter um saco onde coloco tudo que encontro, com a condição de que me coloquem em um saco também” (Deleuze, 1998, p. 16).

### 4.3 outra noite

Sweetheart, cleptomaniac sweetheart. Doce coração cleptomaniaco<sup>380</sup>.

Para falar dela, será preciso chafurdar em sua escrita para fazê-la entrar na minha.

Beber o sangue da poeta na noite da escrita, sentir “remorso de vampiro”<sup>381</sup>.

Eu também vou roubar seus versos.

\*

No curso Literatura de Mulheres no Brasil, ministrado por Beatriz Rezende, Ana fala a respeito da escrita de seu poema “O HOMEM PÚBLICO N.º 1 (ANTOLOGIA)”, que teria sido desentranhado de uma crônica de Drummond. No entanto, ela não cita o título do texto drummondiano em questão.

“O HOMEM PÚBLICO N.º 1 (ANTOLOGIA)”

Tarde aprendi  
bom mesmo  
é dar a alma como lavada.  
Não há razão  
para conservar  
este fiapo de noite velha.  
Que significa isso?  
Há uma fita  
que vai sendo cortada  
deixando uma sombra  
no papel.  
Discursos detonam.  
Não sou eu que estou ali  
de roupa escura  
sorrindo ou fingindo  
ouvir.  
No entanto  
também escrevi coisas assim,  
para pessoas que nem sei mais  
quem são,  
de uma doçura  
venenosa  
de tão funda.  
(Cesar, 1983, p. 38)

Não sei ao certo o que me levou a buscar durante meses a misteriosa crônica de Drummond, mas sentia que precisava fazê-lo. Percorrendo acervos digitais em busca de seus textos, encontrei o belíssimo “Arquivo em dia de chuva”, que disponibilizo mais a seguir, na

<sup>380</sup> “Sweetheart, cleptomaniac sweetheart. You know what lies are for. Doce coração cleptomaniaco.” (Cesar, 1983, p. 100)

<sup>381</sup> Cesar, 1983, p. 89

figura 17<sup>382</sup>, e julgo que Ana se referia a ele. Depois, com esse título em mãos, fiz no Google a seguinte busca: “ana cristina cesar” + “arquivo em dia de chuva”. Achei como única ocorrência a tese *A dangerousíssima viagem: Os poemas de homenagem, a amizade e os modos de subjetivação em Drummond* (2022), de Marcílio Ribeiro de Godoi. Ao comentar a crônica de Drummond, o autor insere um rodapé em que diz

No Caderno B, pág. 7, 19/11/1981. Curiosamente, esta crônica foi utilizada, em um exercício de intertextualidade, pela poeta Ana Cristina César (Rio de Janeiro, 2 de junho de 1952 29 de outubro de 1983). Aqui um trecho do exercício de montagem proposto por Ana C.: “[...] No entanto / também escrevi coisas assim, / para pessoas que nem sei mais / quem são, / de uma doçura / venenosa / de tão funda” (Godoi, 2022, p. 68).

Figura 17 – “Arquivo em dia de chuva”, de Drummond

JORNAL DO BRASIL □ quinta-feira, 19/11/81

CADERNO B — 7

## Drummond ARQUIVO EM DIA DE CHUVA

**C**HOVE. Além de ensopear as pessoas, a chuva desmoraliza as agendas de compromissos. Não se cumprem os encontros marcados se a Cidade ficou alagada, os carros enguiçaram, os telefones idem. Com o indivíduo preso em casa, a ocasião é boa para mexer em papéis, reler cartas esquecidas, rasgar recibos de contas velhas e até mesmo o que julgávamos reliquias para a eternidade e são apenas letras fanadas.

Arquivo tem isso: ao atingir certas proporções, é necessário jogar fora pelo menos um terço do acervo. Uns preferem queimar o passado, outros o atiram a lixeira. Tétrica é a opção do Ministério da Educação e Cultura, que preferiu incluir na lista telefônica do Rio o telefone 264-6378 com este dado: “Depósito Arquivo Morto.” Haverá nada mais morto do que um arquivo morto, conservado em depósito? Imagino fantasmas de requerimentos, lêmures de despachos e certidões, abantesmas de atas, tentando forçar as pastas, as gavetas do lugubre cemitério burocrático, e letreiros fosforescentes nas paredes tristes: “Never more”. “Requiescat in pace.” “Acabou.”

Chove. Meu arquivo pessoal já não cabe no apartamento, ou melhor, não cabe em mim mesmo. Aproveitarei a chuvarada para despojar-lo do que perdeu importância, se é que a teve, e está guardado por negligência. Por que veio parar aqui esse programa de

cinema do Metro-Copacabana, anunciando Pic-Nic, de William Holden? O Metro foi demolido, o ator acaba de morrer, não há razão para conservar este farrapo de noite velha. E esses cartões com votos de felicidades que, renovando-se a cada ano, perderam a validade, pois cada um se referia a um Natal e Ano Novo, e cessou o período de vigência curta.

Guardei esta cópia de carta porque me pareceu que devia reservar para meus netos e bisnetos a comprovação de uma atitude amadurecida em noite de vigília. Como custou escrevê-la. O número de linhas riscadas é maior do que o de linhas definitivas. Que significa isso? Nem me lembrava mais do caso, e vou pretender que meus descendentes se interessem por ele? Mal consigo explicar a vaidade que me induziu, já não digo a guardar esta carta, mas a escrevê-la. Não sinto mais a irritação que a ditou, o empenho literário que a poliu. Teria sido tão mais simples não redigi-la.

Já esta outra cópia tem a nota: “Não remetida.” Devo ter sofrido influência de André Gide, que tinha o hábito de escrever e não botar no Correio. Escrevendo, lavava a alma; para que remeter, se a alma já estava lavada? Tarde aprendi que bom mesmo é dar a alma como lavada, sem o trabalho de escrever uma linha. Para o chamado escritor, nada melhor, afinal de contas, do que não usar a faculdade da escrita. Podem acusá-lo de preguiçoso, de incompetente ou das duas coisas ao mesmo tempo; ele tem lá suas razões para furtar-se ao árduo exercício de converter idéias e sentimentos em palavras apropriadas, e não simplesmente aproximadas.

Surgem fotografias. Reuniões a que a gente comparece por obrigação e das quais não ficou o mais leve traço na vida. Esses cavalheiros, essas senhoras estão inaugurando qualquer coisa e sorriem porque convém fazer cara alegre em vez de cara triste ou entediada. Há uma fita que vai sendo cortada. Não aparecem, mas discursos deto-

nam como de preceito. Não sou eu que estou ali, de roupa escura, sorrindo ou fingindo ouvir, é um ser convencional que às vezes tenho de assumir por força da sociedade. Rasgo.

Rasgo cartas e bilhetes indiferentes, de pessoas indiferentes, que nem sei mais quem são, mas um dia cruzaram na minha vida, deixando uma sombra de papel. Também escrevi coisas assim para centenas de pessoas, que talvez a esta hora estejam praticando a mesma farsa, graças à chuva. Em algum lugar do Brasil, rasgam-me por efeito de chuva.

As correspondências de velhos amigos que se foram ou ainda vivem (que crueldade intrínseca nesta palavra, ainda!), estas não deviam ficar misturadas, por mesquinha ordem alfabética, a papéis que já não dizem coisa alguma, como de resto a quase totalidade dos papéis, tempos depois de escritos. Aquelas me doem porque não usei envoltórios plásticos transparentes para conservá-las livres de estrago pelo manuseio e pelo tempo. Devia abrir com frequência maior as pastas em que se encontram. Sei o que essas cartas dizem, mas é doce fingir que ignoro o conteúdo, e tomar conhecimento dele por mais uma primeira vez. Onde estão Rodrigo e Anibal e Mário e Emílio e Manuel e Milton e Alberto e outros, outros? Espalhados sob lápides e inscrições? Não; estão aqui, comigo, a um metro de distância, conversáveis, conversando. Sem emissão de voz; a letra é voz, a caligrafia fala.

Cartas de pais e irmãos formam outro bloco vivo de acontecimentos, lembranças, coisas indelévels, de uma doçura venenosa, de tão funda. Todos foram-se embora. Todos ficaram. Paro de revolver guardados num poço sem fundo, chamado arquivo. A chuva começa a serrenar. Ainda bem.

Carlos Drummond de Andrade

Fonte: Jornal do Brasil via Hemeroteca Digital Brasileira

Agora, passada a busca, entendo que meu interesse na recuperação desse texto

<sup>382</sup> Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015\\_10&Pesq=%22Arquivo%20em%20dia%20de%20chuva%22&pagfis=51049.&pagfis=51049](https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_10&Pesq=%22Arquivo%20em%20dia%20de%20chuva%22&pagfis=51049.&pagfis=51049). Acesso em: 27 jun. 2024.



drummondiano não advém tanto de um desejo de encontrar a fonte, como se um texto mais recente estivesse em débito com um anterior e só pudesse ser lido em uma espécie de cotejo. Sinto que meu gesto passa antes pelo desejo de estar com Ana na noite de sua escrita, de vê-la vampirizar Drummond, um poeta de quem compartilhamos tão intensamente a leitura. Agora me ocorre que Drummond e Ana são os únicos poetas de quem sei recitar versos de cor, na memória do coração. E se também estou na noite de escrita, de coração, quero com Ana e Drummond desentranhar um par de versos.

A letra é voz,  
uma doçura venenosa de tão funda.

\*

Figura 18 – Ana Cristina Cesar em Porto Alegre, em 1977



Fonte: *Inconfissões* (2016)

#### 4.4 outra noite

Saquei a caderneta e rabisquei um desenho de Ana Cristina Cesar, mulher de muitos rostos. No contorno, via-se a fronte de Medusa e, em cada ponta dos fios de cabelo, um semblante: “mulher vulgar, meia-bruxa, meia-fera, malandra, bicha, bem viada, vândala, talvez maquiavélica, avara, um pouco burra, inteligente logo rubra, cara pálida que desconhece o próprio cor-de-rosa”<sup>383</sup>.

A Medusa, com suas muitas línguas, com sem-número de “disfarces, capas, rostos mascarados”<sup>384</sup>, sorria. Se eu pudesse, perguntaria a cada rosto: quem é você?

Eu nem respondo.  
 Não sou dama nem mulher moderna.  
 Nem te conheço.  
 (Cesar, 1983, p. 11)

Os rostos, prismados em Medusa, tinham muitos nomes.

[...] várias assinaturas possíveis que formam o arquivo: desde o “Tina” com o que assinava os primeiros relatos ainda criança, passando pelo clássico “Ana Cristina Cesar” da maioria dos poemas espalhados em cadernos, ou “Ana Cristina Cruz Cesar”, “Ana Cristina”, “ACCC”, “A.C.Cesar”, “ana cristina c” na capa de Luvas de pelica (1980), o mais declaradamente ficcional, “Júlia”, da carta de Correspondência Completa, o límpido ‘Ana’, ou a pura dêixis de um assinado “eu” (Leone, 2007, p. 17).

Tantos nomes, tantos rostos, tantas linguagens quantos desejos houver<sup>385</sup>. Se há um *eu* articulando essas múltiplas faces, ele o faz como lógica circundante, envolvendo, arrodando, tensionando a identidade e a unidade, mas jamais estabilizando-as. O eu é uma multiplicação.

“Poema óbvio”  
 Não sou idêntica a mim mesmo  
 sou e não sou ao mesmo tempo, no mesmo lugar e sob o  
 mesmo ponto de vista  
 Não sou divina, não tenho causa  
 Não tenho razão de ser nem finalidade própria:  
 Sou a própria lógica circundante  
 (Cesar, 2013, p. 172)

Horas depois, tarde da noite, sonharia com esta mulher que tantas, tantas fez<sup>386</sup> e lhe mostraria o meu desenho. A página tornava-se turva, os contornos se desvaneciam até que restasse apenas um traço, um rabisco. Com o risco em mãos, eu a olharia e diria:

<sup>383</sup> Cesar, 1983, p. 43

<sup>384</sup> Cesar, 1983, p. 99

<sup>385</sup> Barthes, 2013a, p. 26

<sup>386</sup> Cesar, 1983, p. 43

Não dá para ver, eu sei,  
 mas meu desenho guarda sim  
 você  
 não fala  
 trai  
 um desejo pardessus tous les autres, [...]  
 (Cesar, 1983, p. 98)

Quem seria este *você* guardado no meu risco?

Esse você “não fala”, convive com a dificuldade em erguer um relato. “Não consigo contar a história completa”<sup>387</sup>, “Perdoe a retórica. Bobagem para disfarçar carinho”<sup>388</sup>, esse você diz. Como apreendê-lo, você, capaz de “falar em excesso na pura tagarelice, na máxima capacidade de minúcia do discurso, até não falar, até o silêncio absoluto do que se cala pela mais completa incapacidade de dizer”<sup>389</sup>?

Quando você está escrevendo um diário... Existe muito aquela expressão “querido diário”. Você está também de olho num interlocutor. Você escreve um diário exatamente porque não tem um confidente, está substituindo um confidente teu. Então você vai escrever um diário para suprir esse interlocutor que está te faltando. (Cesar, 2016a, p. 294)

Esse você também escreve com um você na cabeça. Tagarela, se atira aos pés de alguém. Esse você quer dizer tudo, reclama a necessidade de conversar sobre tudo, “ouvir assim mesmo com tim tim por tim tim”<sup>390</sup>, prologando a fala e a escuta. E, no limite, nada consegue dizer senão o gesto amoroso de, por meio da escrita, abrir-se em conversação. “E nessa fala há um gozo, que se percebe na repetição excessiva de signos, na recorrência exagerada às exclamações, no júbilo que transparece num discurso reticente, prolixo, interminável”<sup>391</sup>.

Você, lacunar, em fragmentos, em dispersão no traço da letra. Você, cujo rosto não capturo, cujo nome se metamorfoseia e vai elidindo as letras, surge nos meus sonhos, transmigra para dentro da minha vida. A vida devém texto, o texto também devém vida.

[...] o prazer do Texto se realiza de maneira mais profunda (e é então que se pode realmente dizer que há Texto): quando o texto “literário” (o Livro) transmigra para dentro de nossa vida, quando outra escritura (a escritura do Outro) chega a escrever fragmentos de nossa própria cotidianidade, enfim, quando se produz uma *co-existência*. (Barthes, 2005, p. XIV-XV, grifo do autor)

É para você que escrevo. Para você.

<sup>387</sup> Cesar, 1983, p. 95

<sup>388</sup> Cesar, 1983, p. 101

<sup>389</sup> Branco; Brandão, 1995, p. 109

<sup>390</sup> Cesar, 1983, p. 105

<sup>391</sup> Branco, 1991, p. 73

\*

Tantas, tantas fez e de tantos modos assinou.

Ana Cristina Cruz Cesar  
 Ana Cristina  
 ACCC  
 A.C. Cesar  
 ana cristina c  
 Ana

O que é um nome para quem deixa cair o sobrenome?

O que é um sobrenome para quem era puro nome?

A palavra feminicídio  
 não estava entre nós  
 a palavra muso  
 não estava entre nós  
 a palavra vata  
 não é para nós.  
 Mas a palavra poetisa sim  
 embora nos envergonhasse.  
 Eu não sou poetisa sou poeta  
 disse a mim mesma uma e mil vezes  
 aos vinte anos  
 não sou Tamara sou Kamenszain  
 me queixei sempre que alguém por escrito  
 aludia à minha obra me chamando pelo nome.  
 Quando as poetisas uruguaias já eram puro nome.  
 (Kamenszain, 2022, p. 20)

Será que a escrita é a busca por um nome como um lugar singular?

Penso em Ana, em Tamara e nas poetisas uruguaias. Enumero as tantas escritoras que cito pelo primeiro de seus nomes no percurso desta tese. Lembro de minhas amigas e busco recordar como assinam seus nomes. Penso na minha própria assinatura, que desde a adolescência vai deixando cair as letras do sobrenome e mesmo do nome próprio.

Será que deixar cair o sobrenome, a História da Literatura, a paternidade do escrito, a autoridade, afinal, é abrir espaço para escritas que vêm acompanhadas de um pequeno nome — sozinho, mínimo, intraduzível? Um nome pode ser uma voz própria e inventada. Um nome como um poema, o poema como um ouriço<sup>392</sup>: embolado em si, lançando-se para fora — não há sublime no nome ou no poema. Indomesticável. Um nome como uma letra.

É tarde da noite. “Vem chegando a hora dos nomes”<sup>393</sup>.

---

<sup>392</sup> Ver “*Che cos'è la poesia?*”, Jacques Derrida.

<sup>393</sup> Kamenszain, 2022, p. 14.

\*

Eu existe porque há você.

Émile Benveniste afirma que esse pronome, eu, “só pode ser identificado pela instância de discurso que o contém”. Ou seja, eu não possui um referente fixo, não está remetido a um conceito ou a um indivíduo, de modo que só se realiza quando um locutor o profere em uma instância de discurso. Eu é um lugar discursivo por onde todos os falantes podem transitar. Eu é inconsistente e esvaziado de ser, pois não tem substância.

Cada eu tem a sua referência própria e corresponde cada vez a um ser único, proposto como tal. Qual é, portanto, a “realidade” à qual se refere eu ou tu? Unicamente uma “realidade de discurso”, que é coisa muito singular. Eu só pode definir-se em termos de “locução”, não em termos de objetos, como um signo nominal. Eu significa “a pessoa que enuncia a presente instância de discurso que contém eu”. Instância única por definição, e válida somente na sua unicidade. Se percebo duas instâncias sucessivas de discurso contendo eu, proferidas pela mesma voz, nada ainda me assegura de que uma delas não seja um discurso referido, uma citação na qual eu seria imputável a um outro. É preciso, assim, sublinhar este ponto: eu só pode ser identificado pela instância de discurso que o contém e somente por aí (Benveniste, 1995, p. 278)

Para a psicanálise, eu se constitui por meio de uma exterioridade, de um olhar-espelho, quando o bebê humano experimenta a sensação de unidade ao reconhecer sua imagem no espelho e ao ser olhado e falado pelos que o cercam. Assim a carne vai se compondo linguisticamente enquanto eu.

[...] o filhote do homem, numa idade em que, por um curto espaço de tempo, mas ainda assim por algum tempo, é superado em inteligência instrumental pelo chimpanzé, já reconhece não obstante como tal sua imagem no espelho [...] Pois a forma total do corpo pela qual o sujeito antecipa numa miragem a maturação de sua potência só lhe é dada como Gestalt, isto é, numa exterioridade em que decerto essa forma é mais constituinte do que constituída, mas em que, acima de tudo, ela lhe aparece num relevo de estatura que a congela e numa simetria que a inverte, em oposição à turbulência de movimentos com que ele experimenta animá-la. (Lacan, 1998, p.p. 96-98)

Além de ser constituído por essas imagens, de ser um fenômeno do imaginário, eu também é composto de inconsciente. Eu divide-se então entre “o horizonte de clareza de si e o império de rasuras e cifras”<sup>394</sup>. Eu é habitado pelo Outro, o inconsciente, esse sujeito que é desconhecido pelo eu, mas que se manifesta por meio de chistes, lapsos de linguagem, sonhos e mesmo sintomas corporais.

Em *Acurar-se da escrita*, Erick Costa explica que “em análise, o eu é destituído de suas certezas a partir da delimitação do que lhe escapa”<sup>395</sup>, isto é, do inconsciente, o saber insabido que habita o eu. O mesmo ocorre em certas práticas de escrita, que incidem sobre o

---

<sup>394</sup> Costa, 2021, p. 75

<sup>395</sup> Costa, 2021, p. 78

eu interrogando-o em suas certezas — mesmo aquelas dolorosas a que nos apegamos, como se para nossas vidas houvesse apenas um destino, uma possibilidade. Há práticas de escrita em que o inconsciente, com sua estranheza, abre caminho para um trabalho. Erick explica, retomando Barthes, que um sujeito de escrita nasce *na* escrita na medida em que escrever o afeta. Se assim for, o escrever não está dado a priori, não é da ordem do ser, mas acontece conforme um corpo se coloca a escrever, simplesmente, a abrir espaço ao outro de si, aos furos na linguagem e nas certezas.

Sempre li com iguais medidas de interesse e desconfiança as afirmações de Blanchot e Deleuze a respeito de a escrita exigir essa passagem do eu ao ele, da primeira a terceira pessoa, como se a escrita tendesse à impessoalidade.

Escrever é entrar na afirmação da solidão onde o fascínio ameaça. É correr o risco da ausência de tempo, onde reina o eterno recomeço. É passar do Eu ao Ele, de modo que o que me acontece não acontece a ninguém, é anônimo pelo fato de que isso me diz respeito, repete-se numa disseminação infinita. (Blanchot, 2011b, p. 25-26)

As duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu (o “neutro” de Blanchot) (Deleuze, 2011, p.13)

Essa passagem a que se referiam, só agora a começo a formular, pode dizer algo do corpo imaginário que cai e do inconsciente que se manifesta. E de uma outra possibilidade de corpo que se escreve. É na escrita que quem escreve constitui seu corpo: agora um corpo pulsional, erótico, para além do conhecido eu. Esse corpo escritural, corpo de gozo, tem relação com a voz, o grão da voz “um misto erótico de timbre e de linguagem”<sup>396</sup>. Assim, a voz, esse elemento que escapa para além do corpo e que não pode ser apreendido, mantém relação com as escritas em que há um gozo em jogo: a voz é uma importante marca na escritura conversacional de Ana Cristina, na sonoridade do escrever de Carolina de Jesus ou de Guimarães Rosa, na origem da escrita de Conceição Evaristo, cujos ouvidos recebiam “palavras, sons, murmúrios, vozes entrecortadas de gozo ou dor”, no corpo da noite.

Mas digo sempre: creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências. Dos fatos contados a meia-voz, dos relatos da noite, segredos, histórias que as crianças não podiam ouvir. Eu fechava os olhos fingindo dormir e acordava todos os meus sentidos. O corpo por inteiro recebia palavras, sons, murmúrios, vozes entrecortadas de gozo ou dor dependendo do enredo das histórias. De olhos cerrados, eu construía as faces de minhas personagens reais e falantes. Era um jogo de escrever no escuro. No corpo da noite. (Evaristo, 2020, s.p.)<sup>397</sup>

<sup>396</sup> Barthes, 2010, p. 77

<sup>397</sup> Excerto recolhido do texto “Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento da minha escrita”, de Conceição Evaristo. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos-lugares-de-nascimento-de-minha-escrita/>. Acesso em: 23 jan. 2024.

\*

“O inconsciente escapa totalmente a este círculo de certezas no qual o homem se reconhece como um eu”<sup>398</sup>, diz Lacan. Mas disso já sabia a poesia, afinal essa compreensão psicanalítica parece ter sido pressentida por poetas:

Ela se expressa bastante bem na fulgurante fórmula de Rimbaud – os poetas, que não sabem o que dizem, como é bem sabido, sempre dizem, no entanto, as coisas antes dos outros – *[Eu] é um outro*. (Lacan, [1954-1955]2010, p. 17)

Lacan retoma a famosa sentença de Rimbaud, “Eu é um outro”<sup>399</sup>, para dar a ver o desencontro do eu para consigo, essa condição plural do eu, afinal há nesse eu aquilo que o excede e que escapa às determinações do imaginário. Será a partir disso, dessa pluralidade e dessa estranheza, que Fernando Pessoa escreveu sua obra? E terá sido esse traço da escrita pessoana que tanto marcou Ana Cristina Cesar, leitora contumaz do poeta português? Como ocorre em Pessoa, em Ana o eu é questionado e tensionado ao ponto de vertigem da identidade. Ana, nesse processo, engloba os fragmentos de que é feito o eu, considerando esse outro que o habita.

“soneto”

Pergunto aqui se sou louca  
Quem quem saberá dizer  
Pergunto mais, se sou sã  
E ainda mais, se sou eu

Que uso o viés pra amar  
E finjo fingir que finjo  
Adorar o fingimento  
Fingindo que sou fingida

Pergunto aqui meus senhores  
quem é a loura donzela  
que se chama Ana Cristina

E que se diz ser alguém  
É um fenômeno mor  
Ou é um lapso sutil?  
(Cesar, 2013, p. 151)

Há tantos estudos apontando em Ana essa multiplicação do eu, pensando-a como artifício estético, enganação, fingimento, como se a escrita fosse um falseamento da realidade. Será assim tão simples? Será que quem finge que é fingida não estaria dando a ver a verdade? E a respeito da verdade, ensinou Lacan: “a verdade só progride por uma estrutura de

---

<sup>398</sup> Lacan, [1954-1955] 2010, p. 17

<sup>399</sup> “Car Je est un autre”, escreve Rimbaud em carta a Paul Démeny.

ficção”<sup>400</sup> e só pode ser dita de modo não-todo em razão dessa clivagem do sujeito, dessa divisão do eu. Assim, a ficção que estrutura a verdade já está nela inserida, participando de sua superfície.

Reparem nas minhas mãos, vazias.  
 Meus bolsos também estão vazios.  
 Meu chapéu também está vazio. Vejam. Minhas mangas.  
 Viro de costas, dou uma volta inteira.  
 Como todos podem ver, não há nenhum truque, nenhum alçapão escondido, nem jogos de luz enganadores.  
 (Cesar, 1983, p. 116)

Se “A intimidade era teatro”<sup>401</sup>, sabemos, desde o início da psicanálise, que o intuito de alguns teatros não é propriamente a enganação, mas um funcionamento que tem como ponto fulcral a presença do outro. É da vida e de um laço com o outro que se trata. Em “PEQUENO RACIOCÍNIO FANTÁSTICO ou O DELÍRIO TEÓRICO DA BARONESA”, Ana investe contra a ideia de fingimento e desfaz o hiato entre a escrita e a vida.

#### “PEQUENO RACIOCÍNIO FANTÁSTICO ou O DELÍRIO TEÓRICO DA BARONESA”

Mas é a verdade, eu vivo e escuto do que vivo ao mesmo tempo.  
 Ouço um noturno discurso a me descrever exatamente isto em pormenor.  
 Tudo me leva a crer que se trata do Texto Perfeito da minha própria vida, da Biografia Ideal, que se produz como texto simultaneamente à vida. Ao ouvir este longo texto, um pouco encantada sem dúvida, 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 eu que sou vivida, sou eu que sou grafada, sou eu também que escuto em surdina o velho discurso que me grafa.  
 E finalmente vislumbro maravilhada que sou eu que escrevo, agora, aqui neste cais deserto onde entra sem ser visto um velho cargueiro inglês. Percebo que o seu segredo é que, ao dizer “eu”, este texto realiza a conjunção entre o real (esta minha vida ou quem a viva), o simbólico (este discurso ou o pronome eu que aqui deliro) e o imaginário (este ouvir constante da minha própria biografia); e, ao realizar esta conjunção, manifesta também o momento que consciente e inconsciente se encontram sobre as pedras úmidas do porto e ao que tudo indica é aí que são produzidas clandestinamente desejos informuláveis [...].  
 (Cesar, 2008, p. 271-273).

Ana entende a biografia ideal como uma grafia da vida, como a escrita de um texto produzido simultaneamente ao viver. Se Ana é vivida, se é grafada e se percebe o discurso que a grafa, sua vida vai se produzindo na medida em que ela, Ana, escreve. Sua vida vai sendo escrita conforme a vive. Uma escrita tão costurada à vida não comporta fingimento, apenas a verdade estruturada pela ficção. E o que ocorre à parcela de verdade que não pode

<sup>400</sup> Lacan, [1971]2005, p. 124

<sup>401</sup> Cesar, 1983, p. 50



ser enunciada pelo eu, grafado por um velho discurso? Fica talvez como resto. Mas esse resto é também impulso fundamental de escrita, porque nesse ponto algo pode ser criado. E o que se cria, afinal, o que se escreve nessa passagem ao ele, nesse convívio com o resto não enunciável? Talvez um eu muito mais verdadeiro porque inventado na verdade da escrita, porque inexistente antes dela, porque em atrito com o velho discurso que o grafa. Annie Ernaux, em *A escrita como faca e outros textos*, tenta definir a escrita como este paradoxo: um modo de descobrir o que não existe antes dela, a escrita.

Se eu tivesse uma definição para a escrita, seria esta: descobrir, ao escrever, o que é impossível de descobrir por qualquer outro meio, fala, viagem, espetáculo etc. Nem pela reflexão por si. Descobrir alguma coisa que não existe antes da escrita. Aí está a fruição – e o terror – da escrita, não saber o que ela faz aparecer, acontecer. (Ernaux, 2023, p. 132)

\*

Por que falar dessa mulher?

Precisamente porque ela é mais que as notas biográficas que posso aqui apresentar. Porque, na verdade, “na contramão” e “no contrafluxo”<sup>402</sup>, foi outra coisa. Sujeito em crise de identidade, poeta em crise de língua, escritora anti-gênio acuada num país que atravessava ele mesmo uma crise política e econômica, Ana era demais.

Por que falar desse homem?

Ele não mereceria que dele se falasse, se tivesse sido apenas o que aparece nessa nota autobiográfica. Ele merece que dele se fale porque não foi apenas isso, porque, na verdade e “a contragosto”, foi outra coisa. Sujeito em crise de identidade, poeta em crise de língua, gênio poético acuado num país que atravessava ele mesmo uma crise política e econômica, Pessoa era demais (Perrone-Moisés, 1990, p.11).

---

<sup>402</sup> Cesar, 1983, p. 13

#### 4.5 outra noite

Li em Roland Barthes que o texto guarda relações com o tecido. Ao cobrir nossa carne, o tecido produz nela um recorte, isto é, dá-lhe um contorno. É bem isto o texto: o toque, a textura da superfície, aquilo que produz nosso corpo ao recortá-lo, ao estender-se no calor de nossa pele. O corpo, nesse sentido, não está dado desde o nascimento, mas é um acontecimento de escrita que vai se produzindo quando o texto toca o papel, o tecido toca a pele, a palavra toca a carne.

Texto quer dizer *Tecido*; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (*hyphos* é o tecido e a teia da aranha (Barthes, 2010, p.p. 74-75)

Barthes imagina a possibilidade de definir como hifologia a teoria do texto, agregando à escrita a imagem da aranha. Acho a sugestão engraçada e a partir dela imagino uma hifografia, isto é, uma escrita de aranha, tecelã, costureira que secreta seu fio para formar uma teia a que tanta miudeza se pega, uma rede que transformou em ziguezague a continuidade do fio. O que há nessa teia? Se pudesse responder, talvez a aranha falasse de uma tradição oral, passada de mãe para filha, das mulheres que teciam enquanto conversavam, como aponta Tamara Kamenszain. Escrita de “palavras escapando, sem nada que volte e retoque e complete”<sup>403</sup>.

E é no contato com a mãe que a frase se desarma. Sua pomposidade morre com a conversa, seu pesar com o cochicho, sua amplidão com o silêncio. Lugar de marginalidade e desprestígio onde a mãe se comunica com a filha, ali sedimenta e cresce, como uma teia de aranha, o imenso texto escrito pelas mulheres. (Kamenszain, 2015, p. 22)

O vínculo entre a mãe e a aranha de que fala Tamara me faz recordar a gigantesca escultura de aranha produzida por Louise Bourgeois em 1999. Busco mais uma vez a imagem na internet e novamente me impressiono com as toneladas de bronze e aço, com os quase dez metros de altura. O nome da peça? *Maman*.

Há tantas relações entre as aranhas e as mulheres na história da arte e do pensamento. Margareth Rago, por exemplo, traça uma linha de Darwin a Lombroso em que a imagem da aranha diz respeito aos “perigos da sexualidade feminina materializados em figuras femininas desviantes, das ninfomaníacas às tríades, onanistas e lésbicas, todas

---

<sup>403</sup> Cesar, 1983, p. 96

consideradas históricas, perversas e loucas”<sup>404</sup>. Aqui, quero olhar mais precisamente o ponto de aproximação entre a mãe, a aranha e o texto, seguindo a ideia de uma teia, uma rede, uma relação. “A língua materna é a linguagem não como mera comunicação, mas como relação, relacionamento”, diz Ursula K. Le Guin, em “Nós somos vulcões”.

A língua materna, falada ou escrita, espera uma resposta. É conversa, a palavra cuja raiz significa “virar junto”. A língua materna é a linguagem não como mera comunicação, mas como relação, relacionamento. Ela conecta. Ela tem dois sentidos, muitos sentidos, uma troca, uma rede. Seu poder não está em dividir, mas em ligar, não em distanciar, mas em unir. Ela é escrita, mas não por escribas e secretários para a posteridade: ela voa da boca no sopro que é a nossa vida e se vai, como a expiração; desaparece completamente, e ainda assim retorna, repetida, a respiração de novo, sempre, em todos os lugares, e todos nós a conhecemos de cor.

João você pegou seu guarda-chuva acho que vai chover. Você pode vir brincar comigo? Se eu te disse uma vez, disse cem vezes. As coisas aqui não são as mesmas sem a mamãe, agora eu assino seu afetuoso irmão Tiago. [...]

Essa é uma língua sempre à beira do silêncio e, muitas vezes, à beira da canção. Essa é a língua em que as histórias são contadas. É a língua falada por todas as crianças e pela maioria das mulheres, e por isso a chamo de língua materna, porque a aprendemos com nossas mães e a falamos com nossos filhos. Estou tentando usá-la aqui, em público, onde ela não é apropriada, não é adequada à ocasião, mas quero falar com vocês nela porque somos mulheres, e não posso dizer o que quero dizer sobre mulheres na língua do Homem com H maiúsculo (Le Guin, 2023, p.p. 6-7)

A língua materna não é a do poder, da asserção ou da afirmação, não é aquela com que nos instalamos mais confortavelmente na linguagem, quase acreditando não haver ruído. Quase acreditando podermos tudo dizer, tudo esclarecer, tudo resolver. Diz Le Guin que a língua materna é às vezes chamada de “imprecisa, pouco clara, grosseira, limitada, trivial, banal”<sup>405</sup>. Será por isso, por essas lacunas, que ela interliga quem fala e quem escuta, agindo como a teia de uma aranha? Na imprecisão dessa língua, em seus pontos de vaziez, como os espaços entre os fios produzidos pela aranha, há tanto silêncio, e ainda assim tanta conexão, afinal é a partir dela com que balbuciamos a vida infantil, é nela com que começamos a produzir nosso corpo.

A língua materna, algo dela eu a dividi com meu irmão. Algo, apenas, afinal a língua materna é sempre única, incomparável, irrepitível. Com essa língua eu gostaria de escrever uma tese, com essa língua que flutuasse junto a minha oscilação, ao meu não saber, aos furos do meu pensamento, às melodias agora tão distantes. Escrevo com o desejo de que a escrita seja como um “tecido de texto que permaneça como fala. Uma conversa”<sup>406</sup>, que se construa “arrancando assunto do fundo do meu peito de mulher aranha, tecendo teia telefônica”<sup>407</sup>, com uma língua que dê a ver meu pensamento pensando, errando, caminhando

<sup>404</sup> Rago, 2013, p. 238 *apud* Laurentiis, 2015, p. 94

<sup>405</sup> Le Guin, 2023, p. 6

<sup>406</sup> Rocha, 2016, p. 27

<sup>407</sup> Cesar, 2013, p. 268

antes de encontrar seu ponto final: o pensamento em deriva. Língua com que eu escrevesse um texto que fosse um balbuciar, um rumor: “O sentido é uma pulsação e um rumor<sup>408</sup>”. Eu gostaria de escrever uma tese que desse a ver o ritmo alocado na minha experiência de escrita, a sua pulsação. Volto ao texto-tecido de Barthes. Chamo de texto de prazer aquele que contenta, satisfaz, recobre por inteiro, ligado talvez ao que Le Guin chamou de língua paterna.

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<sup>409</sup>: 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, 2010, p.p. 20-21, grifo do autor)

Mas há ainda o texto-tecido das crianças, das mães, das mulheres, das aranhas. Texto gozoso, cuja trama de seu tecido mais parece a de uma renda, ora compondo desenhos, ora bordejando um vazio estruturante. Esse texto-tecido aquém ou além da língua, próximo à lalíngua de bebês, chamo-o de texto em ponto de letra. De letra, grão mínimo do som que viaja.

Assim, como um tecido, uma renda, a escrita feminina se desenha, excessiva e econômica, detalhista e lacunar. Abordá-la, portanto, é também bordejar os contornos, é também suportar o silêncio e a tagarelice, os saltos inesperados e as voltas em torno de um mesmo eixo. É talvez ocupar, como o texto feminino, o lugar que não é este nem aquele, mas um terceiro, não intermediário, não mediador, mas outro, terceira via, terceiro veio, terceira imagem: aquele do suporte da ambigüidade, da sustentação do absurdo, da exasperação de um processo que procura levar a linguagem a seu próprio limite (Branco, 1990, p. 201)

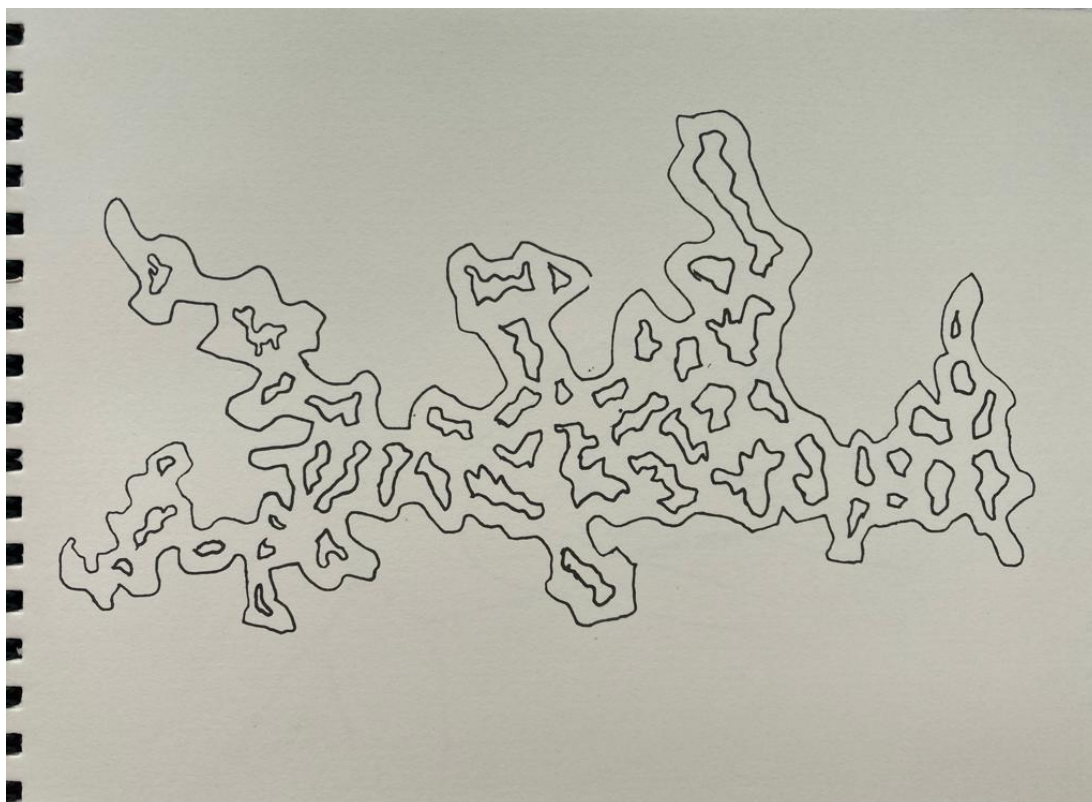
Esse texto-tecido, que pode ter como estrutura o vazio ou o detalhe, se deposita no desenho a seguir, de Ana Cristina Cesar. Texto como desenho, desenho como renda, renda como escrita. Assim:

---

<sup>408</sup> Rocha, 2016, p. 26

<sup>409</sup> No francês, a palavra utilizada por Barthes é “jouissance”, cuja tradução, neste caso, seria muito mais próxima de gozo que de fruição, afinal a descrição do *texte de jouissance* mantém relação com o conceito de gozo na psicanálise lacaniana. Faço essa ressalva porque a discussão proposta ao longo desta tese – com a escrita feminina, a escritura, a litaraterra, a lalangue e a letra – vai em direção ao gozo.

Figura 19 – Página de *Caderno Portsmouth-Colchester*



Fonte: Acervo pessoal

\*

Umedeci de água morna uma pequena toalha que trouxe da casa de meus pais depois de uma semana atribulada. Coloquei-a sobre os olhos e a testa a fim de amenizar uma enxaqueca. A dor me lembra disto: a descrição da cena em que Barthes, em razão de sua enxaqueca, recorda-se de que tem um corpo, ou melhor, vários corpos.

“Que corpo? Tenho vários” [...]. Tenho um corpo digestivo, tenho um corpo nauseante, um terceiro cefalálgico, e assim por diante: sensual, muscular (a mão do escritor), humoral, e sobretudo: *emotivo*: que fica emocionado, agitado, entregue ou exaltado, ou atemorizado, sem que nada transpareça. (Barthes, 2017b, p. 74, grifo do autor)

Quando escrevo, o que faço do meu corpo, para onde o desloco: em direção à dor ou ao prazer? Há tanto do corpo fisiológico empregado durante a rotina e a correria dos dias: o corpo cefalálgico, o nauseado, o estafado. Mas esses corpos bastam? São eles suficientes para sustentar uma vida? O desejo de acordar dia após dia é animado pela lembrança de que tenho também os corpos sensual, muscular, emotivo.

Sei que tenho um corpo da escrita. A bem dizer, não o possuo, mas me agarro à crença de que posso fazê-lo na escrita. “Escrever muda-nos. Não escrevemos segundo o que

somos; somos segundo o que escrevemos”<sup>410</sup>, disse Blanchot, e então percebo que nosso corpo de escrita não está dado, mas é por nós produzido no traço, na mão que escreve e na mão que faz cessar o escrito, cortando-o, dando-lhe contorno. Criamo-nos assim na escrita, no traço da letra.

Aprendi com a psicanálise que um corpo não é propriamente a carne com que nascemos, tampouco os ossos que crescem em nós ao longo dos anos. Esse material biológico só vem a ser um corpo ao ser formulado pela linguagem. Nesse ponto há um corpo, matéria orgânica banhada pela língua, com que aprendemos a dizer eu.

A linguagem, que é corpo, atravessa um organismo e forma um corpo para o sujeito. Dizer que é a linguagem que fornece um corpo para o sujeito não deixa de ser surpreendente, já que a ideia que aparece como mais difundida é que o corpo é um dado, é natural, o ganhamos no nascimento, um fato. Entretanto, a hipótese de Lacan, que ele já adianta em seu estágio do espelho, é a de que o corpo nos é fornecido, através da linguagem, pelo outro (Ferreira, 2013, p. 37).

Assim também ocorre ao corpo escritural, que só se dá ao ser atravessado pela escritura, ao atravessá-la. E a que serve esse corpo de escritura? Talvez sua principal serventia seja justamente produzir-se e suscitar o corpo erótico, um corpo para além das leis e do trabalho, um corpo capaz de inventar outras maneiras de dizer eu, de se reinventar e alcançar alguma dimensão outra, mais criativa e mais estranha de si. O corpo escritural é o corpo que se reinventa. É nele em que “eu é um outro”? Escrevo para chegar ao que a escrita segreda e ao que secreta, para cuidar do apelo feito por Ana Cristina: “Guarda este segredo, esta secreção”<sup>411</sup>.

Escrevo: secreto para fora de mim, no voltear da linguagem, alguma dimensão da minha dor e do meu prazer. Fabrico na escrita meu corpo de escritura, trêmulo. Torno público o meu corpo escrito, permito que ele seja tocado e anseio que possa tocar alguém.

Escrevo: guardo em segredo todas as outras vozes que me compõem, que alimentam meu corpo escrito. Acolho um segredo: a dimensão vibrante, viva, que a escrita é capaz de ofertar, o seu dom de pôr em jogo algo do que em mim desconheço e de permitir que eu possa arriscar movimentos até então impensáveis.

Assim como o corpo opera por suas secreções, a escrita, ela própria, secreta. Há algo que se produz aí, por si só, sem nenhuma “consciência êuica”. Mas não sem corpo. Porque, se ler é “emprestar sua ferida para receber a ferida do outro”, a escrita é, antes, da ordem da cicatriz. [...] O que secreta a escrita? Talvez este segredo: “Escrever pode ser a expressão de um desejo muito vivo de uma vida mais real.” E imaginemos que a vida mais real seja aquela que se acerca mais do campo do real, aquela que a escrita – essa operação tão confortavelmente situada no simbólico – pode, curiosamente, secretar. E segregar, separar, cicatrizar. [...] (Branco, 2019, p. 23)

<sup>410</sup> Blanchot, 2011b, p. 92.

<sup>411</sup> Cesar, 2008, p. 18.

Escrever é então secretar novos destinos às palavras que nos compunham, é provocar curtos-circuitos nas frases, no próprio pensamento, na condução da vida. É também, nesse sentido, produzir um outro corpo para si, recoberto por significantes que podem levar alguém da melancolia à restituição de alguma alegria. Escrever é ir nascendo com a escrita. É cuidar das feridas e velar as cicatrizes. É abrir novas feridas também, quem sabe.

Escrever.  
Não posso.  
Ninguém pode.  
É preciso dizer: não podemos.  
E escrevemos.  
(Duras, 2021, p. 63)

Escrever é saber que ninguém pode. E então deixar que esse ninguém entre, que esse ninguém escreva, que esse ninguém transforme a memória e a vida, que abra novos caminhos ao eu.

Escrever é perceber-se escrevendo.

Escrever é aprender a escrever.

## 5 NO<sup>412</sup> “TERRENO DA PAIXÃO, ONDE A CORRESPONDÊNCIA FICA MAIS QUENTE”<sup>413</sup>

Já pensaram que uma carta é justamente uma fala que  
voa?  
(Jacques Lacan)

Me escreve mais, manda um postal do azul (eu não me  
espanto)  
(Ana Cristina Cesar)

MY DEAR<sup>414</sup>,

Encosto o meu corpo em corpo de seu texto: sei que isso é também leitura. Suspendo o livro por um instante e escrevo uma carta. O que dizer? “*Nada tenho a dizer a você*, a não ser que esse nada é para você que digo”<sup>415</sup>. “Nesta varanda descoberta”<sup>416</sup>, leio seu livro *A teus pés*. Livro vivo, porque há mais de 40 anos inquieta a respeito da poesia e do modo como ela incide no mundo, fazendo nele circular a paixão. Há, nesta varanda e em seu livro, uma lembrança do mar, essa imensidão que transborda o enquadre do olhar. Ler seu texto é estar diante do mar, experimentando o aberto<sup>417</sup> do mar, o “o gozo de além-mar”<sup>418</sup>, a

<sup>412</sup> A ideia deste capítulo surgiu de uma pequena carta de menos de três páginas que publiquei na *Clandestina*: uma revista de literatura, psicanálise & outras artes, na edição *Cartas ao futuro* (vol. 3, nº 01, 2021). O texto publicado por mim tem como título “Para você, Ana Cristina Cesar, sereia de papel” (pp. 130-133) e teve alguns de seus trechos utilizados nesta tese de maneira mais ou menos alterada. Disponível em: <https://umarevistaclandestina.wordpress.com/>. Acesso em: 23 jan. 2024.

<sup>413</sup> Cesar, 2016a, p. 293

<sup>414</sup> Diz Josefina Ludmer, em *Intervenções críticas* (2014), que um texto, ao ser finalizado, formalizado, inscrito em certa teoria, deixa uma sobra, um resto textual que não pôde ser formulado naquela malha linguística, restando como um resíduo que “anula a heteronomia do discurso crítico.” (Ludmer, 2014, p. 23). Um texto é escrito, é cortado, é retirado de seus restos para que fique redondo, como dizemos de maneira corriqueira. Mas Josefina sustenta que esse resto é a parte mais importante do texto justamente porque não produz conhecimento, apenas desconhecimento. Esse informulado, então, é uma espécie de suplemento, para dizer com a psicanálise, um a-mais, um gozo, porque “somente quando a palavra escrita se enuncia como excedente é possível gozá-la” (Ludmer, 2014, p. 23). Penso nas palavras de Ludmer e me pergunto: como posso trazer a este texto aquilo que o rodeia, mas não entra nele, aquilo que dele corto e trato como resto? Um exemplo: o vocativo “my dear” de Ana Cristina, tão neutro, que não permite sabermos o gênero do destinatário da carta. Fernanda Martins Cardoso, em sua dissertação “My dear: endereçamento, corpo e desejo na poesia de Ana Cristina Cesar e Maria Isabel Iorio” investiga esse “my dear” de Ana: “Nesse sentido, cabe lembrar o poema-carta-livro *Correspondência completa* e seu paradigmático e genericamente neutro destinatário, através do qual Ana parece ter intrincado duas das principais características de sua escrita: ‘My dear’ aglutina ao mesmo tempo o exercício da função fática e a indefinição quanto ao gênero do outro desejado, índice sutil da bissexualidade por vezes encenada em seus poemas” (Cardoso, F, 2022, p. 42). Não deixo de pensar que Ana Cristina constrói um texto de disposição queer. O que eu estou tentando aqui, neste rodapé, é trazer às bordas do corpo do texto alguma coisa desse pensamento inacabado, desse resto textual, mas esse resto é o meu gozo.

<sup>415</sup> Barthes, 2018, p. 65, grifo do autor

<sup>416</sup> Cesar, 1983, p. 33

<sup>417</sup> O aberto a que me refiro aqui é trabalhado por Gérard Pommier em *A exceção feminina* (1987). Pommier o entende como aquilo que está além do falo e da significação, isto é, inclinado ao gozo, ao que escapa da utilidade.



“memória da água em movimento”<sup>419</sup>.

Cartões-postais escolhidos dedo a dedo.  
 No verso: atenção, estás falando para mim, sou eu que estou aqui, deste lado, como um marinheiro na ponta escura do cais.  
 É para você que escrevo, hipócrita.  
 Para você – sou eu que te seguro os ombros e grito verdades nos ouvidos, no último momento.  
 Me jogo aos teus pés inteiramente grata.  
 (Cesar, 1983, p. 51)

Eu e você, cada uma em um lado da ponta escura do cais. Na noite da escrita, estamos a escrever e a ler postais e cartas, *lettres*, letras. Entre nós, o mar em seu espraiamento. Qual o limite do mar? Onde ele termina? O mar e a letra, em estrondosa abertura, fazem a escrita que escoo com as águas.

A abertura da letra talvez fosse, então, sua propriedade mais interessante, aquela que lhe permitiria escrever. A abertura da letra, como demonstrá-la? [...] As letras abertas, nos abecedários, lhe permitiriam entrever uma espécie de horizontalidade infinita do poema (Branco, 2019, p.15).

Nessa imensidão, ao sabor das ondas e ao humor das marés, para onde vai a literatura? A pergunta, que é também a de Maurice Blanchot<sup>420</sup>, sobrevoa esta carta.

Às vezes nos fazem estranhas perguntas; esta, por exemplo: “Quais são as tendências da literatura atual?” Ou então: “Para onde vai a literatura?” Sim, pergunta espantosa, mas o mais espantoso é que, se há uma resposta, esta é fácil: a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento (Blanchot, 2013b, p. 285).

A literatura caminha para o seu desaparecimento, Blanchot responde de imediato, imprimindo à resposta um espanto ainda maior que o da pergunta a que replica. E se o desaparecimento da literatura pode, à primeira vista, apontar um horizonte pessimista, basta que se desdobre um pouco mais a proposição blanchotiana para entender que há nela um convite a uma experiência um tanto mais intensa e jubilosa.

Há aí, nesse para além do falo, uma relação do aberto com o feminino e com a plasticidade do som. Vejamos o que diz Pommier: “Quando então se apresenta o Aberto? Em que instante uma palavra evocará o todo das outras e aparecerá no Aberto? Ela se revela sob essa luz quando escapa à sua utilidade, sai da significação. [...] Sem dúvida, mais valeria falar de um gozo em excesso, que é próprio do feminino, mas não apenas da mulher, gozo que está para além do falo, para além da significação. O querer do Aberto procura esse gozo, porque seu ato se estabelece mais além da significação fálica: eis porque ele pode ser aparentado ao feminino. Com efeito, o aberto é barrado quando as palavras ficam presas à sua utilidade, quando se atrelam ao uso, à materialidade, à visibilidade da designação. O emprego que o poeta chega a fazer das palavras não é dessa ordem: se ele alcança o aberto é prestando atenção em primeiro lugar ao som, à sua plasticidade (Pommier, 1987, pp. 99-100).

<sup>418</sup> Cesar, 2013, p. 273

<sup>419</sup> Cesar, 2013, p. 305

<sup>420</sup> Essa pergunta é colocada por Blanchot em “O desaparecimento da literatura”, n’*O Livro Por Vir* (2013b), mas atua também como uma resposta ao famoso *O que é a literatura?*, de Jean-Paul Sartre. Roland Barthes, em *O grau zero da escrita*, parece também dialogar com a questão sartreana.

Mas, precisamente, a essência da literatura escapa a toda determinação essencial, a toda afirmação que a estabilize ou mesmo que a realize; ela nunca está ali previamente, deve ser sempre reencontrada ou reinventada. [...] Quem a busca só busca o que escapa; quem a encontra só encontra o que está aquém ou, coisa pior, além da literatura. É por isso que, finalmente, é a não-literatura que cada livro persegue, como a essência do que ama e desejaria apaixonadamente descobrir. (Blanchot, 2013b, p. 294)

Com a proposta de Blanchot, escapamos da determinação totalizante inserida na pergunta “O que é literatura?”, que tenta capturar e estabilizar o literário em uma essência. Suponhamos, com Blanchot, que a literatura se encaminha ao seu desaparecimento: por não pertencer à ordem do ser, a literatura, viva, se joga no risco, na “beirabismo”<sup>421</sup> e põe “em xeque o próprio conceito de literatura”<sup>422</sup>. Se encontrada, escapa rumo ao aberto da letra e se reinventa. Busca, assim, o que está aquém ou além da literatura: a não-literatura. Essa formulação ecoa naquilo que você sempre intuiu, Ana Cristina: texto que desejaria não ser texto, palavras que querem chegar ao ponto de letra, frases que vão formando corpo e que saltam das páginas para alcançar a vida.

“ESTE LIVRO”

Meu filho. Não é automatismo. Juro. É jazz do coração. É prosa que dá prêmio. Um tea for two total, tilintar de verdade que você seduz, charmeur volante, pela pista, a toda. Enfie a carapuça.  
E cante.  
Puro açúcar branco e blue.  
(Cesar, 1983, p. 26)

Puro “jazz do coração”, ritmo corporal, escrita do corpo riscando o espaço. Qual é o sentido de um texto que se quer ritmo?: “talvez seja preciso que o sentido não se contente com fazer sentido (ou com ser *logos*), mas além disso ressoe”<sup>423</sup>.

Mas à letra, sabemos, não basta o não sentido. É preciso fazê-la avançar um pouco além, um pouco mais. Mesmo claudicando, se um passo de letra se arrisca, ele ousará tocar o sentido, ainda que longinquamente, como uma harpa eólia tangida pelo vento. (Branco, 2011, p. 164)

Na sua escrita, Ana Cristina, a matéria literária ressoa: surge como letra em estado de grão da voz<sup>424</sup>, de inscrição do som em ponto de gozo. Nessa pista de dança, o

<sup>421</sup> Branco, 2019, p. 15

<sup>422</sup> Resende, 2003, p. 301. Trecho extraído de “‘Ah, eu quero receber cartas’: a correspondência de Ana Cristina Cesar”, capítulo de Beatriz Resende, que integra o livro *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita*, organizado por Flora Sússekind, Tânia Dias e Carlito Azevedo.

<sup>423</sup> Nancy, 2014, p. 17

<sup>424</sup> Barthes, em seu texto “O grão da voz”, ao tratar da voz na música, esboça algumas definições: “será o ‘grão’: o grão da voz, quando a voz tem uma postura dupla, uma produção dupla: de língua e de música.” (Barthes, 1990, p. 238); que o grão é “a materialidade do corpo falando sua língua materna: talvez a letra; quase que certamente a significância” (Barthes, 1990, p. 239); que “o ‘grão’ da voz não é — ou não é apenas — seu timbre; sua significância define-se melhor através do próprio contato da música com outra coisa, que é a língua (não a mensagem)” (Barthes, 1990, p. 242). Barthes parece tratar o grão da voz como esse ponto mais reduzido, mais

literário vem sonoro. Em sua dimensão rítmica, o grão da voz não se escreve como palavras, mas como partitura, como *lettre*, carta-letra-litoral<sup>425</sup>, de modo que os domínios do som e da escrita já não se separam. E o som<sup>426</sup>, sabemos com Jean Luc-Nancy, se espraia rumo ao aberto, como o fazem o mar e a letra.

O presente sonoro é de imediato o facto de um espaço-tempo: derrama-se no espaço ou, antes, abre um espaço que é o seu, o próprio espaçamento da sua ressonância, a sua dilatação e a sua reverberação (Nancy, 2014, p. 29)

Foi, pois, na dimensão de uma escrita sonora, essa experiência no limite da literatura, bordeando a não-literatura, que o sentir se antecipou ao saber e delineou a minha experiência com você, Ana Cristina Cesar, em um aquém de livresca, além de literária. Escrevo esta carta como efeito das suas palavras percorrendo minha vida, como resposta ao

acurado na fala, equiparando-a à letra, quando não há significação, mas significância, isto é, quando o sentido é construído sensualmente, como gozo.

<sup>425</sup> O conceito de letra para Lacan, como sabemos, se desdobra ao longo de seu ensino, ano a ano. Ram Mandil, em seu livro *Os efeitos da letra* (2003), percorre a obra lacaniana em busca dos deslocamentos desse significante. O pesquisador explica que, no texto “Seminário sobre ‘A carta roubada’”, Lacan evoca Joyce, relacionando-o à expressão “a letter, a litter”: uma carta/letra, um lixo, a fim de refletir sobre a razão pela qual a polícia parisiense não conseguiu recuperar a carta roubada no conto de Poe. A *letter*, se tem como função transmitir uma mensagem, é também a *litter*, dada a sua materialidade. Em “Lituraterre”, Lacan avança no conceito da letra e retoma “a letter, a litter”. Conclui Mandil que a expressão “‘a letter, a litter’ pode novamente ser posta em circulação, sendo que o que agora a faz girar está no nível do que se deposita sobre a terra, como efeito de uma precipitação e de uma inscrição” (Mandil, 2003 pp. 49-50). A propósito do termo lituraterre, Lacan explica, em “Lição sobre Lituraterre”: “Essa palavra, lituraterre, que eu inventei, legitima-se pelo Ernout e Meillet. Talvez haja alguns aqui que saibam o que é isso. É um dicionário de latim, dito etimológico. Procurem por *lino*, *litura* e *liturarius*. Fica bem esclarecido que isso não tem nada a ver com *littera*, a letra. Que não tenha nada a ver, por mim, estou me lixando. Não me submeto forçosamente à etimologia quando me deixo levar pelo jogo de palavras com que às vezes se cria o chiste - a aliteração me vem aos lábios e a inversão, ao ouvido.” (Lacan, [1971]2005, p. 105). Ou seja, Lacan, nesse caso, é guiado pelo som, pelo significante, mais que pela etimologia. De todo modo, para pensar o termo “Lituraterre”, pode-se retomar os três radicais que Lacan cita: *lino*, *litura*, *liturarius*. Segundo Claudia Rego, em sua tese, “*lino*, *is*, *livi* [...] significa aplicar gordura sobre, untar, rasurar. Quanto a *litura*, temos o radical grego *lito* que é pedra; *litus*, *oris*: borda, beira do mar, rio, costa, margem; e *litura*, *æ*: rasura, mancha, correção, mancha produzida pela água em um escrito, borrão, apagamento do que foi feito. Em seguida, encontramos duas variações. Com ‘o’: *litoralis* que significa litoral, beira de mar e *litorarius*, litorâneo, e com ‘u’: *liturarius*, [...] um adjetivo que significa rasurado” (Rego, 2005, p. 208-209). A lituraterre, assim, traz a ideia de rasura, borda, litoral, e, se dermos um passo além, acompanhando o jogo de palavra caro a Lacan, o termo traz a possibilidade de pensar a leitura como um movimento de rasura no terreno da literatura, que caminharia à *lettre*. E as letras, essas que estão nos abecedários e que se constituem como unidade mínima, seriam a inscrição do som em um ponto. O percurso da *lettre* lacaniana, então, compreenderia: letra/som, carta, litoral, de modo que a letra constituiria, assim, litoral entre “o gozo e o saber” (Lacan, [1971]2005, p. 110), o escrito e a fala, a psicanálise e a literatura.

<sup>426</sup> As páginas que desenvolvo aqui são muito motivadas pelo livro *À escuta*, de Jean Luc-Nancy, que, a fim de propor um pensar sobre o som, sublinha a palavra francesa *entendre*, cuja ambiguidade diz respeito a *ouvir* e a *compreender*, explorando essa aparente confusão entre os verbos. Ocorre que escutar/entender, à maneira proposta por Nancy, é antes estar inclinado a um sentido porvir, inacabado. Por isso estar à escuta “é sempre estar à beira do sentido, ou num sentido de borda” (Nancy, 2014, p. 19). Nas palavras de Nancy: “Se ‘entender’ [*entendre*] é compreender o sentido (quer em sentido dito figurado, quer em sentido dito próprio: ouvir uma sirene, um pássaro ou um tambor é, de cada vez, já compreender pelo menos o esboço de uma situação, um contexto, senão mesmo um texto), escutar é estar inclinado para um sentido possível, e conseqüentemente não imediatamente acessível” (Nancy, 2014, p. 17).

seu pedido: “Me escreve mais, manda um postal do azul (eu não me espanto)”<sup>427</sup>. Te escrevo daqui, “Dans mon île, vendo a barca e as gaivotinhas passarem”<sup>428</sup>. Deste litoral, diante do azul do mar e do aberto da letra, te escrevo com o meu amor, com o meu espanto.

Com frequência, você fala do desejo de “escrever num papel que viaja e chega ao outro lado”<sup>429</sup>. Você escreve, se inscreve, se endereça ao leitor por meio de tantos poemas-carta: penso agora em *Correspondência completa*, longo poema em prosa, diz-se, mas também posso ousar dizê-lo como prosa em ponto de poema. E nesse ritmo de prosa, seu texto tagarela, Ana Cristina, dá notícias do clima, da trilha sonora, da miudeza dos dias, dos tantos afetos que compõem a vida.

Chove a cântaros. Daqui de dentro penso sem parar nos gatos pingados. Mãos e pés frios sob controle. Notícias imprecisas, fique sabendo. E de propósito? Medo de dar bandeira? Ouça muito Roberto: quase chamei você, mas olhei para mim mesmo etc. Já tirei as letras que você pediu. (Cesar, 1983, p. 87)

Um poema assim, em forma de carta, há de contar algo — alguém pensa e se deixa levar pela espuma de uma linguagem que tanto fala. No entanto, na hierarquia das importâncias do mundo, o que esse poema expressa além do próprio desejo de falar a alguém?

[...] nas memórias oficiais ou tradicionais, esse falar excessivo não se constrói da mesma maneira que na memória desterritorializada ou marginal. As primeiras, próximas do discurso histórico, se edificam a partir do elemento épico, dos grandes fatos, dos grandes acontecimentos, das grandes revelações; as segundas, ao contrário, próximas do discurso ficcional, fragmentadas, urdidas no esquecimento, bordejam o pequeno, o insignificante, o menor. Estas, que aqui aproximamos da escrita feminina, constituem-se em escritas tagarelas, que falam por falar e que subitamente se caíam, no silêncio do que não se diz. (Branco, 1990, p. 141)

Um poema assim, escrito enquanto carta, há de ser lido como tal, penso. Para iniciar a leitura, imagino o sotaque, o tom, o timbre e o ruído ao redor daquele que seria o ponto origem dessa carta: você. Mas as letras agem no meu corpo, que as recebe e lhes dá outras camadas: minha voz, meu sotaque, meu timbre, o ruído ao meu redor. O poema, então, não tem origem, porque começa outra vez, porque começa a cada leitura, engajado ao corpo que se põe a lê-lo. Lembro da pergunta que surge na textualidade de Maria Gabriela Llansol e creio que ela toca também a sua escrita: “a voz me transformara num poema sem eu?”<sup>430</sup>. Sem eu, talvez, mas não sem corpo, porque a leitura é também a descoberta de um corpo de letra metamorfoseado a cada leitor, é o sentido que se produz “não numa intenção

---

<sup>427</sup> Cesar, 1983, p. 28

<sup>428</sup> Cesar, 1983, p. 28

<sup>429</sup> Cesar, 2013, p. 326

<sup>430</sup> Llansol, 2000, p. 14

significante, mas antes na escuta”<sup>431</sup> do som que pode ser anterior ou posterior à linguagem semantizada.

Pensar em escutar significa pensar no que vem *antes* da linguagem articulada, como uma infralíngua (ruídos, balbucios, murmúrios, sussurros), e o que vem *depois* da linguagem articulada e a transcende, como um ritmo estendido ou um eco que ricocheteia. O silêncio é um caso especial, pois é tanto infra quanto ultra, podendo ser facilmente considerado como precedendo e sucedendo a linguagem semântica. (Librandi, 2020, p.p. 69-70, grifos do original)

Em sua escrita, Ana, localizo o desejo de afetar o outro mais pela fala e pelo som que propriamente pelo que se conta: “A grande questão é escrever para quem?”<sup>432</sup>. Nessa escrita, é certamente do corpo que se trata. Tão próxima à fala, a escrita do poema é antes a grafia de uma voz, o toque íntimo do som de uma voz que, na leitura, pede abertura e escuta, pede um corpo que lhe sirva de suporte ao balbucio, ao ritmo e mesmo ao silêncio. Quanto a mim, recebo a inscrição de sua voz: “Eu consigo amar uma voz. Sou uma mulher: o amor da voz: nada é mais poderoso do que o toque íntimo de uma voz velada, profunda, mas reservada, vindo despertar meu sangue”<sup>433</sup>. Sou levada a um encontro com a dimensão sonora de sua escrita, Ana, seu texto me figa. Texto de bliss: me atrai, me empurra, me envolve, me lança no abismo da leitura: “à escuta de outra coisa que não do sentido no seu sentido significante”<sup>434</sup>.

E é por esse mútuo desejo de afecção — por um lado, sua escrita que me afeta; por outro, minha leitura afeta seu escrito — que replico aqui seu método epistolar: para falar *de* você, *de* seus textos, sinto que preciso falar *com* você, *para* você. “O que acontece quando a gente escreve carta”<sup>435</sup>, Ana C, esse tipo de texto em que “você está dirigindo a alguém”<sup>436</sup>, querendo “mobilizar alguém”<sup>437</sup>?

Qual é a questão fundamental da carta? Que tipo de texto é a carta? Carta é o tipo de texto em que você está se dirigindo a alguém. [...] Fundamentalmente, carta você escreve para mobilizar alguém, especialmente se a gente entra no terreno da paixão, onde a correspondência fica mais quente. Você quer mobilizar alguém, você quer que, através do seu texto, um determinado interlocutor fique mobilizado. [...] É alguém que importa numa carta, mesmo que você esteja falando de coisas tuas (Cesar, 2016a, p. 293).

---

<sup>431</sup> Nancy, 2014, p. 53

<sup>432</sup> Cesar, 2013, p. 415

<sup>433</sup> Cixous, 2022a, p. 7

<sup>434</sup> Nancy, 2014, p. 56

<sup>435</sup> Cesar, 2016a, p. 293

<sup>436</sup> Cesar, 2016a, p. 293

<sup>437</sup> Cesar, 2016a, p. 293

O que ocorre no espaço da palavra quando uma carta é endereçada, lançada ao campo do outro, quando se grafa, no tecido textual, uma voz que convoca o tu? Penso no que diz Roland Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso*, ao definir a carta como expressiva porque cheia de vontade de significar o desejo.

CARTA. A figura visa à dialética particular da carta de amor, ao mesmo tempo vazia (codificada) e expressiva (cheia de vontade de significar o desejo) [...] É essa forma (esse ritmo) que chamo de “pensamento”: *nada tenho a dizer*, a não ser que esse nada é para você que digo [...] Como desejo, a carta de amor espera sua resposta; impõe implicitamente ao outro que responda, sem o que a imagem dele se altera, torna-se outra. (Barthes, 2018, p.p. 65- 67, grifo do autor)

Escrever uma carta é, pois, trazer à tona o pensamento em forma de ritmo e o desejo como acontecimento, realizando-o por meio das palavras. Com o teórico da ternura, aprendemos que não basta falar do desejo, mas fazer o desejo falar. A carta teria, portanto, este trunfo: “cheia de vontade de significar o desejo”<sup>438</sup>, ela ultrapassa a possibilidade de descrever esse afeto e mostra-se como o desejo de que um corpo encontre outro. “É a linguagem do coração, do amor”<sup>439</sup>. Nessa escrita, o corpo sonoro vibra, ressoa e se amplia até tocar o que está fora de si: a destinação, o leitor.

Soar é vibrar em si ou de si: não é apenas, para o corpo sonoro, emitir um som, mas é de facto estender-se, ampliar-se e dissipar-se em vibrações que, ao mesmo tempo, o relacionam consigo e o põem fora de si (Nancy, 2014, p. 20)

Mas escrever cartas é um gesto mais misterioso do que se pensa<sup>440</sup>, eis o lembrete remetido por você, Ana C., incansável missivista a fazer de nós seus destinatários<sup>441</sup>. Nesse assunto, suas mãos tinham perícia: as numerosas missivas trocadas com amigos íntimos dão vazão ao anseio por endereçamento e à força que norteia o ato da escrita. Isso — escrever/ler — *faz alguma coisa*<sup>442</sup>. É certo que escrever/ler *faz* algumas coisas, embora eu

<sup>438</sup> Barthes, 2018, p. 65

<sup>439</sup> Cesar, 1983, p. 58

<sup>440</sup> “Escrever cartas é mais misterioso do que se pensa.” (Cesar, 2016a, p. 231)

<sup>441</sup> “O poema, sem ser carta, sem ser carta aberta, abre no entanto lugar para um destinatário que, apesar de ser sempre singular, não é pessoal porque necessariamente anônimo. Singular e anônimo o leitor, ele não é todos como também não é uma única pessoa.” (Santiago, 2002, p. 61).

<sup>442</sup> Em aula no dia 15 de novembro de 1967 do ainda inédito *O seminário, livro XV: L'acte psychanalytique*, Lacan aproxima a poesia e a psicanálise: “La psychanalyse - il est entendu au moins en principe, il est supposé par le fait que vous êtes là pour m’entendre - que la psychanalyse, ça fait quelque chose. « Ça fait », ça ne suffit pas. C’est essentiel, c’est au point central, c’est la vue poétique à proprement parler de la chose. La poésie aussi ça fait quelque chose. J’ai remarqué d’ailleurs en passant, à m’être intéressé un peu ces derniers temps à ce champ de la poésie, qu’on s’est bien peu occupé de ce que ça fait et à qui, et plus spécialement - pourquoi pas ? - aux poètes. Peut-être à se le demander serait-ce une forme d’introduction à ce qu’il en est de l’acte dans la poésie”. Disponível em: [http://www.valas.fr/IMG/pdf/j\\_lacan\\_acte\\_analytique\\_valas\\_complet.pdf](http://www.valas.fr/IMG/pdf/j_lacan_acte_analytique_valas_complet.pdf). Acesso em: 23 jan. 2024.

nem sempre saiba lhes dar nome, apenas experimentá-las em sua vastidão, no langor do fim de tarde, quando anseio a “lenta cumplicidade da correspondência”<sup>443</sup>, da sua correspondência. Leio seu encorpado epistolário — seus textos pessoais, mas também os ditos literários, pois toda a sua escrita é perpassada por esse “efeito de destinação” que permite a mim, leitora, colocar-me como destinatária.

[...] há nele [no literário], em maior ou menor grau, um efeito de destinação — aquilo que na leitura desencadeia o diálogo por permitir ao leitor colocar-se no lugar de destinatário (Lopes, S., 2022, p. 123).

Brinco de imaginar o momento de escrita dos postais, “Cartões-postais escolhidos dedo a dedo”<sup>444</sup>, a rasura inesperada na caligrafia. Com a sua escrita, A.C, vivo de “cenas mixadas”<sup>445</sup>, diluindo tempo e espaço “ao sabor dos humores”<sup>446</sup>: duas mulheres mirabolando aulas<sup>447</sup> e cremes<sup>448</sup>, decididas pelo “olhar estetizante”<sup>449</sup> por trás dos óculos escuros sob este sol, que afinal é o mesmo em seu poder de encandear cidades: Rio de Janeiro, Fortaleza. Aí e aqui, escreve-se para não sufocar. Em razão dessa respiração que nos é dada pelo aberto da letra, a escrita abre passagem ao sopro, ao som, ao ritmo<sup>450</sup>, à fala em sua dimensão de chamamento.

São muitos os vocativos sacudindo as páginas, interpelando, reivindicando interlocução. Um deles há de se mover em direção a mim?

Retorno à antiga lembrança de uma conversa que tive a respeito do poema *Correspondência completa*. Como ser o destino dessa carta, se ela chegava com tantas lacunas<sup>451</sup>? O poema fala de Gil e Mary, de “um programa, os três”<sup>452</sup>. Eu queria saber quem

<sup>443</sup> Cesar, 1983, p. 101

<sup>444</sup> Cesar, 1983, p. 51

<sup>445</sup> “Te amo estranha, esquiva, com outras cenas mixadas ao sabor do teu amor”. (Cesar, 1983, p. 16)

<sup>446</sup> Cesar, 1983, p. 87

<sup>447</sup> “perco o sono imaginando aulas mirabolantes” (Cesar, 1999, p. 15), diz Ana Cristina Cesar em carta, no 5 de abril de 76, em *Correspondência Incompleta*: Ana C.

<sup>448</sup> “Em Paris, fiz limpeza de pele e comprei cremes mirabolantes” (Cesar, 1999, p. 268), diz Ana Cristina Cesar em carta para Ana Candida Perez.

<sup>449</sup> “Opto pelo olhar estetizante, com epígrafe de mulher moderna desconhecida”. (Cesar, 1983, p. 111)

<sup>450</sup> Blanchot aponta como fenômenos materiais do texto “sopro, som, ritmo e, por *extensão*, palavra, imagem, gênero, forma” (Blanchot, 2011a, p. 52)

<sup>451</sup> No texto “Ana Cristina Cesar: o poema-corpo ou o poema voltado para fora de si”, que integra o livro *Neste instante*: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970, organizado por Viviana Bosi e Renan Nuernberger, Annita Costa Malufe fala a respeito das lacunas no texto de Ana. A pesquisadora explica que esse elemento faltoso aponta para uma conversa com alguém íntimo, que teria condições de completar alguns assuntos e raciocínios. Por tratar-se de literatura, a escrita de Ana seria, nas palavras de Annita, uma “escrita lacunar intencional”, de modo que todos nós, leitores, podemos ser interlocutores. A seguir, as palavras da pesquisadora: “Já apontado por Silviano Santiago (1984) e por Maria Lucia Camargo (2003), essas lacunas são aquelas que, como retomaremos adiante, aguardam o leitor, o interlocutor. São índices de uma conversa com alguém íntimo, com quem não é preciso tudo nomear, índices de uma espera por alguém que complete a mensagem. E ao final, como não há destinatário determinado, trata-se aqui de literatura, podendo esse destinatário ser qualquer um de nós. Aliado assim à escolha dos gêneros íntimos e à escrita lacunar intencional,

eram eles, sim, mas também queria entender meu grilo teórico<sup>453</sup> que insistia ali — porque se a carta possuía destinatários fixos, como certa vez eu havia lido<sup>454</sup>, como ficávamos nós, leitores?

Silviano Santiago, certa vez, escreveu que o poema não é carta, tampouco carta aberta, e ainda assim, ou talvez por isso, abre espaço para a singularidade de cada leitor. Ocorre, no entanto, que o seu poema *Correspondência completa* é uma carta. Com Jacques Lacan, pergunto: uma carta, afinal, pertence a quem?<sup>455</sup> A quem a enviou? A quem ela se destina? A quem a lê com emoção? Volto ao fio deixado por Silviano e proponho que o seu poema não é uma carta aberta, certamente, que ele dispensa esse gênero ambicioso por multidão. *Correspondência* é, no entanto, é uma carta no aberto, na abertura da letra, que recusa O Leitor, mas convoca leitores em suas singularidades. Um a um. Uma a uma.

O poema, sem ser carta, sem ser carta aberta, abre no entanto lugar para um destinatário que, apesar de ser sempre singular, não é pessoal porque necessariamente anônimo. Singular e anônimo o leitor, ele não é todos como também não é uma única pessoa. (Santiago, 2002, p.61)

---

mais um aspecto contribui para que a escrita de Ana C. seja imbuída desse traço interlocutivo forte: a presença de inúmeras expressões que convocam algum ‘você’ - que, mais uma vez, poderia ser exterior ou interior ao poema, o que em geral é deixado em aberto. São expressões em que predomina a função fática da linguagem, aquela que coloca em relevo, segundo Roman Jakobson, o canal de comunicação: ela tem como objetivo testar o canal entre interlocutores, de modo que nela pouco importa ‘o que’ está sendo dito. É a própria Ana Cristina que menciona a função fática da linguagem, referindo-se a Jakobson, como um elemento que lhe interessa ao trabalhar com os gêneros íntimos” (Malufe, 2018, pp. 434-435)

<sup>452</sup> “Ontem fizemos um programa, os três.” (Cesar, 1983, p. 88)

<sup>453</sup> “Era um grilo muito mais ‘teórico’ que usei muito mal contigo”. Trecho extraído de *Correspondência Incompleta*: Ana C (Cesar, 1999, p. 144)

<sup>454</sup> Em *Correspondência Incompleta* (1999), reunião de cartas pessoais de Ana Cristina Cesar, os organizadores da publicação, Heloisa Buarque de Hollanda e Armando Freitas Filho, fazem a seguinte afirmação a respeito do livro de poesia *Correspondência completa*: “Por fim, nós, os organizadores, fomos seus personagens: no livro ‘Correspondência completa’, de 1979, Mary e Gil são os que agora, 20 anos depois, reúnem, pela primeira vez em livro, parte de sua epistolografia” (p. 11). Por um lado, seria ingenuidade entender que o livro de Ana tratava exclusivamente de Heloisa e Armando, dando-lhes pseudônimos, se a própria Ana apostava na complexidade e na tensão entre a realidade e o real, a vida e a escrita. Por outro lado, me perguntava, ao ler a Nota dos Organizadores: como desconsiderar essa informação e o que ela diz sobre Ana e seu texto? Como ela pode alterar a escrita e a leitura? Alguma elaboração para esse ponto de umbigo me veio com Lacan. A quem pertence uma carta: a quem a escreveu, a quem a recebeu ou a quem dela se apossou? No caso de *Correspondência completa*, há ainda um detalhe: a quem pertence uma carta literária, isto é, uma letra? Bem, se a letra é a inscrição do som e se é do som a habilidade de expandir-se, a carta literária de Ana se direciona a quem estiver à escuta do seu ressoar.

<sup>455</sup> Em *O seminário, livro 2*: “O que é, afinal, uma carta? Como é que uma carta pode ser roubada? Ela pertence a quem? A quem a enviou, ou a quem é destinada? Se disserem que pertence a quem a enviou, no que será que consiste a dádiva de uma carta? Por que é que se manda carta? E se pensarem que ela pertence ao destinatário, como é que, em determinadas circunstâncias, vocês devolvem as cartas ao personagem que com elas os bombardeou durante uma parte da existência de vocês? Pode-se estar seguro, quando se toma um destes provérbios atribuídos à sabedoria das nações - sabedoria que é assim denominada por antífrase - de deparar-se com uma estupidez. *Verba volant, scripta manent*. Já pensaram que uma carta é justamente uma fala que voa? Se pode haver uma carta roubada, é porque uma carta é uma folha volante” (Lacan, [1954-1955]2010, pp. 267-268).



Por dentro dos poemas, você escreve cartas, postais e faz ligações telefônicas com o coração queimando<sup>456</sup>. Curioso que todos esses dispositivos pareçam, à primeira vista, capazes de interligar os sujeitos, mas produzam também a separação, porque a escrita da carta e o uso do telefone demonstram alguma distância entre interlocutores. Nesse jogo de aproximar e afastar, sua escrita, Ana Cristina, é de “disposição ambígua”<sup>457</sup>. Penso na aparente contradição das cartas, capazes de performar um terceiro e, a um só tempo, conectar e cindir. “Você não acha que a distância e a correspondência alimentam uma aura”<sup>458</sup>, Ana? — eu te devolvo a pergunta.

As cartas escritas têm a presença e a autoridade de uma terceira pessoa, que é testemunha, juíza e condutora de acusações eróticas. As cartas são o mecanismo do paradoxo erótico, ao mesmo tempo conectivas e separativas, dolorosas e doces. As cartas constroem o espaço do desejo e acendem nele aquelas emoções contraditórias que mantêm o amante alerta em relação ao próprio impasse (Carson, 2022, p.p. 134-135).

“Se leio uma carta, sou confidente”, penso, e um dulçor recobre o meu coração, e a escrita se torna um beijo quente. Eu também quero sentir o calor das epístolas. Nesta carta em ponto de *lettre*, *Correspondência completa*, há um entorno doméstico: escreve-se ao lado de bananas, ao som de Roberto Carlos, e todos esses elementos produzem intimidade. Ou seria *efeito* de intimidade? Cartas-estratagema-de-escrita<sup>459</sup>. Se “Maquinar cartas: não é de modo algum questão de sinceridade ou não, mas de funcionamento”<sup>460</sup>, não é de se espantar que a assinatura ao final seja Júlia, fazendo vacilar, assim, a identificação com a figura autoral que um texto tão íntimo parece impor.

O desejo de confidências seduz quem lê sua carta, julgando-se mais próximo, mas a carta é a própria amostra da ausência<sup>461</sup>, da separação. Só se escreve uma carta ao longe de quem se ama, com “o destinatário, ausente da cena de escrita”; só se lê em ansiedade para ouvir uma voz distante.

---

<sup>456</sup> “Depois que desliguei o telefone me arrependi de ter ligado, porque a emoção esfriou com a voz real. Ao pedir a ligação, meu coração queimava”. (Cesar, 1983, p. 87)

<sup>457</sup> Cesar, 1983, p. 87

<sup>458</sup> Cesar, 1983, p. 87

<sup>459</sup> Oliveira, P., 2015, p. 139

<sup>460</sup> Deleuze; Guattari, 2015, p. 58

<sup>461</sup> Em “Contemplar a paisagem, rasurar a paisagem”, Luciana Maria di Leone chama atenção aos elementos que Ana interpõe na escrita como mediadores, por assim dizer, entre o eu poemático e o interlocutor. A carta, por exemplo, convoca o outro, mas impossibilita que haja amálgama, dada a distância que ela evidencia. A seguir, as palavras de Luciana di Leone: “Da mesma forma, o *eu* que se constrói nos poemas de Ana C. sempre coloca um elemento que media entre o sujeito e o objeto: mas esses elementos ou técnicas (a lente da câmera, os óculos, a luva de pelica, a perspectiva, a tradução, os moldes genéricos) nunca conseguem separar o objeto do sujeito, ao contrário, põem em evidência a impossibilidade de acesso e a impossibilidade de separação total, eles são elementos de junção. Ou seja, as próteses de Ana nunca normalizam a experiência, mas dialetizam a experiência da leitura e do olhar sobre uma obra, fazendo de toda leitura uma cena de escritura” (Leone, 2008, p. 181)

A escrita, participando da estrutura relacional que a carta põe em evidência — o diferir da relação com o outro, o destinatário, ausente da cena de escrita e que pode nunca chegar a ler a carta que lhe é dirigida, pois, pela força das circunstâncias, ela pode não chegar a seu destino, mas que é por condição substituível, pois a carta pode sempre ser lida por outros —, é por isso mesmo um potencial devir-literatura. (Lopes, S., 2022, p. 123)

Neste “endereço enviesado”<sup>462</sup>, recebo sua letra-carta, Ana. A carta me ludibria, afasta o beijo, mostra-se como um aceno de mão. E ainda assim, ciente do engodo, me deixo incluir na arte erótica da carta porque ela me seduz. A “página também faz amor”<sup>463</sup>. Fico tentada a ler cada palavra como indício cristalino da confissão de sua intimidade, supondo “sensato o desejo do impossível”<sup>464</sup>.

“Estou tocada pelo fogo”<sup>465</sup>.

Entro no vórtice da letra e acabo por abraçar certa ideia: “a forma das letras oculta amor, desejo, e a tua esquiva pessoa ao meu redor”<sup>466</sup>.

A literatura, como muitas vezes o amor, constrói arranjos triangulares. Você, Gil e Mary. Autor, leitor, obra.

Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas. (Cesar, 1983, p. 90)

<sup>462</sup> Lopes, S, 2022, p. 133.

<sup>463</sup> Carson retoma a *História de Apolônio de Tiro*, um romance latino anônimo, situado no século V ou VI d.C, que relata o amor de Apolônio pela filha do rei de Pentápolis. Para conquistar a princesa, Apolônio torna-se seu tutor, deixando-a absorta nos estudos e evitando, com o poder sedutor da *lettre*, que ela conceda atenção aos pretendentes. O rei, então, utiliza-se do procedimento das cartas e pede que cada pretendente escreva seu nome e dote em uma tabuleta, que será entregue à princesa. Apolônio leva as tabuletas à filha do rei, que as lê. Neste momento, forma-se o triângulo “amante, amada e rivais-na-escrita” (Carson, 2022, p. 139). A resposta da princesa se dá por meio da letra, pois ela escreve o nome de Apolônio em uma tabuleta e a envia a seu pai. Carson salienta que as cartas, neste romance, revelam seu poder de sedução e de mudar eroticamente a realidade. Nas palavras de Carson, as cartas “revelam o próprio poder, um poder de mudar eroticamente a realidade. São as cartas que despertam o fogo do amor na filha do rei quando ela conhece Apolônio. São as cartas que colocam o dilema da presença ausente, para amante e amada, quando a princesa está diante de Apolônio lendo os nomes dos rivais. São as cartas que lhe permitem inverter o triângulo de eros, quando ela age de acordo com a convenção literária e reescreve a cena de amor para atender próprio desejo. Essa heroína entende tanto a arte erótica das cartas quanto o autor que a escreveu como personagem. Tão emocionada quanto a página de Montaigne, sua página também faz amor. [...] Quando faz essa mudança, a filha do rei age por um ato de imaginação, saindo do real (a lista de pretendentes nomeados na tabuleta do pai) para alcançar o possível (o pretendente sem nome ao qual ela prefere). Quando faz essa mudança, ela toma do autor para si o *topos* de escrever cartas, passando de um plano (literal) de contar histórias para um plano diferente. Essa mudança é um ato de impertinência letrista e te encanta. Ao mesmo tempo, você pode achar todo esse procedimento da cena ‘extraordinário e inconveniente’. Mas porque você entende as cartas como um *topos* romanescos, a ação cinética, triangular, deliciosa e perturbadora de eros te atrai. Enquanto escreve o nome do amante na tabuleta, a filha do rei te seduz” (Carson, 2022, pp. 140-141).

<sup>464</sup> Barthes, 2013a, p. 24

<sup>465</sup> Cesar, 1983, p. 11

<sup>466</sup> “Tenho medo de dizer que a forma das letras oculta amor, desejo, e a tua esquiva pessoa ao meu redor”. (Cesar, 2008, p. 16)

Já não importam Gil nem Mary, Ana. De que interessa desvendar sintomas ocultos ou investir em doses de “literatura pura<sup>467</sup>”? Desejo antes chegar à literatura impura, manchada de vida, e a vida manchada de letra. Quero o vórtice, a tensão do desejo, o indecível entre o viver e o escrever. Almejo a respiração, o movimento dentro-fora por que passa o poema — a escrita em ponto de poema “sempre escapa aos olhos [...] de leitores asfixiantes [...]”<sup>468</sup>. Para ser destinatária, recebo o escrito como um texto ardente<sup>469</sup>. Não sei como explicar seu texto, Ana, como inseri-lo em um esquema, emoldurá-lo em uma tendência, circunscrevê-lo à lei do grupo – tentativas que deixam escapar o espanto que seu escrito me causa desde o primeiro contato: o que é isso a que chamamos poesia? Por que esse poema estranho parece tão próximo a mim no justo ponto dessa estranheza? Posso mesmo dizer: “Te amo estranha, esquivada, com outras cenas mixadas ao sabor do teu amor”<sup>470</sup>. Seu escrito chega em minha vida sacudindo tudo, Ana, abrasando os meus sentidos, e “eu o recebo como um fogo, uma droga, uma desorganização enigmática”.

É *legível* o texto que eu não poderia reescrever (posso hoje escrever como Balzac?); é *escriptível* o texto que leio com dificuldade, exceto se eu transferir completamente meu regime de leitura. Imagino agora (certos textos que me são enviados o sugerem) que existe talvez uma terceira entidade textual: ao lado do legível e do escriptível, haveria qualquer coisa como o *receptível*. O *receptível* seria o ilegível que prende, o texto ardente, produzido continuamente fora de qualquer verossimilhança e cuja função – visivelmente assumida por seu escriptor – seria a de contestar o constrangimento mercantil do escrito; esse texto, armado por um pensamento do *impublicável*, atrairia a seguinte resposta: não posso ler nem escrever o que você produz, mas eu o *recebo*, como um fogo, uma droga, uma desorganização enigmática. (Barthes, 2017b, p. 135, grifo do autor).

Passo os olhos pela capa de *A teus pés*, há tons de vermelho e rosa sobre a escrivadinha, e sei: não há cândido relato, querida, e ainda assim há você em toda parte, como ausência, rastro, impulso e ganas loucas de estar. A *lettre*<sup>471</sup> é o seu corpo inscrito. É

<sup>467</sup> Cesar, 1983, p. 90

<sup>468</sup> “O terreno em que se alicerça o poema de Ana Cristina é o da cumplicidade inimiga, das relações, ambivalentes na ternura: nem Gil nem Mary, os dois, em posições diametralmente opostas e complementares. Cada um tem razão não a tendo inteiramente. O equívoco deles é pensar que a razão própria (de cada um) é global, globalizante, totalitária. O poema sempre escapa aos olhos assassinos de leitores asfixiantes, escapa com uma pirueta pelo avesso.” (Santiago, 2002, p. 67)

<sup>469</sup> “[...] texto ardente, produzido continuamente fora de qualquer verossimilhança [...]” (Barthes, 2017b, p. 135)

<sup>470</sup> Cesar, 1983, p. 16

<sup>471</sup> Conforme explica a pesquisadora Tayná Celen Pereira Santos, em sua dissertação de mestrado *A escrevivência como lituraterra*, é com “O seminário sobre ‘A carta roubada’”, escrito em 1955 e publicado em 1957, mesmo ano de publicação do artigo “Instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, que a *lettre* adquire o caráter de um conceito em Lacan. Até então, a referência ao termo *lettre* já estava presente no ensino de Jacques Lacan, mas não como conceito. Sobre esses dois textos, respectivamente, a pesquisadora afirma que “Se, no primeiro, encontro em foco uma natureza da *lettre* (carta ou letra), que ultrapassa sua aparente função de transmitir e transportar a mensagem, no segundo, há o escurecimento, não antes feito, da formalização do conceito, principalmente como a verdade freudiana, descoberta do inconsciente. Vale dizer que antes destes textos publicados em 1957, mesmo com um aparecimento comum, ‘letra’ comparecia no ensino de Lacan apenas

seu corpo-letra que leio. Ler *A teus pés* é estar à escuta, e “escutar é estar inclinado para um sentido possível”<sup>472</sup>.

Estar à escuta é estar disposto ao encetamento do sentido, e por conseguinte a uma incisão, a um corte na indiferença in-sensata, ao mesmo tempo que a uma reserva anterior e posterior a uma pontuação significante. (Nancy, 2014, p. 48)

Amor, isto não é um livro, é você que eu seguro e sou eu que você segura<sup>473</sup>.

Você canta, grita, invoca.

– O que me conta, Ana?

– “Ontem fizemos um programa, os três. Nessas ocasiões o ciúme fica saliente, rebola e diz gracinhas que nem eu mesma posso adiantar. Ninguém sabe, mas ele tem levezas de um fetinho. E maternal, põe fraldas, enquanto o trio desanca seus caprichos. Resulta um show da uva, brilhante microfone do ciúme! Há sempre uma sombra em meu sorriso (Roberto). A melancólica sou eu, insisto, embora você desaprove sempre, sempre. Aproveito para pedir *outra* opinião”<sup>474</sup>.

Esse tom de conversa pode confundir: é literatura ou é você? “Contradição difícil”<sup>475</sup>. Como me referir a esse fazer escritural insuflado pela voz, sua voz, e nascido no justo instante em que se convoca quem lê como a um amante, quando a sua intimidade convida a minha? As notícias são imprecisas, mas vou em sua direção, “na intimidade desse tato silencioso, múltiplo, difuso”<sup>476</sup>.

Da leitura de seu texto advém uma escrita. Agora a destinatária é você, Ana Cristina Cesar, cujo escrito nada relata, mas testemunha o instante em que os corpos de quem lê e de quem escreve estão implicados na prática da letra. Que texto é esse, Ana, missivista de frases entrecortadas e toda sorte de vocativos? Literatura? Palavra marcada que ainda me anima. Mas melhor lê-la menor, na experiência afetuosa do íntimo, do ínfimo, para acurá-la<sup>477</sup> em seu

enquanto termo, enquanto conceito ainda não” (Santos, 2022, p. 14). Mais adiante, em seu texto, a pesquisadora distingue *lettre* e *significante* ao salientar que, enquanto “o *significante* parece estar mais no campo da palavra, sendo o símbolo de uma ausência; a letra pode ser picada em pedacinhos e continuar a sê-lo, aproximando-se mais da fala [...]” (Santos, 2022, p. 49). Podemos dizer, com Tainá, que a letra se aproxima mais do som do que da fala, ou mais da fala no que ela tem de som.

<sup>472</sup> Nancy, 2014, p. 17

<sup>473</sup> “Amor, isto não é um livro, sou eu, sou eu que você segura e sou eu que te seguro”. (Cesar, 1983, p. 111)

<sup>474</sup> Cesar, 1983, p. 88

<sup>475</sup> Cesar, 1983, p. 87

<sup>476</sup> Irigaray, 2017, p. 39

<sup>477</sup> “A vida, na escrita, condensa-se nas letras para, então, desdobrar-se na superfície branca da página, numa espécie de sístole e diástole textual. Nesse gesto aparentemente simples, estão em jogo os afetos, o desconhecido de si, que, entretanto, se abre e se fecha nas letras, cifrando-se. Por escrito, a vida condensa-se, desfaz-se para refazer-se na escrita. Há, portanto, contensão do vivido, que a seguir se espraia na rede textual. Cura-se a escrita. Nessa perspectiva, escrever é um trabalho de cura da experiência vivida, que se transpõe para o papel” (Costa, 2021, pp. 27-28).

poder de tornar-se *literatura*, afinal, em que o sentido importa menos que o sentir. Sim, “estamos sempre a contar coisas uns aos outros”<sup>478</sup>, mas que sentido se pode extrair disso quando a urgência está no corpo que fulge pela própria intimidade do contar? Literatura? Melhor dizer *lettre*, nascida no tremor de sussurrar ao ouvido de alguém, de lhe endereçar um segredo que se dá na superfície, no contorno da sintaxe, no ritmo.

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

como visitar o túmulo da pessoa  
amada

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

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

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

Não tenho idéias, só o contorno de uma sintaxe (= ritmo)<sup>479</sup>

A carta é o ritmo, aprendi com você; é o envelope, aprendi com Lacan. É Lacan quem sinaliza, ao ler “A carta roubada”, de Poe, o caráter especial da carta<sup>480</sup>. Os policiais<sup>481</sup> conheciam com detalhes a superfície da missiva, detinham saber sobre ela, e ainda assim não a encontravam porque ignoravam seu caráter de transformação, porque desconsideravam que

<sup>478</sup> Llansol, 2014, p.127.

<sup>479</sup> Cesar, 2013, p. 237

<sup>480</sup> Em *O seminário, livro 18*: “Essa carta de que falo, a carta recebida pela Rainha — vocês talvez tenham lido o conto de Poe em questão —, é uma carta meio esquisita, afinal. Nunca saberemos o que há dentro dela. É justamente isso o essencial, nunca saberemos o que há dentro dela. [...]” (Lacan, [1971]2005, p. 87).

<sup>481</sup> Em *O seminário, livro 18*: “No fim, faço questão de sublinhar o que é seu essencial e a razão por que a tradução A carta roubada não é a correta. The Purloined Letter quer dizer que, de toda forma, ela chega a seu destino. E o destino, eu o forneço. Forneço-o como o destino fundamental de toda carta, no sentido de epístola. Ela chega, digamos, não só a este ou àquela, mas aos que nada podem compreender dela, dentre eles a polícia, no caso. Esta, é claro, é totalmente incapaz de compreender seja o que for desse substrato, desse material da carta. Aponto e explico isso em numerosas páginas, e é justamente por isso que a polícia não é nem mesmo capaz de encontrá-la. Essa invenção, essa maquinação de Poe, tudo isso é dito de maneira muito bonita, magnífica. A carta, evidentemente, está fora do alcance da explicação do espaço, já que é disso que se trata. É isso que a polícia vem dizer, inicialmente, e depois, o chefe de polícia. Na casa do ministro - e temos certeza de que a carta está lá, está lá para que ele a tenha sempre ao alcance da mão -, o espaço é literalmente esquadrinhado, sem que ela seja encontrada”. (Lacan, [1971]2005, p. 92).

a carta é também os efeitos produzidos de maneira singular, “efeitos de deslocamento, de suas mudanças de mão”<sup>482</sup>. Recebo sua carta, o inconfessável “deseja tomar forma, vira forma”, ternura que não se explica, mas se oferece a mim, acaricia os sentimentos que também não sei nomear ou explicar. A *lettre* talvez não pertença a ninguém, é “antes um *vir* e um *passar*, um estender-se”<sup>483</sup>.

Leio sua *lettre* como conjugação de elementos de natureza heterogênea, como litoral: carta-letra. “As letras servem para compor palavras? Sem dúvida, mas também para algo mais”<sup>484</sup>. A letra pode desviar do caminho da palavra e abrir espaço para “*outro* caminho, que é o caminho não da linguagem, mas da escrita, não da comunicação mas da significância: aventura que se situa à margem das pretensas finalidades da linguagem, e, justamente por isso, no centro de sua ação”<sup>485</sup>.

Unidade minimal da língua, a *lettre* é aquilo que não se lê, Ana C, é o que de você recebo como uma mensagem que não decifro. Irredutível, não interpretável “(toda a poesia, todo o inconsciente são uma volta à letra)”<sup>486</sup>.

É um traço<sup>487</sup>, uma marca, um eco que se move em direção a mim, me atravessa, se derrama no espaço.

[...] quando se fala de letra, muito mais que quando se fala do significante, é da literalidade que se trata. Pois [...] uma letra não representa nada, mas está ali, em sua literalidade, a marcar o ponto de furo, a fazer buraco no simbólico (Branco, 1997, p. 61).

A *lettre* interpõe você, Ana Cristina Cesar, como caractere, inscreve-a em nós, seus destinatários. Aprendi que “uma carta/letra não se lê senão ‘ao pé da letra’, quando o leitor se deixa ser lido pela letra”<sup>488</sup>, dividido pela letra<sup>489</sup>, para finalmente tornar-se o destino da letra. Aqui, diante de sua *lettre*, portanto, apenas escrevo outra carta, para que este gesto faça falar o amor em seu irrepresentável. Inscrito na letra, há um corpo que amo e que desejo, como que

<sup>482</sup> Lacan, [1971]2005, p. 87

<sup>483</sup> Nancy, 2014, p. 29

<sup>484</sup> Barthes, 1990, p. 94

<sup>485</sup> Barthes, 1990, p. 94

<sup>486</sup> Barthes, 1990, p. 93

<sup>487</sup> Há uma relação entre a letra e o traço, dado que ambos dizem respeito a essa unidade elementar que remete ao escrito: “De qualquer forma, sabemos, com Lacan, que a letra é ainda mais elementar que o significante, uma vez que ela se reporta ao escrito e ao que há de mais fundamental no escrito, em sua redução ao puro traço, à pura inscrição, à sulcagem da superfície/corpo sobre a qual se escreve e se inscreve um sujeito. Além disso, é a letra que faz a borda, o litoral, como nos ensina Lacan em ‘Lituraterra’. E o que borda a letra? A letra borda justamente o furo, justamente o buraco que suporta toda e qualquer construção simbólica, todo e qualquer signo. Em certa medida, a letra funciona, então, como uma sutura do buraco, ao mesmo tempo que, ao suturá-lo, marca uma inscrição, um traço [...]” (Branco, 2000, p. 23).

<sup>488</sup> Branco, 2022, p. 199

<sup>489</sup> No prefácio de *O escândalo do corpo falante: Don Juan com Austin, ou a sedução em duas línguas*, lê-se: “Afinal, um leitor letrado não é exatamente um leitor erudito, mas um leitor que se deixa dividir pela letra” (2022, p. 20)

por feitiço, trazê-lo a mim.

Como instituição, o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada, já não exerce sobre sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham o encargo de estabelecer e de renovar a narrativa: mas no texto, de uma certa maneira, *eu desejo* o autor: tenho necessidade de sua figura (que não é nem sua representação nem sua projeção), tal como ele tem necessidade da minha [...]. (Barthes, 2010, p. 35, grifo do autor)

Corpo, aliás, que se inscreve femininamente, portanto posso também eu, femininamente, lê-lo, vislumbrar esse corpo letral, desviado da Lei do Pai.

*Femininamente* significa aqui: de forma errante, descontínua, desnivelada, expondo com intensidade muito sentimento em estado bruto. Significa também: dirigindo-se eternamente a um interlocutor, falando sempre *para alguém*, como numa carta imensa. Mas ao mesmo tempo esse feminino transborda um excesso inquietante. (Cesar, 2016a, p.284, grifos da autora)

Leio seus textos, que avançam em direção à letra. Penso em algumas de suas assinaturas: Ana Cristina, Ana C, Ana. Um punhado de letras. O que fazer diante delas? Passo os olhos em um A, um N, outro A. Posso juntar algumas outras letras, A, M, O, R, para que elas escrevam amor. A letra feminiza quem a toca, Ana. Fora da ordem de significações a que estão submetidos os textos, a letra significa apenas isto: nada. E essa é sua liberdade, sua abertura. Diante da letra, não se pode ler, apenas escrever. A letra é o ponto da escrita, é o começo de tudo. No fundo, “todo texto desejaria não ser texto”, todo texto desejaria ser não-tudo, desejaria ser letra, chegar sempre a seu ponto de letra.

Uma segunda questão é a dimensão fálica que é introduzida a partir de um certo ponto da elaboração lacaniana sobre a letra. No prefácio à edição de bolso dos Escritos, Lacan aborda o efeito feminilizante da carta. *Quem pega a carta, vira mulher. Isto já tinha sido indicado no Seminário da Carta Roubada em relação à atitude do ministro. A articulação une, de uma certa maneira, a carta à letra, pois o efeito feminilizante da carta se deveria a que a mulher também tem um pé fora da castração, fora da ordem fálica, que é a ordem das significações, assim como a letra (que não significa nada) e assim como uma carta, que exerce seus efeitos sem ser lida.* (Rego, 2005, p.p. 171-172, grifo meu)

“Busco o sopro cálido”<sup>490</sup>, leio sua letra erguendo a cabeça, apurando o ouvido. Seu texto me põe à escuta do segredo, desejosa por uma leitura feita por meio do ouvido, leitura de ouvido — esse órgão às margens do rosto, órgão de pura abertura. É preciso aprender a ler longe da linha reta, acompanhar o sentido com o volteio das orelhas: conchas, espirais.

Canal — sulco, vala, câmara, uma sala gigantesca e vazia — que também é sentido e, a um só tempo, faculdade de percepção e consciência das coisas. Em essência, o

<sup>490</sup> Cesar, 2013, p. 165

ouvido, rua de mão única, é um refém libertário dos outros órgãos sensoriais: recebe a enunciação, faz seus encaminhamentos e, mesmo sem dispor de defesa alguma, ouve o que bem quer. Só o ouvido é capaz de abrir, porque nunca se fecha, uma clareira que ressoa em cada bosque do corpo. Peixe perplexo de passagem pela parte submersa — e vibrante — de um bambuzal (Beber, 2021, p. 20).

Estou a ler com os ouvidos, a ouvir a escrita. E “de que segredo se trata quando se *escuta* propriamente, quer dizer, quando nos esforçamos por captar ou por surpreender a sonoridade mais do que a mensagem?”<sup>491</sup>. É seu corpo sonoro, que se propaga no espaço, se move, se envia, reenvia, endereça, portanto, convoca e produz uma partilha. Esse corpo sonoro “arrebata a forma. Não a dissolve, alarga-a antes, dá-lhe uma amplitude, uma espessura e uma vibração ou ondulação”<sup>492</sup>.

Quem se põe à escuta ouve subitamente o eco, um vestígio de mundo morto pela ação do dizer, fragmentos de vida no rastro do desejo da palavra. Alain Badiou, em “Por uma estética da cura analítica”, recupera Mallarmé para pensar a respeito desse desaparecimento da coisa por meio da linguagem, dessa perda.

A transposição, como operação poética, parte da impotência, cuja causa é um desaparecimento ou uma perda, organiza no poema um desaparecimento segundo (poder-se-ia dizer quase um desaparecimento mimético) e produz, finalmente, uma afirmação, que é uma afirmação real e a afirmação de um ponto de impossível. É nessa profundidade que há uma semelhança entre o poema de Mallarmé e a cura analítica (Badiou, 2004, p. 239).

Estar na linguagem é, de tal modo, deparar-se com a perda, situar-se nela. Como vencer essa melancolia pelo que se perdeu? Como promover uma “vitória sobre o desaparecimento”<sup>493</sup>? Quem se põe a escrever ouve a vibração de uma estranha alegria, de um mundo ressuscitado pela palavra poética. Suscitado outra vez. Um mundo novo, afinal, nascido dos restos e dos riscos no litoral da linguagem.

Arrisquemos, então, uma hipótese: a de que a alguns escritores, àqueles que não têm medo desse medo, é dada a chance de, através do arranjo de letras que constitui a escrita, promover um *pas de sens*. Às vezes um verdadeiro passo de sentido, que reescreve todo o sentido de uma escrita e de uma vida (Branco, 2011, p.p. 157-158)

Se é certo que na linguagem perdem-se os objetos, é também no arranjo de letras, no passo além do sentido que o poético pode dar e suportar, que se pode atravessar a perda e não ser “simplesmente a presa, a vítima dessa perda”<sup>494</sup>. Nesse ponto do impossível do sentido, além da perda, encontram-se o poema, a alegria e o feminino, como você bem soube,

<sup>491</sup> Nancy, 2014, p. 15

<sup>492</sup> Nancy, 2014, p. 12

<sup>493</sup> Badiou, 2004, p. 239

<sup>494</sup> “Pode-se então dizer que algo é criado como um sujeito sobrenatural, eu digo sobrenatural justamente no sentido de que a situação é artificial e formal, o que quer dizer um sujeito que atravessou a perda e que não é simplesmente a presa, a vítima dessa perda” (Badiou, 2004, p. 242).



Ana Cristina.

Não é uma perda como parece. Ela tem uma renúncia inicial, mas, no final, não é uma perda não. A gente tem que falar, a gente tem mais é que falar. Falar nunca é a verdade exatamente, mas a gente tem que falar, falar, falar, falar, falar, falar... para abrir brecha. Se não, a gente angústia muito. Não sei. (Cesar, 2016a, p. 312)

*E, aliás, eu acho que é outro traço da literatura feminina. Acho que ele conta com alguma coisa que não foi dita; conta, mas conta enquanto questão literária. Na literatura, sempre haverá uma coisa que escapa. Então, não dá nem mais pra chorar em cima disso, não dá nem para soluçar em cima disso. A gente pode, inclusive, se alegrar com isso.* (Cesar, 2016a, p. 297, grifos meus)

“Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem.”<sup>495</sup>, você diz. Este cansaço<sup>496</sup>, Ana, você o evidencia pelo próprio uso da carta, um gênero do som, “pura matéria sonora”<sup>497</sup>, que destitui os limites do gênero, que se compromete não com a narratividade que erige a Literatura, tampouco com a significação. À escrita da *lettre*, interessam “os restos das conversas”, o ritmo lacunar do contar, tão presente historicamente na conversa das mulheres.

houve um poema  
que guiava a própria ambulância  
e dizia: não lembro  
de nenhum céu que me console,  
nenhum,  
e saía,  
sirenes baixas,  
recolhendo os restos das conversas,  
das senhoras,  
“para que nada se perca  
ou se esqueça”,  
proverbial,  
mesmo se ferido,  
houve um poema  
ambulante,  
cruz vermelha  
sonâmbula  
que escapou-se  
e foi-se  
inesquecível,  
irremediável,  
ralo abaixo.  
(Cesar, 2013, p. 235)

<sup>495</sup> Cesar, 1983, p. 72

<sup>496</sup> Na quarta capa de *A teus pés*, Caio Fernando Abreu apresenta Ana como “um dos *escritores* mais originais, talentosos, envolventes e inteligentes surgidos na literatura brasileira” [grifo meu]. Como pensar a nomeação de quem escreve? Os adjetivos atribuídos por Caio F não mentem, e ainda assim deixam escapar alguma coisa que é, por si, perigosa a certa noção canônica do literário. Cansadas de ser homem, a escritora e a poesia se colocam a perigo, instalam a dúvida da seriedade da tradição e do gênero. Mas quem se importa com a seriedade? “O prazer é anterior” (Cesar, 1983, p. 89)

<sup>497</sup> “Não é a música composta, semioticamente formada, que interessa à Kafka, mas uma pura matéria sonora” (Deleuze; Guattari, 2015, p. 13)

Contrariando a lógica patriarcal e fálica da linguagem, a literatura pode operar por meio de uma “lógica outra, de uma lógica não-fálica; do excesso e do deslocamento do que é demais porque é demasiadamente pouco, do que é prolixo, mas também é lacunar”<sup>498</sup>. Desenhando-se nesse “feminino excessivo, com esse ‘a mais’” indefinido, “à beira de uma impossibilidade de afirmar, afirmar-se, dar forma, acabar-se”<sup>499</sup>, a escritura vai se expondo como uma linguagem não-toda, não totalizante, capaz de exceder a norma fálica.

O que pretendo sugerir é que a escrita feminina vai colocar em jogo uma língua outra, uma língua mátria, que não busca o preenchimento (o Grande Sentido, [...]), a certeza, a resolução do conflito, a comunicação da mensagem, mas a carícia que o som, o ritmo, a modulação da voz e a respiração possam produzir na orelha do leitor (Branco, 1991, p. 50)

A Literatura pode, sim, muitas vezes mostrar-se engessada, instituição séria, depositária dos valores da cultura. Mas a escrita (a escritura<sup>500</sup>, a literaterra), a um só tempo, avizinha-se do gesto de leitura e da ranhura do traço. Esfoladura ao belo envoltório que é a Literatura<sup>501</sup>, sua significância está no pulsar do lábio que treme ao contar coisas ínfimas<sup>502</sup> nesse blá blá blá amoroso. Quero ouvir estas coisas, escritas de sua voz, com o meu corpo inteiro: a pele, as pontas dos dedos, minha linguagem trêmula de desejo.

#### A CONVERSA

DECLARAÇÃO. Propensão do sujeito apaixonado de conversar abundantemente com o ser amado, com contida emoção, sobre seu amor, sobre ele, sobre si mesmo, sobre eles: a declaração não diz respeito à confissão do amor, mas à forma, infinitamente comentada, da relação amorosa.

A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras em vez de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo (Barthes, 2018, p. 113).

A Literatura se enxerta da força viva da escritura quando toma a via do desejo, sabemos. Ou quando recusa ser pura “acomodação de restos”<sup>503</sup>, quando a mão de quem

<sup>498</sup> Branco, 1991, p. 78

<sup>499</sup> Cesar, 2016a, p. 284

<sup>500</sup> A essa altura, talvez seja preciso falar da insistência na palavra *escritura* neste trabalho. Em *Livros Pequenos*, Tamara Kamenszain declara o deslumbramento que sua geração, aquela que lia *O grau zero da escrita*, nutria diante da palavra escritura. Para quem, até então, só dispunha de *literatura*, “com toda a carga de sentido e supostos que a palavra carregava” (Kamenszain, 2021, p. 55), a proposta barthesiana, com sua escritura, “tinha se transformado em uma verdadeira senha que nos permitia reiniciar do zero nosso esgotado modo de ler” (Kamenszain, 2021, p. 55). Passado tanto tempo, a escritura parece ainda conceder um caminho de leitura mais desacostumado.

<sup>501</sup> “O que eu aprecio, num relato, 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.” [...] (Barthes, 2010, p. 18)

<sup>502</sup> “Coisa ínfima, quero ficar perto de ti” (Cesar, 1983, p. 41)

<sup>503</sup> Lacan, [1971]2005, p. 106

escreve desacomoda os “restos do real”<sup>504</sup> não para eliminá-los, tampouco negá-los, mas para torná-los a própria seiva da escrita. Afinal, a *lettre* nutre-se também do resto, do *litter*, do que não interessa à Alta Literatura, à Alta Cultura. Neste mundo, restituído do vivo, onde o viver não se pretende representar no poema, é possível experimentar uma operação inversa, e a poesia invade a vida. Inscreve-se a vida<sup>505</sup>, que só existe porque mediada pela “lâmina cortante da linguagem”<sup>506</sup>. A sua escrita me sidera, me estremece, incide em minha carne com força de alegria, horror, lassidão.

Sua escrita opera por lufadas na vida de quem nela se inscreve, sua letra me lança em um jogo: quando dela espero sentenças às minhas aflições, as palavras ricocheteiam e retornam a mim como perguntas reformuladas, carícias renovadas. Ora me defendo, ora me ofereço ao perigo. Seria possível chamar de *ato escritural* esse poder que o escrito tem de nos reenviar as perguntas que a ele lançamos? De reabrir feridas, mas também de velá-las?

Trata-se de uma espécie de gesto: as faculdades de escrever e de ler avizinham-se, fundem-se, porque a escrita avança em inflexões que fragilizam as falas estabilizadas, os sentidos congelados na escritora e na leitora. Escritora como leitora, leitora como escritora. Será que ler é escrever junto, Ana? “De hoje em diante, já não consigo separar a leitura da escrita”.<sup>507</sup>

Todo leitor faz de sua leitura escritura — sua passagem pelo texto nunca é totalmente passiva — e, de alguma forma, ele participa da autoria e da propriedade de uma obra, quando a lê. Cadeia de afetos e efeitos, o processo de leitura é também movido pulsionalmente por algo que lhe é externo e o provoca, tal como a leitura de um outro que, referindo-se a ela, a faz circular (Branco; Brandão, 1995, p. 30)

Há certas coisas que a autora monta para a leitora, mas a leitora é, em alguma medida, uma coautora. Isso é ainda mais verdade quando a leitora responde ao livro através de uma escrita - com uma resenha, um artigo crítico etc. O texto não é um texto fixo. As palavras vão sempre ser as mesmas palavras, certo? Enquanto

<sup>504</sup> Mantenho aqui um diálogo com Florencia Garramuño, em seu livro *A experiência opaca: literatura e desencanto* (2012). A teórica investiga essa literatura que trabalha com o que ela chama de “restos do real”, observando transformações que ocorrem desde os anos 70 nas práticas de escrita do Brasil e da Argentina. Longe de pretender ser taxativa quanto a uma periodização, ela propõe uma investigação no que diz respeito a essas mutações. O desmonte de gêneros e subjetividades e as escritas que, embora construídas em primeira pessoa, arrefecem o impulso biográfico seriam exemplos dessa prática escritural que, a um só tempo, evidencia os restos do real e desliga-se da realidade. “Textos que desestruturam gêneros e subjetividades (os textos de Clarice publicados nos anos 60 e 70, mas também os textos ilegíveis de Osvaldo Lamborghini, poéticos e narrativos); narrativas que insistem numa primeira pessoa, embora desestimulem toda pulsão biográfica (El frasquito, de Luis Gusmán; La piel de caballo, de Ricardo Zalarayán; mas também os romances de João Gilberto Noll); das composições com apelações a eventos e acontecimentos contemporâneos à escrita cheia de nomes de pessoas e de espaços reais (os romances de Silviano Santiago; Nadie nada nunca e Glosa, de Juan José Saer); todos esses textos que parecem existir com esgarçamentos de formas ou implosões dentro do continente de uma obra são exemplos dessas transformações. Trata-se de um tipo de escrita que, apesar de tornar evidentes os restos do real que formam o material de suas explorações, desprende-se violentamente da pretensão de pintar uma ‘realidade’ completamente regida por um princípio de totalidade estruturante” (Garramuño, 2012, pp. 22-23).

<sup>505</sup> Brandão, 2006, p. 28

<sup>506</sup> Brandão, 2005, p. 50

<sup>507</sup> Llansol, 2017, p. 16

continuarem imprimindo o livro, as palavras permanecerão as mesmas. Mas o texto vai ser diferente a cada leitora e cada leitura. O texto vai se mover e revelar algo novo a cada vez que você lê-lo. (Anzaldúa, 2021, p. 158)

Leio seu texto e cubro-o com o meu próprio texto, que esboço, primeiro, no alto da página, depois, nas bordas. O que escrevo encosta-se na mancha do livro, projetando-se para o já escrito.<sup>508</sup> Será que ler-escrever é abrir no coração da linguagem uma ferida?

Os poemas são para nós uma ferida.  
cachoeira  
de repente alguém diz a palavra cachoeira  
e ela se medusa

insolúvel  
intimidade  
piche insolúvel

negro  
(Cesar, 2013, p.p. 271-272)

Os “poemas são para nós uma ferida”<sup>509</sup>, com palavras medusadas em que entrevemos a morte petrificada. A cachoeira, água de “fluidez”<sup>510</sup>, de repente se medusa, transformada em oleoso piche insolúvel. De todo modo, escrever nisto que não tem solução, sobre a superfície desta ferida, escrever *com* essa ferida, não seria justamente tratá-la? Penso agora em Duras: “Escrever assim mesmo, apesar do desespero. Não: com o desespero”<sup>511</sup>. Que o poema possa fazer de alguém “um sujeito que atravessou a perda e que não é simplesmente a presa, a vítima dessa perda [...]”<sup>512</sup>, mas alguém que se lança, se move e avança no campo da linguagem.

O espaço literário é esta primeiridade em que a ferida é puro sangue, pele aberta que

<sup>508</sup> “Leio um texto e vou-o cobrindo com o meu próprio texto que esboço no alto da página mas que projecta a sua sombra escrita sobre toda a mancha do livro. Esta sobreposição textual tem por fonte os olhos, parece-me que um fino pano flutua entre os olhos e a mão e acaba cobrindo como uma rede, uma nuvem, o já escrito O meu texto é completamente transparente e percebo a topografia das primeiras palavras” (Llansol, 2017, p. 66).

<sup>509</sup> Cesar, 2013, p. 271

<sup>510</sup> Sobre este poema, Viviana Bosi assinala haver nos versos “a contradição entre a imagem da cachoeira, que concebemos como o próprio símbolo do fluxo ininterrupto e, por outro lado, o fato paradoxal de ela ser imóvel.” (2021, p. 152). A pesquisadora aponta que “Se a poesia contém um aspecto gestual em que o ritmo, os ecos sonoros, as imagens querem conferir à palavra um alto grau de materialidade e movimento, superando o divórcio entre coisa e linguagem no mesmo compasso que entre significante e significado, seu desafio seria projetar na linguagem o máximo de corporeidade” (2021, p. 153). O que me pergunto nesta tese é se a escrita de Ana — tão correspondente da escritura barthesiana, dos textos de gozo (de bliss?) —, não teria sido capaz de dar um passo além, trazendo à superfície algo da coisa, além do signo, em um ato. Retomando as palavras de Lucia Castello Branco (2000), em seu “Palavra em ponto de p”: uma “linguagem sem impostura, um mundo sem metáforas” (2000, p. 21), que se daria por meio de um “processo ‘coisal’ da redução da palavra a seu ponto de materialidade, à própria materialidade da letra” (2000, p. 22). Trata-se, neste caso, não da *representação* das coisas por meio das palavras, mas *apresentação* da força da escrita, que pode rever, deslocar e recriar a própria vida.

<sup>511</sup> Duras, 2021, p. 39

<sup>512</sup> “Pode-se então dizer que algo é criado como um sujeito sobrenatural, eu digo sobrenatural justamente no sentido de que a situação é artificial e formal, o que quer dizer um sujeito que atravessou a perda e que não é simplesmente a presa, a vítima dessa perda. Isso pode ser chamado de um ‘sujeito de pensamento’. E nesse caso, diríamos que o poema e a análise criam um sujeito de pensamento, se tiverem êxito”. (Badiou, 2004, p. 242)

sequer cicatrizou, dor que ainda não nasceu como palavra, mas é também onde se pode, contornando essa ferida, costurá-la, mover os detritos de dor até que se tornem outra coisa. Atópico território de dizer, ver, ouvir; este lugar em que a jurisdição não ordena sobre a veracidade da fala, onde se vive o que se inventa.

Espaço, suporte, promessa?

Seja como for, a escrita é capaz de sorver o grão da voz, chegar em ponto de *lettre*<sup>513</sup> e assim fazer falar a paixão em sua força, em suas torções, em seus desvios. Não seria o destino da experiência literária abandonar a *Literatura* e tornar-se *letra*? Para onde vai a literatura senão para seu ponto de letra?

A sua escrita, carta-letra, Ana, abre caminho nessa direção, tomada pela via do desejo, do enlace de corpos envolvidos na feitura e na leitura do corpo de um poema, mas também do gozo, que excede a linguagem. A sua escrita abre espaço para mais vida em mim, “na memória do meu corpo, no meu coração, na minha leitura”.<sup>514</sup> Essa escrita se dá pelo toque, pelo “desejo do próximo mais do que do próprio”<sup>515</sup>.

Extremada sedução do fulgor e do aconchego, Ana-sereia, rosa, azul-celeste<sup>516</sup>. A sua escrita escreve também a nós, destinatários: estamos no fio de água da letra. E se “Escrever é o duplo de viver”<sup>517</sup>, há aí uma ampliação da própria vida, que já não é tratada como um

<sup>513</sup> Em seu texto “Palavra em ponto de p”, Lucia Castello Branco junta-se às obras de Clarice Lispector, Arthur Bispo do Rosário e Manoel de Barros para investigar esse ponto na literatura em que se pode “renomear as coisas, acreditando, quem sabe, que os nomes de fato não são nomes, mas as coisas mesmas, em sua singularidade, em sua corporeidade, em sua matéria bruta” (Branco, 2000, p. 22). A pesquisadora persegue o “descascamento da palavra até seu ponto de letra” (Branco, 2000, p. 25). Até o ponto em que a escrita se torna escritura, diríamos com Barthes, ou coisa literária, diríamos com Shoshana Felman. Esta literatura não seria, portanto, a literatura da verossimilhança, mas a do real, indizível, impossível.

<sup>514</sup> “Ana Cristina sempre cria isso em mim, essa vida que não é minha, que não é de ninguém, talvez, mas existe, na memória do meu corpo, no meu coração, na minha leitura.”, escreveu Regina Azevedo no ensaio “Ana C., não te decifro, só te devoro”, da Suplemento Pernambuco, (2022, p. 57). Recomendo vivamente esse texto em que a escrita de Ana encontra uma leitora de um outro Rio, o Rio Grande do Norte, uma leitora que a imagina nas praias do nordeste. Como pesquisadora situada no Ceará, penso muito nos modos de crítica que surgem com leitores fora do centro, distanciados do eixo Rio-SP. Daqui, dessa geografia das margens do Brasil, não encontramos Ana na familiaridade, tampouco na autoridade que a proximidade parece impor, mas na estranheza, na infamiliaridade da vida outra de que falou Regina Azevedo, vida outra colada ao corpo e ao coração por meio da leitura. Ao imaginar Ana Cristina Cesar no nordeste, Regina Azevedo faz com Ana aquilo que Roland Barthes fez com Racine: ao levá-lo a “lugares que Racine nunca viu” (Barthes, 2008, p. 3), Barthes afasta da leitura a ideia de interpretação única — como ocorria à época, quando se lia Racine apenas como um comentador de seu tempo —, e possibilita que ela se abra a outros tempos, outros corpos.

<sup>515</sup> “E mesmo os motivos do ‘tocar-se’, da ‘proximidade’, isolados como tais ou reduzidos a enunciados, poderiam efetivamente passar por uma tentativa de apropriar o feminino ao discurso. Restaria testar se o ‘tocar-se’ — esse toque —, o desejo do próximo mais do que do próprio, etc., não implicariam um modo de troca irredutível a toda centralização, centrismo, dada a maneira pela qual o ‘tocar-se’ da ‘autoafeição’ feminina funciona como um remeter de um (uma) a outro, sem parada possível, e que a proximidade confunda, assim, toda adequação, apropriação” (Irigaray, 2017, p. 92)

<sup>516</sup> Cesar, 1983, p. 64

<sup>517</sup> “Noto que eu não espero para escrever, nem deixo de escrever para passar pela experiência que produz a escrita; tudo é simultâneo e tem as mesmas raízes, escrever é o duplo de viver; poderia dar, como explicação, que é da mesma natureza que abrir a porta da rua, dar de comer aos animais, ou encontrar alguém que tem o lugar de sopro no meu destino” (Llansol, 2011c, p. 69).

conteúdo, mas antes como uma escrita.

Seu texto torna-se escritura porque dá provas de que me deseja<sup>518</sup>, de que só se faz comigo, leitora, num viver junto. O que busco é bem isto: o *ama-me* em sua escritura<sup>519</sup>. Mais que as cartas propriamente ditas, é antes esse estilo epistolar, marcado na insistente convocação ao *tu*, a mim, que promove o “escancaramento do desejo”<sup>520</sup>. Bem sei que dos poemas publicados em noites cariocas aos papéis antigos e soltos atulhando a pasta rosa, o que se imprime nessa escrita, como lastro do coração de quem escreve, é “o desejo do encontro ou o desejo de mobilização do outro”<sup>521</sup>.

Texto de evocação, chamamento, paixão.

E além: texto em ponto de letra: a letra tem algo do amor, de dois que não fazem um, do além-sentido.

Se não se escreve para o outro<sup>522</sup>, como advertiu nosso amado Barthes, escreve-se *com* o outro, *com* a ausência do outro, *com* o que nessa relação não cessa de não se escrever. Será que a letra serve para escrever aquilo que não pode ser escrito?

Aqui está sua aposta, Ana, seu mistério sem segredo<sup>523</sup>: a literatura como uma carta de amor<sup>524</sup>, um texto ardente pelo que carrega de impossível, a um passo de sentido<sup>525</sup>.

Mas, se a escrita literária não escreve *para*, isso não significa dizer que ela, enquanto efeito de discurso, não possa vir a produzir laços, laços sociais, laços de letra. (Branco, 2011, p.159)

<sup>518</sup> “O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra* (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura)” (Barthes, 2010, p. 11, grifo do autor).

<sup>519</sup> “[...] desejamos o desejo que o autor teve do leitor enquanto escrevia, desejamos o *ama-me* que está em toda escritura”. (Barthes, 2012, p. 39).

<sup>520</sup> “De repente eu digo “isto, aquilo é um livro; isso aqui sou eu; eu caio nos teus braços, eu estou a teus pés, leitor’. Isso representa, digamos, o escancaramento do desejo. Todo texto desejaria não ser texto”. (Cesar, 2016a, p. 303)

<sup>521</sup> “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” (Cesar, 2016a, p. 294).

<sup>522</sup> “Saber que não se escreve para o outro, saber que as coisas que vou escrever não me farão nunca amado por quem eu amo, saber que a escritura não compensa nada, não sublima nada, que ela está precisamente *ai onde você não está* – é o começo da escritura”. (Barthes, 2018, p. 152)

<sup>523</sup> “Te apresento a mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo”. (Cesar, 1983, p. 13)

<sup>524</sup> “Só se escreve por amor, toda escritura é uma carta de amor: a *Reel-literature*. Só se deveria morrer por amor, e não de morte trágica. Só se deveria escrever por essa morte, ou deixar de escrever por esse amor, ou continuar a escrever, os dois a um só tempo. Não conhecemos livro de amor mais importante, mais insinuante, mais grandioso do que *Subterrâneos*, de Kerouac. Ele não pergunta ‘o que é escrever?’, porque ele tem toda a necessidade, a impossibilidade de outra escolha que faz a própria escritura, com a condição de que a escritura, por sua vez, já seja para ele outro devir, ou venha de outro devir. A escritura, meio para uma vida mais que pessoal, ao invés de a vida ser um pobre segredo para uma escritura que só teria a si mesma por fim. Ah, a miséria do imaginário e do simbólico, o real sempre adiado para amanhã”. (Deleuze, 1998, p. 64)

<sup>525</sup> “O que pretendemos aqui, neste breve passo, não é nos determos nas diversas nuances que os conceitos de letra e de escrita foram tomando ao longo do ensino de Lacan, mas o de apurarmos, a partir de uma formulação de Lacan acerca da escrita, a noção de letra como *pas-de-sens*: como o não sentido que confina justamente com o passo de sentido.” (Branco, 2011, p. 156)

Nas palavras em ponto de *lettre*, sua carta-letra faz falar a paixão: significância<sup>526</sup>. Recebo algo de seu corpo, de seu além-corpo<sup>527</sup> imantado no grafo da página: o grão da voz num desejo de mansa conversa; o sussurro ao pé d’ouvido, pele (en)contra outra pele; e o sopro, pulsão e ritmo.

meu amor escapa outra vez desta  
superfície irrespirável faz  
o movimento inverso peixe  
vivo  
(Cesar *apud* Sússekind, 2007, p.42)

Meu olhar de leitora percorre o papel, “superfície irrespirável”, “fenda calada do verso”, e por amor se deixa levar pelo eco de sua voz no traço da página. Sim, Ana, a leitura diz algo do amor: recebo a escrita, esse peixe vivo<sup>528</sup>. E no amor escapo da superfície irrespirável, do sufoco. E é também no amor, agora na superfície do amor e da escrita, onde habitam os “peixes/capazes de cantar”<sup>529</sup>. “Para não sufocar, sorve-se ar aos poucos”<sup>530</sup>. Quanto fôlego foi preciso naquele fim de século? Seu sopro<sup>531</sup>, além-corpo, pousa em meu peito e me faz respirar, pois a *lettre*, Ana, a *lettre* é “uma fala que voa”<sup>532</sup>.

a.

<sup>526</sup> “O que é a significância? É o sentido na medida em que é produzido sensualmente”. (Barthes, 2010, p. 2)

<sup>527</sup> “Essa dicção outra, flagrantemente marcada pelas pulsações do corpo e do além-corpo — a voz, o olhar, o sussurro, o sopro (...)” (Branco, 1995, p. 84).

<sup>528</sup> “O amor percorre a “superfície irrespirável”, a “fenda calada do verso”, e se parece escapar — “peixe vivo” — da captura literária, escapa também, enquanto imagem, de qualquer captura em bruto — peixe imóvel, figura” (Sússekind, 2007, p. 42).

<sup>529</sup> Cesar, 2013, p. 200

<sup>530</sup> Branco, 1995, p. 88

<sup>531</sup> Importante salientar “essa modalidade de discurso que privilegia a voz, a lalia, a respiração, o sopro” (Branco, 1991, p. 68). Lucia Castello Branco lembra que o sopro, “desde sua acepção bíblica, [...] é entendido como ‘fôlego de vida’, como uma emanção erótica, portanto, que impulsiona o sujeito a viver.” (Branco, 1991, p. 69).

<sup>532</sup> Em *O seminário, livro 2*, diz Lacan: “Já pensaram que uma carta é justamente uma fala que voa? Se pode haver uma carta roubada, é porque uma carta é uma folha volante” (Lacan, [1954-1955]2010, p. 268).

## 6 A POESIA ENSINA A CAIR?

“O Poema ensina a cair”  
 O poema ensina a cair  
 sobre os vários solos  
 desde perder o chão repentino sob os pés  
 como se perde os sentidos numa  
 queda de amor, ao encontro  
 do cabo onde a terra abate e  
 a fecunda ausência excede

até à queda vinda  
 da lenta volúpia de cair,  
 quando a face atinge o solo  
 numa curva delgada e subtil  
 uma vénia a ninguém de especial  
 ou especialmente a nós numa homenagem  
 póstuma.  
 (Luiza Neto Jorge)

Algo se passa de modo estranho no momento de concluir: as memórias querem voltar ao começo. No entanto, um começo parece sempre levar a outro, como se alocados em uma matrioska. Percorro-os um a um: o início da escrita desta tese; a entrada no doutorado em literatura; a primeira aula de literatura na graduação em letras durante um luto tremendo; a literatura, antes de tudo. Algo cessa neste ponto: a literatura. Talvez seja disso que se trate o processo de escrita desta pesquisa, o final desta tese: a experiência com a literatura, a literatura tornada experiência.

Da relação com o literário, tantos começos: as histórias ouvidas na infância, o corpo imóvel durante a conversa dos adultos para que não suspeitassem que eu era toda ouvidos, os livros emprestados de bibliotecas e de quem podia tê-los, os diários com trechos de romances anotados, desenhos rabiscados, versos inacabados. Tudo, tudo isso tinha em mim a força do literário, do êxtase, do choro, da alegria, do sonho. Anos depois, na graduação, a literatura viria acompanhada de uma pergunta: “O que é Literatura?”. Para respondê-la eu recorria a calhamaços de teoria literária e com eles aprendia um início pontuado na Grécia, ligado à palavra “grammatiké”, e uma história linear, que punha em jogo significantes como “mimesis”, “eloquência”, “bom gosto”, “engenhosidade” e “produto cultural”. A literatura tornava-se Literatura e História da Literatura. E de tanto escrever essa palavra, Literatura, e de tanto ter de pronunciá-la sufocada a uma Historiografia Literária, renunciei por certo tempo a ela. Por alguns anos, fatigada, enunciei estar mais interessada na escrita e na leitura. Eu queria a literatura tornada experiência outra vez.



O começo da escrita de uma tese em letras exigiu um retorno ao significante Literatura, àquela altura já tão abalado. Embora quisesse a experiência, a escrita, a leitura, o texto que desejava não ser texto, mas letra, corpo e vida — ou letra-corpo-vida —, eu precisava voltar a ela, a Literatura. E se foi com a escrita de Ana que fiz a passagem do final da adolescência para o começo da vida adulta, também seria novamente em companhia dessa escrita que eu passaria. Passaria pelo quê? No início da tese, eu não saberia dizer o que agora sei: passaria pela palavra Literatura outra vez. Ocorre que passar outra vez, repetir a passagem e fazer a passagem no escrito tem efeitos: “parece que há uma saída exatamente aqui onde eu pensava que todos os caminhos terminavam”<sup>533</sup>, uma saída nessa palavra que eu julgava gasta. No percurso, senti em alguns momentos que escrevia contra a Literatura, que evitava evocar seu nome, que trabalhava para fazê-la cair. Para vê-la ser outra coisa que não texto. Com Ana, pensava na frase: “Todo texto desejaria não ser texto”<sup>534</sup>. E com Barthes entendia que um texto, afinal, deseja encher-se de prazer, encontrar um leitor, promover algum abalo na Literatura.

O texto literário, a Literatura, por comportar também a poesia, ensina a cair, atira-se à queda até tornar-se literatura, assim, menor. Há momentos em que o “O poema cai, benção, vinda do outro. Ritmo [...]”<sup>535</sup>. A literatura, ao rés do chão, ao nível dos pés, torna-se indomesticável como um ouriço: “Enrolado em bola, eriçado de espinhos, vulnerável e perigoso”<sup>536</sup>. É tudo isto o literário: a Literatura e a literatura; a História, a história e as histórias; o bicho pequenino caminhando na terra ou ensimesmado em bola e apontando seus espinhos para fora. É a pulsação, o ritmo, a voz. É a letra que viaja em voo trôpego. É um corpo trêmulo. É o desejo de prosseguir para fora do texto, da pauta, da página. A Literatura, em ponto de poesia, é também sua própria contradição, sua arte de deixar cair “o fetiche da Determinação Única”<sup>537</sup> para alcançar a dimensão de uma prática plural, múltipla. A queda a que se direciona o poético é, então, sua liberdade.

Penso nessa imagem da queda, por vezes tão colada às palavras a respeito da obra de Ana Cristina Cesar, e me pergunto se poderíamos olhar a escrita de Ana C. sem sermos remetidos de partida à cena de sua morte, de sua queda. Será possível estar com a escrita de Ana apostando no que ela tem de abertura, de amor à letra, de voo, de alegria? Esta tese é uma aposta, uma tentativa: se o ato de cair tiver de ser evocado, escrevo para que a primeira

---

<sup>533</sup> Cesar, 2013, p. 289

<sup>534</sup> Cesar, 2016a, p. 303

<sup>535</sup> Derrida, 2001, p. 115

<sup>536</sup> Derrida, 2001, p. 115

<sup>537</sup> Barthes, 2004, p. 102

imagem da queda seja outra, seja a da amplidão de quando a Literatura se põe a ruir até chegar à literatura — esse ruir é sua alegria inquieta, seu voo e seu bliss.

E posso agora, feita essa aposta alegre, estar em companhia da palavra literatura outra vez.

## REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Tradução de Julia Romeo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Arquivo em dia de chuva”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 out. 1981. Caderno B, p. 7. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015\\_10&Pesq=%22Arquivo%20em%20dia%20de%20chuva%22&pagfis=51049.&pagfis=51049](https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_10&Pesq=%22Arquivo%20em%20dia%20de%20chuva%22&pagfis=51049.&pagfis=51049). Acesso em: 27 jun. 2024.
- ANDRADE, Vania Maria Baeta (org.). *Novo Dicionário de Migalhas da Psicanálise Literária*. Belo Horizonte: Cas’a’screver, 2016. Disponível em: [https://casaescrever.files.wordpress.com/2017/01/novodicionario\\_psicanalise1.pdf](https://casaescrever.files.wordpress.com/2017/01/novodicionario_psicanalise1.pdf). Acesso em: 23 jan. 2024.
- ANZALDÚA, Glória. *A vulva é uma ferida aberta & outros ensaios*. Tradução de tatiana nascimento. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2021.
- AZEVEDO, Regina. Ana C., não te decifro, só te devoro. *Revista Suplemento Pernambuco*. Recife, n.196, 2022. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/acervo/artigos/2900-ana-c,-n%C3%A3o-te-decifro,-s%C3%B3-te-devoro.html>. Acesso em: 23 jan. 2024.
- BADIOU, Alain. Por uma estética da cura analítica. Tradução de Analucia Teixeira Ribeiro. *Revista da Escola Letra Freudiana: A psicanálise & os discursos*. Rio de Janeiro, n. 34/35, ano XXIII, 2004.
- BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito*. Tradução de Emerson Xavier da Silva e Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013a.
- BARTHES, Roland. *Como viver junto*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013b.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- BARTHES, Roland. *Inéditos, I: teoria*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70, 2006.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. 3ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2017b.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *Sobre Racine*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BASTOS, Mariana Cobuci Schmidt. *Sob o signo da paixão: uma leitura de A teus pés*, de Ana Cristina Cesar. 2018. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-13032019-111756/pt-br.php>. Acesso em: 23 jan. 2024.

BATAILLE, Georges. Informe e O dedão do pé. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes e João Camillo Penna. In: *Inimigo Rumor*, nº19. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006/2007.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução de Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Editora Ática, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Tradução de Teresa Cruz. Nova Vega, 2009.

BENVENISTE, Émile. A natureza dos pronomes. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 1995. Editora da Universidade Estadual de Campinas.

BEZERRA, Elvia. Caderno de aluna: Ana Cristina Cesar. *IMS*. 12 abr. 2021. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/caderno-de-aluna-ana-cristina-cesar-por-elvia-bezerra/>. Acesso em: 23 jan. 2024.

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Tradução de Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013a.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

BLANCHOT, Maurice. *L'Écriture du désastre*. Éditions Gallimard, 1980.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013b.

BONFIM, Flavia Gaze. O conceito de falo na psicanálise... ainda? *Revista ECOS*, ano 12, v. 1, p.p. 133-146, 2022. Disponível em: <http://www.periodicoshumanas.uff.br/ecos/article/viewFile/3164/1759>. Acesso em: 23 jan. 2024.

BOSI, Viviana. *Poesia em risco: itinerários para aportar nos anos 70 e além*. São Paulo: Editora 34, 2021.

BRANCO, Lucia Castello (org.). *Shoshana Felman e a coisa literária: escrita, loucura, psicanálise*. Tradução de Lucia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão. Belo Horizonte: Letramento, 2020.

BRANCO, Lucia Castello. 40 anos de Macabéa, a menor mulher do mundo. *Fólio Revista de Letras*, Vitória da Conquista, v. 9, n. 2, p. 91-101, jul./dez. 2017.

BRANCO, Lucia Castello. “A escrita feminina n’O Texto-Catarina”. *Abril*, v.14, n.28, p.197-211. 2022.

BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope: uma leitura da escrita feminina da memória*. 1990. Tese (Doutorado em Letras) – Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1990. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUBD-9D9GBU>.

BRANCO, Lucia Castello. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

BRANCO, Lucia Castello. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRANCO, Lucia Castello. *Os absolutamente sós - Llansol - A letra - Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2000.

BRANCO, Lucia Castello. *Os ínvios caminhos: escrever, ler, psicanalisar*. Belo Horizonte: Cas’ a Edições, 2019.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

BRANCO, Lucia Castello; PAULA, Janaina de; BAETA, Vania. *Feminino de ninguém: breves ensaios de psicanálise literária*. Belo Horizonte: Cas'a Edições, 2019.

BRANCO, Lucia Castello; SOBRAL, Ayanne Priscilla Alves. *O que é psicanálise literária?* Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2022. Disponível em:  
[https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/19193/1/ebook\\_psicanalise-literaria\\_2022.pdf](https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/19193/1/ebook_psicanalise-literaria_2022.pdf).

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2006.

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

CARDOSO, Alexsandra Costa. *Afetos subversivos em Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge*. 2017. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em:  
<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/27260/3/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20vers%C3%A3o%20final%20pdf.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2024.

CARDOSO, Fernanda Martins. *My dear: endereçamento, corpo e desejo na poesia de Ana Cristina Cesar e Maria Isabel Iorio*. 2022. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2022. Disponível em:  
[https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/28821/FINAL\\_DISSERTA%c3%87%c3%83O%20-%20Fernanda%20M%20Cardoso.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/28821/FINAL_DISSERTA%c3%87%c3%83O%20-%20Fernanda%20M%20Cardoso.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 23 jan. 2024.

CARSON, Anne. O gênero do som. Tradução de Marília Garcia. *Revista Serrote*, Rio de Janeiro, n. 34, mar. 2020.

CARSON, Anne. *Eros, o doce-amargo*. Tradução de Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CESAR, Ana Cristina. *Amor mais que maiúsculo: cartas a Luiz Augusto*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CESAR, Ana Cristina. *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. Organização de Viviana Bosi. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.

CESAR, Ana Cristina. *Caderno Portsmouth-Colchester*. Livraria Duas Cidades, 1989.

CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta: Ana C*. Organização de Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.

CESAR, Ana Cristina. *Inconfissões*: fotobiografia de Ana Cristina Cesar. Organização de Eucanaã Ferraz. São Paulo, IMS: 2016b.

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

CHIARA, Ana Cristina de Rezende. *Ensaio de possessão (irrespiráveis)*. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

CHRAIM, Rosi Isabel Bergamaschi; KIERNIEW, Janniny Gauterio; SCHMIDT, Márcia Cattoi (org.). *Grámmata*: \_\_\_ com Maria Gabriela Llansol. Porto Alegre: NUPPEC/UFRGS, 2022.

CIXOUS, Hélène. *A hora de Clarice Lispector*. Tradução de Márcia Bechara. São Paulo: Editora Nós, 2022a.

CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022b.

COSTA, Erick Gontijo. *Acurar-se da escrita*. Belo Horizonte: Cas'a, 2021.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia? Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. *Inimigo Rumor*, n. 10, 2001.

DERRIDA, Jacques. Com o desígnio, o desenho. In: DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver*: escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Organização de Ginette Michaud, Joana Masó e Javier Bassas. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1981.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução de Luciene Guimarães de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

ERNAUX, Annie. *A escrita como faca e outros textos*. Tradução de Mariana Delfini. São Paulo: Fósforo, 2023.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. *Revista Z Cultural*, Rio de Janeiro, ano XV, n. 3, 2020.

FARIA, Michele Roman. *Real, simbólico e imaginário no ensino de Jacques Lacan*. São Paulo: Toro Editora, 2019.

FELMAN, Shoshana. *O escândalo do corpo falante: Don Juan com Austin, ou a sedução em duas línguas*. Tradução de João Rocha e Lucia Castello Branco. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

FERRANTE, Elena. *As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever*. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2023.

FERREIRA, Livia Alves. *De que corpo se trata em psicanálise?* 2013. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Núcleo de Pós-Graduação em Psicologia Social, Universidade Federal de Sergipe, Aracajú, 2013. Disponível em: [https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/5952/1/LIVIA\\_ALVES\\_FERREIRA.pdf](https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/5952/1/LIVIA_ALVES_FERREIRA.pdf). Acesso em: 23 jan. 2024.

FILHO, Armando Freitas. *De cor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FONTES, Luis Olavo. Entrevista: Desentranhando Luis Olavo Fontes. Entrevista concedida à Masé Lemos. *Revista Z Cultural*, Rio de Janeiro, ano VI, n. 1, [2011]. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/desentranhando-luis-olavo-fontes-entrevista-por-mase-lemos/>.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos*. Tradução de Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares e Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 4: A interpretação dos sonhos (1900)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FREUD, Sigmund. Transitoriedade. In: FREUD, Sigmund. *Obras incompletas de Sigmund Freud 3: Arte, literatura e os artistas*. Tradução de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

FREUD, Sigmund. Uma dificuldade da psicanálise. In: FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria. Tradução de Cíntia Schwantes e Eliane Campello In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Cláudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli (org.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

GODOI, Marcílio Ribeiro de. *A peligrosíssima viagem: Os poemas de homenagem, a amizade e os modos de subjetivação em Drummond*. 2022. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira), Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde->



15022023-135707/publico/2022\_MarcilioRibeiroDeGodoi\_VCorr.pdf. Acesso em: 23 jan. 2024.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

HIGOUNET, Charles. *História concisa da escrita*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2003. Edição do Kindle.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. *26 poetas hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque; GONÇALVES, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

HOOKS, bell. *Anseios: raça, gênero e políticas culturais*. Tradução de Jamille Pinheiro. São Paulo: Elefante, 2019.

IRIGARAY, Luce. *Este sexo que não é só um sexo: sexualidade e status da mulher*. São Paulo: Editora Senac, 2017.

JARDIM, Eduardo. *Tudo em volta está deserto: encontros com a literatura e a música no tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2020.

KAMENSZAIN, Tamara. *Fala, poesia*. Tradução de Ariadne Costa, Ana Isabel Borges e Renato Rezende. Rio de Janeiro: Azougue: Circuito, 2015.

KAMENSZAIN, Tamara. *Garotas em tempos suspensos*. Tradução de Paloma Vidal. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.

KAMENSZAIN, Tamara. *Livros Pequenos*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2021.

KAMENSZAIN, Tamara. *Os que escrevem com pouco*. Tradução de Luciana di Leone. [S.l.]: Zazie Edições, 2019. Disponível em: <https://zazie.com.br/wp-content/uploads/2021/05/TAMARA-4.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2024.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson Teles; SAFATLE, Vladimir. (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

KIFFER, Ana. O rascunho é a obra: o caso dos cadernos. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 55, p. 95-118, set./dez. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/Q4xrckkgZVFBDykTSPD3W7c/?format=pdf&lang=pt>.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. *Nomes-do-Pai*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, [1971]2005.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica psicanalítica*. Tradução de Marie Christine Lasnik Penot e Antonio Luiz Quinet de Andrade. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, [1954-1955]2010.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: mais, ainda*. Versão brasileira de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, [1972-1973]1985.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, [1959-1960]1988.

LAURENTIIS, Gabriela Barzagli de. *Louise Bourgeois e os modos feministas de criar*. 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/951118>. Acesso em: 23 jan. 2024.

LE GUIN, Ursula K. Nós somos vulcões. Tradução de Cacau Araújo. *Caderno de Leituras*, Belo Horizonte, n. 170, 2023. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno170/>. Acesso em: 23 jan. 2024.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEONE, Luciana María di. A multidão desejanse e o chiclete no pé. In: LIMA, Manoel Ricardo de (org.). *A nossos pés*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

LEONE, Luciana María di. *Ana C.: as tramas da consagração*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://www.bdtd.uerj.br/handle/1/6514>. Acesso em: 23 jan. 2024.

LEONE, Luciana María di. Contemplar a paisagem, rasurar a paisagem. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (org.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

LEVINAS, Emmanuel. *Sobre Maurice Blanchot*. Madrid: Editorial Trotta, 2000.

LIBRANDI, Marília. *Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances de escuta*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Sheyla Miranda. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

LIMA, Bruna Beber Franco Alexandrino de. *Uma encarnação encarnada em mim - cosmogonias encruzilhadas em Stella do Patrocínio*. 2021. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1161670>. Acesso em: 23 jan. 2024.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011a.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita: Diário II*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011b.  
LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig*. Porto: Porto Editora, 2014.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades: geografia dos rebeldes I*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O Texto-Catarina*. Lisboa: Sr Teste Edições, 2020.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, drama-poesia?* Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um Falcão no Punho: Diário I*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011c.

LOPES, Ellen Cristina Nascimento. *Poesia-tradução à beira do silêncio: tradução integral da obra poética de Alejandra Pizarnik*. 2018. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018. Disponível em: [https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/36524/3/2018\\_dis\\_ecnlopes.pdf](https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/36524/3/2018_dis_ecnlopes.pdf). Acesso em: 23 jan. 2024.

LOPES, Júlia de Carvalho Melo. *De como de um encontro com o amor surge o ruah: Maria Gabriela Llansol e uma ideia de leitura*. 2020. Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/49570/49570.PDF>. Acesso em: 23 jan. 2024.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2022.

LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LUDMER, Josefina. *Intervenções críticas*. Tradução de Ariadne Costa e Renato Rezende. Rio de Janeiro: Azougue: Circuito, 2014.

MAGALHÃES, Danielle. *IR AO QUE QUEIMA: NO VERSO, O AMOR, NO VERSO, O HORROR* – Ensaio sobre o verso e sobre alguma poesia brasileira contemporânea. 2020. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1DTKv0fTyKaonQ3OSVYZ7vf8eJj\\_mCwA/view](https://drive.google.com/file/d/1DTKv0fTyKaonQ3OSVYZ7vf8eJj_mCwA/view). Acesso em: 23 jan. 2024.

MALUFE, Annita Costa. *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2006.

MALUFE, Annita. Ana Cristina Cesar: o poema-corpo ou o poema voltado para fora de si. In: BOSI, Viviana; NUERNBERGER, Renan (org.). *Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2018.

MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Contra Capa Livraria; Faculdade de Letras da UFMG, 2003.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras (Santa Maria)*, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>. Acesso em: 23 jan. 2024.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MESA 8: uma prisão mortal, com Joice Berth, Denise Carrascosa e Manuela d'Ávila – áudio original. Paraty: [s. n.], 2023. 1 vídeo (97 min). Publicado pelo canal Flip - Festa Literária Internacional de Paraty. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yGLLeLMi8YJ0>. Acesso em: 24 mar. 2024.

MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, ritmo e vida*. Extratos traduzidos por Cristiano Florentino. Revisão de Sônia Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

MILNER, Jean-Claude. *O amor da língua*. Tradução de Paulo Sérgio de Souza Júnior. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2012.

MORICONI, Italo. *Ana C: o sangue de uma poeta*. [S. l.]: Editora e-galáxia/Selo HB, 2016. Livro eletrônico.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Tradução de Fernanda Bernardo. Edições Chão da Feira: Belo Horizonte, 2014.

NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do. *Transfeminismo*. São Paulo: Jandaíra, 2021.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

OLIVEIRA, Priscila Pesce Lopes. *Inconfessadamente ditoso: trânsitos do eu nas escritas de Roland Barthes e de Ana Cristina Cesar*. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em:

[https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-10122015-161547/publico/2015\\_PriscilaPesceLopesDeOliveira\\_VOrig.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-10122015-161547/publico/2015_PriscilaPesceLopesDeOliveira_VOrig.pdf). Acesso em: 23 jan. 2024.

OSTRIKER, Alicia Suskin. Ladras da Linguagem: Poetas mulheres e a criação revisionista de mitos. Tradução de Emanuela Siqueira. *Caderno de Leituras*, Belo Horizonte, n. 141, fev. 2022.

PAULA, Janaina Rocha de. *Cor'p'oema Llansol*. 2014. Tese (Doutorado em Literatura Comparada e Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-9KDRRW/1/tese\\_cor\\_p\\_oema\\_llansol.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-9KDRRW/1/tese_cor_p_oema_llansol.pdf). Acesso em: 23 jan. 2024.

PEDROSA, Célia. Poesia, crítica, endereçamento. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (org.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PEIXOTO, Marta. Sereia de papel: Ana Cristina Cesar e as ficções autobiográficas do eu. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (org.). *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.

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

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Tradução de Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: Aquém do eu, além do outro*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. Tradução de Luiz Antônio Oliveira de Araújo. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel (org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP 2003.

PIETRANI, Anélia Montechiari. *Experiência do limite: Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath entre escritos e vividos*. Niterói: EdUFF, 2009.

PINHO, Isabela. *Feminino e linguagem: itinerários entre o silêncio e o tagarelar*. Rio de Janeiro: Ed PUC-Rio; Belo Horizonte, MG: Relicário, 2023.

POMMIER, Gérard. *A exceção feminina: os impasses do gozo*. Tradução de Dulce M. P. Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1987.

PONTALIS, J-B. *A força de atração*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

PORGE, Erik. O inapanhável objeto do *savoir-faire* na análise. Tradução de Elisa Rennó dos Mares Guia-Menendez e Mariana Valério Orlandi. *Estud. psicanal.*, Belo Horizonte, n. 40, p. 49-61, dez. 2013. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-34372013000200006&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372013000200006&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 23 jan. 2024.

PORTUGAL, Ana Maria. *O vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PRADO, Adélia. *Bagagem*. 46. ed. Rio de Janeiro: Record, 2023.

PRATES, Ana Paula. A tragédia do Brasil em 2020 e a atualidade de Antígona. *Jornal GGN*, [s. l.], 11 maio 2020. Disponível em: <https://jornalggm.com.br/artigos/a-tragedia-do-brasil-em-2020-e-a-atualidade-de-antigona-por-ana-laura-prates/>. Acesso em: 23 jan. 2024.

QUEIROZ, Vera. *Pactos do Viver e do Escrever: o feminino na literatura brasileira*. Fortaleza: 7Sóis Editora, 2004.

QUINET, Antonio. *Os outros em Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

REGO, Claudia de Moraes. *Traço, letra e escrita na/da psicanálise*. 2005. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: [http://ppg.psi.puc-rio.br/uploads/uploads/1969-12-31/2005\\_bd996434ae2f8ee42b0408ba20fde93f.pdf](http://ppg.psi.puc-rio.br/uploads/uploads/1969-12-31/2005_bd996434ae2f8ee42b0408ba20fde93f.pdf). Acesso em: 23 jan. 2024.

RESENDE, Beatriz. “Ah, eu quero receber cartas”: a correspondência de Ana Cristina Cesar. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (org.). *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.

RICH, Adrienne. Anne Sexton: 1928-1974. Tradução de be rgb. *Pontes Outras*, [s. l.], 16 fev. 2018. Disponível em: <https://pontesoutras.wordpress.com/2018/02/16/um-ensaio-de-adrienne-rich-sobre-anne-sexton-traduzido-por-beatriz-regina-guimaraes-barboza/>. Acesso em: 23 jan. 2024.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. Tradução de Susana Bornéo Funck. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli (org.). *Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

RIZZI, Nina. *Caderno-goiabada*. São Paulo: Edições Jabuticaba, 2022.

ROCHA, Thereza. *O que é dança contemporânea?: uma aprendizagem e um livro dos prazeres*. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, Tayná Celen Pereira. *A escrevivência como lituraterra*. 2022. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/46973/1/A%20escreviv%C3%Aancia%20como%20lituraterra.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2024.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

SERPA, Arminda Silva de. *Lições sobre asas e abismos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Fortaleza: Imprece, 2009.

SILVA, Jucely Regis dos Anjos. Forma sem norma: escrita como variação. In: PELLEJERO, Eduardo; GUERRA, Susana (org.). *Escrever em tempos de exceção*. Natal: PPGFIL, 2017. Disponível em: [https://cchla.ufrn.br/ppgfil/PDF/livros/Escrever\\_em\\_tempos\\_de\\_excecao.pdf](https://cchla.ufrn.br/ppgfil/PDF/livros/Escrever_em_tempos_de_excecao.pdf). Acesso em: 23 jan. 2024.

SIQUEIRA, Emanuela Carla; VIEIRA, Priscila Piazzentini. Estetizando a existência: notas sobre a poética de Elise Cowen. *Revista Itinerários*, Araraquara, n. 55, jul./dez. 2022. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/16482/15697>. Acesso em: 23 jan. 2024.

SIQUEIRA, Emanuela; DANTAS, Tatianne Santos. *Versões-em-eco: conversas com Ana C. e Sylvia Plath*. 04-25 de agosto de 2022. Notas de aula.

SÓFOCLES. *Antigone*. Tradução e introdução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SOUSA, Edson Luiz André de. *Furos no Futuro: psicanálise e utopia*. Porto Alegre: Artes & Ecos, 2022.

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

TEIXEIRA, Derick Davidson Santos. *O corpo que escreve: Barthes, Lacan e o sujeito da escrita*. 2022. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/47790>. Acesso em: 23 jan. 2024.

TELLES, Lygia Fagundes. *A Disciplina do amor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

TENENBAUM, Deborah. *Desdobrar a língua: inconsciente, gozo, escrita*. Rio de Janeiro, Editora 7Letras, 2023.

TROCOLI, Flavia; AIRES, Suely. Literatura e Psicanálise: de uma relação que não fosse de aplicação. *Revista Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 26, p. 11-16, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10782/7951>. Acesso em: 23 jan. 2024.

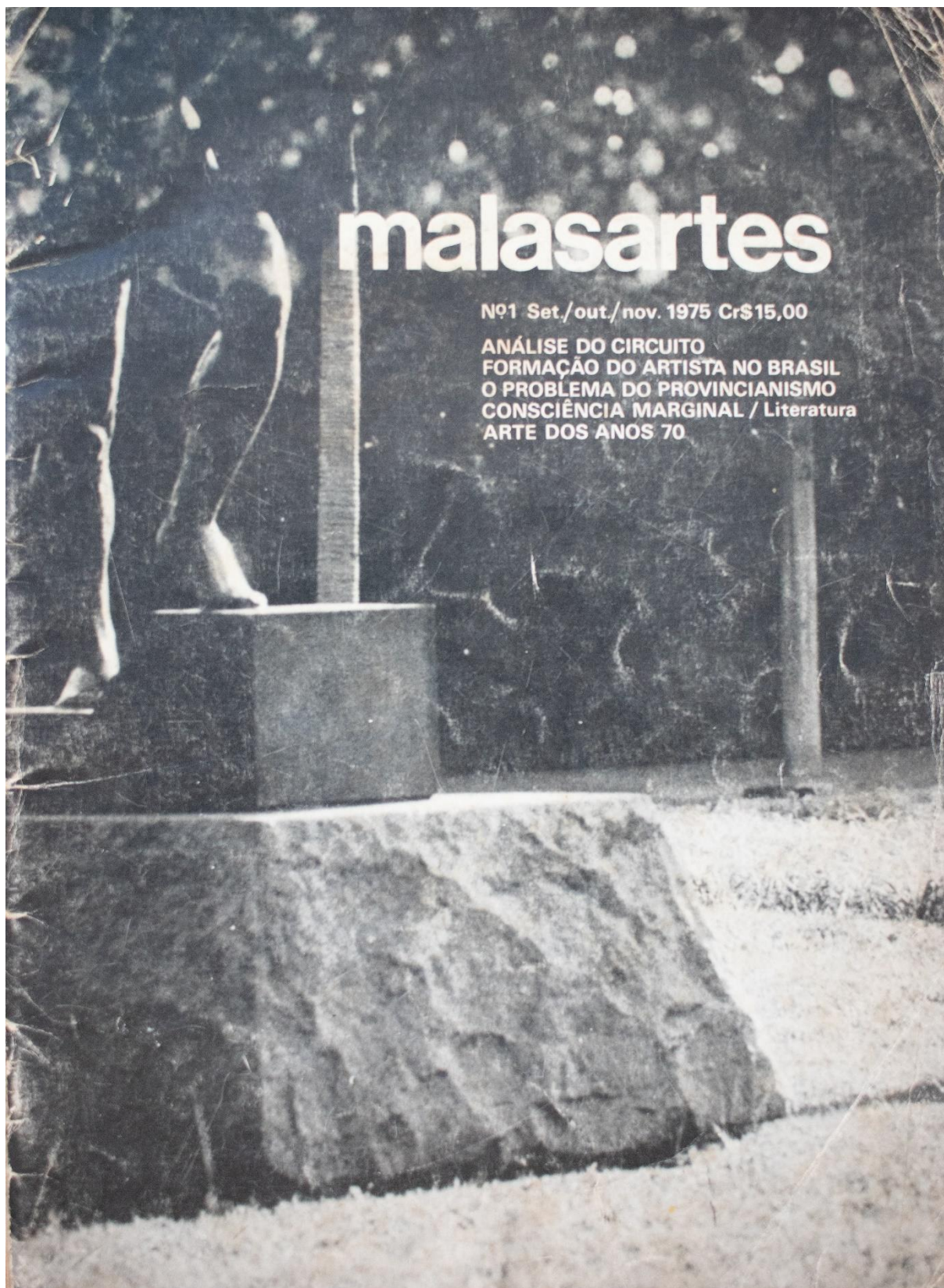
VIDAL, Eduardo. Psicanálise e Literatura: minha solidão encontra a sua. *Revista da Escola Letra Freudiana: Letra irreduzível, M.D.* Rio de Janeiro: ano XXXV, n. 48, p. 149-160, 2016.

WITTIG, Monique. *O pensamento heterossexual*. Tradução de Maíra Mendes Galvão. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. 2. ed. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2019.



**ANEXO A – CAPA E PÁGINA EXTRAÍDAS DO Nº 1 DA REVISTA *MALASARTES***



## ROBERTO SCHWARZ

o certo está torto  
o torto está certo  
o claro no bobo  
o bobo no esperto

## JURA

Vou me apegar muito a você  
vou ser infeliz  
vou lhe chatear

## §

O cidadão que vejo no espelho  
é mais moço que eu  
mais eriçado que eu  
36 mais infeliz que eu

## ANTÔNIO CARLOS DE BRITO

## ESTRATÉGIA

dá um teco no cara  
mija no cano  
e joga a arma no rio

## PAPO FURADO

o transcendental se dissolvendo no  
efêmero

## CÉLULA MATER

unidos  
perderemos

## SERESTA AO LUAR

desde que declarei meu amor nunca  
mais me olhou de frente

## ÂNGELA MELIM

## RIO BY NIGHT

Se há luar há  
além da lua  
a tela do drive-in  
imensa.  
Se há lua há  
além da lua  
tontas outras  
sobre o Rio.  
No Jockey clarim de holofote  
neon grama no Maracanã.  
Se há lua a lua  
não sabe  
qual luz é sua.

## RIO BY NIGHT A

Noite acesa  
no estádio.  
A olho nu o ludopédio  
complicado.  
É o goleiro,  
de bigode.

## NEY COSTA SANTOS FILHO

## PASSO DE GANSO NACIONAL

Meio fio  
Meia vida  
Vida e meia  
Meia volta  
Volver

(1973)

## OH MIO CUORE

Na madrugada  
Os ratos saem dos esgrotos  
Os gratos caem de amores  
Os gatos meiam em muros  
Um caso de humor  
Barato

(1975)

## EUDORO AUGUSTO

## PRATA DA CASA

Farta de franjas sai arcanja  
um rabo é um rabo  
um tango é um tango.

(E quem não vai atrás dela? )  
vai Pedro Francisco Otávio  
Fellini Fefeu Amélia  
Totó Viola Banguela  
sai todomundo no toque  
o bonde é pago  
a vista bela.

No fim da linha quem descobre  
(rabo é rabo? ) quem sacode  
a vida dela?

O anjo seduz a bandida  
arrasta a bengala do cego  
o guia descola a retina  
um assalto! berro é berro  
não nego nunca menina.  
Boneca de ferro. Polícia na esquina.

## ANA CRISTINA CÉSAR

olho muito tempo o corpo de uma poesia  
até perder de vista o que não seja corpo  
e sentir separado dentre os dentes  
um filete de sangue  
nas gengivas

## VIGÍLIA II

As paisagens cansei-me das paisagens  
cegá-las com palavras rasurá-las

As paisagens são frutos descabidos  
agudos olhos farpas sons à noite

espaço livre para o erro regiões recompostas  
por desejo

Paisagens bruscas  
decerçadas as subidas não poupam

meu silêncio: renominá-las aqui  
neste abandono ou aprendê-las diversas e desertas

(desentranhado de "Vigília", de Luís Olavo Fontes  
in Prato feito, Vida de Artista, 1975)

## LUÍS OLAVO FONTES

## MURAL

penteio os cabelos por muito tempo  
estão longos como na adolescência  
um pouco mais ralos  
calvo cansado bem mais magro  
talvez mais bonito  
cada dia mais atemorizado  
vinte e dois anos  
famílias mussolinis tias e supermercados  
ainda a suportar dez trinta cinquenta  
sem luta tenho certeza sucumbirei rápido  
a música me relaxa  
mulheres pelo contrário  
o clima o sol implacável  
a solidão a multidão nenhum afago  
seu conhecido como o Vago  
mas podem me chamar de vaguinho

## RONALDO SANTOS

## DANÚBIO AZUL

olhos azuis de loucura assistem ao filme da platéia  
com olhos fixos na parede branca duma enfermaria onde  
nada é projetado/ apenas a realidade se inaugura  
transformando espectadores em atores dum filme que  
o dr. vê perdido entre delírios de seus pacientes/  
participando da cena em que o médico enlouquece  
assistindo os pacientes assim tranqüilamente assistindo  
aos dois olhos azuis brincando bailando boiando na  
imensidão branca de uma parede onde não acontece  
nada de frágil / apenas o sol esperado como filho  
febril enquanto a ironia brinca com os sentidos porque  
no meio está a faca da loucura cortando em fatias este  
doce tão amargo.

## BERNARDO DE VILHENA

## CARROSSEL

Deixe a chama do amor queimar seu coração  
e saia por aí incendiando  
pichando a torre de marfim  
trincando o dente sem fim  
lembrando que a vida nasce displicente  
rápida e fagueira  
sabendo e não sabendo  
não se importando  
rasgando a seda queimando o pano  
matando a sede matando a fome matando o homem  
mudando o nome conforme a música  
conforme o verso eu mudo o verbo  
me mudo e venço eu sou mais eu  
e mais você e quem vem mais.



## Fragmentos

~~vasculho uma bolsa velha como quem revira um túmulo.~~  
~~e na parte efusão de palavras (no modo que~~  
~~disseste, na aventura ~~de~~ registrar a indevida fenda~~  
 tanto posso achar o ardil  
~~como a ~~culpa~~ como o botão de plástico. Penso~~  
~~então e achamento ~~sem~~ sem~~  
 desistir da fluência  
 de todos os truques para estar me  
 da bruta castidade que me aflige

~~escreve a covardia com saudade~~  
 (me reconheciam em versos naquele tempo)  
 porque talvez qualquer coisa tua me lembre  
 a mãe ~~que era~~ que era difícil percorrer  
 naquele tempo

~~compreendo também por que acredito, preservo, tanto~~  
 as mesmas formas da pureza recusada:  
~~na~~ nela reside a dúvida ~~que~~  
~~na~~ a pele que refaço

28

## Fragmento 2

curta efusão de palavras  
aventura tímida de registrar a fenda  
desistir da fluência  
de todos os truques  
da bruta castidade que me aflige  
(me reconheciam em versos naquele tempo)  
porque talvez qualquer coisa tua me lembre  
a mãe que era difícil perzorrer  
naquale tempo  
preservar  
as mesmas formas da pureza recusada -  
nela reside a dúvida  
a pele que refaço

29

## Fragmento 3

efusão de palavras  
aventura de registrar a fenda  
desistir da fluência  
todos os truques  
bruta castidade  
(me reconheciam em versos naquele tempo)  
qualquer coisa tua me lembra  
a mãe difícil percorrer  
naquele tempo  
as outras formas  
pureza recusada  
a dúvida a pele  
que refaço

30

## Fragmento 4

afu

efusão de palavra

aventura

bruta castidade

(me reconheciam)

lembrar a mãe

percorrer

aquele tempo (em versos)

31

## Fragmento 5

efusão

aventura

bruta

(reconhecer)

a mãe

difícil

tempo



32

## Fragmento 6

aventura  
bruta  
(em versos)