

VAMPIRAGEM INTELECTUAL: PONDERAÇÕES SOBRE COAUTORIA NA POÉTICA DE ANA CRISTINA CESAR

Waleska de Paula Carvalho Rocha
Mestranda em Cognição e Linguagem – Universidade Estadual do Norte Fluminense
Darcy Ribeiro

Daniela Aguiar Barbosa
Mestranda em Cognição e Linguagem – Universidade Estadual do Norte Fluminense
Darcy Ribeiro

Resumo: Este artigo retrata a apropriação de textos alheios como um aspecto comum na obra literária de Ana Cristina Cesar e analisa como a poeta brasileira usou alguns textos alheios para compor seus poemas, recriando-os e dando-lhes uma voz toda pessoal. Ao realizar a “vampiragem”¹ no espaço de sua poesia, que é fragmentada e não-linear, a autora induz o leitor a abandonar sua posição tranquila de consumidor e se aventurar como produtor de textos, formulando suas hipóteses interpretativas e tornando um possível coautor.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar – poesia. Ana Cristian Cesar – “vampiragem” textual. Ana Cristina Cesar – Intertextualidade.

Abstract: This article portrays the appropriation of other’s texts as a common feature in the literature of Ana Cristina Cesar and examines how the Brazilian poet used other’s texts to compose her poems, recreating and giving them a voice staff. When performing “*vampiragem*” within his poetry, which is fragmented and nonlinear, the author leads the reader to abandon his position of calm consumer and venture as a producer of texts, formulating their hypotheses and making possible a co-author.

Keywords: Ana Cristina Cesar – Poetry. Ana Cristian Cesar – Textual “Vampiragem”. Ana Cristina Cesar – Intertext.

Apesar da convivência com outros poetas pertencentes à “geração marginal”², como Chacal, Charles, Waly Salomão, Leila Micolis, Torquato Neto etc., Ana Cristina César (1952-1983), poeta, tradutora e ensaísta, apresentava em sua escrita, desde o início, uma distinção e sofisticação notáveis e algumas diferenças de cunho mais ideológico: enquanto aqueles praticavam total rejeição da tradição literária que persistia até então, Ana C. evidenciava em sua produção literária um processo de digestão desses textos e formação da própria voz poética. No entanto, alguns elementos a aproximavam dessa

geração de 1970, também chamada de “geração mimeógrafo”, devido à técnica de impressão que utilizavam para publicação independente de seus textos; entre eles, está justamente o uso desta técnica, através da qual publicou seus primeiros livros, *Cenas de abril* (1979) e *Correspondência completa* (1979), bem como a inclusão da linguagem coloquial nos poemas e o empenho para criar, na poética, uma naturalidade que lembrasse a linguagem cotidiana sem, entretanto, perder a literariedade

Os poetas marginais buscavam uma aproximação amigável com o público leitor não intelectualizado, a fim de estabelecer uma comunicação não apenas direta, mas “íntima”: “fingir” levar um papo com um amigo, um papo leve e descontraído. Eles apostavam em uma linguagem coloquial/cotidiana, misturada com a vida e a atitude comportamental do autor. Muitos deles usaram o diário e a carta para favorecer seu contato com o leitor.

Em algumas de suas obras, Ana Cristina Cesar utilizava a carta e o diário, em forma de prosa poética, mas não com a mesma intenção dos outros poetas de sua época. Seus diários não revelavam confidências, mas distorciam, deformavam a linguagem confidencial, pois não confessavam intimidade. Não havia o segredo deslindado, mas sim a forma de um segredo vindo à tona. Este era um procedimento que Ana Cristina Cesar inseria em sua poesia: ela fazia com que se tivesse a impressão de que se perdeu algo, uma informação ou palavra que daria um sentido ao enunciado.

Ao “dialogar” com autores consagrados como Baudelaire (“Flores do mais”, de *Inéditos e dispersos* [CESAR, 1998, p. 98]), Fernando Pessoa (“Psicografia”, de *Inéditos e dispersos* [CESAR, 1998, p. 98]) e outros, Ana Cristina Cesar nos permite fazer relações diversas entre a sua obra e a poesia em geral, deixando transparecer suas influências, como se pode observar em “Índice Onomástico”, de *A teus pés*, onde são listados nomes de poetas que a influenciaram:

Índice Onomástico

Alvim, Francisco
Augusto, Eudoro
Bandeira, Manuel
Bishop, Elizabeth
Buarque, Helô
Carneiro, Ângela

Dickison, Emily
Drabik, Grazyna
Drummond, Carlos
Freitas Fº, Armando
Holiday, Billie
Joyce, James
Kleinmain, Mary
Mansfield, Katherine
Meireles, Cecilia
Melim, Angela
Mendes, Murilo
Muricy, Katia
Paz, Octavio
Pedrosa, Vera
Rhuys, Jean
Stein, Gertrude
Whitman, Walt (CESAR, 1998, p. 84).

Isto é o que se pode chamar de palimpsesto³ ou “vampiragem”, como destaca a ensaísta Maria Lúcia de B. Camargo em *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar* (2003), ou seja, um desvelamento ocasionado por marcas ficcionais, que necessitam de um leitor atento para seguir as pistas que indiciam, muitas vezes, um outro gênero ou uma outra voz.

O palimpsesto subverte o conceito de autoria como única fonte geradora de sua obra, assim como o hipertexto, pois se constitui num texto plural/ polifônico, produzido por uma ou várias vozes, como uma rede que se entrelaça. Sendo assim, cabe ao leitor, cada vez que se aproximar dessa “rede hipertextual”, atualizá-la, ou melhor, dar um sentido ao texto no momento em que estiver lendo, como postula Pierre Lévy, no livro *O que é o virtual?* (1996), e determinar um começo e um fim para sua leitura/escrita.

2. As múltiplas entradas do diário fingido

Ana C. atua no limite entre a confissão e o fingimento e, nessa constante tensão, desdobra-se em muitas imagens, em muitos “eus”. A poesia é a sua correspondência com o mundo, seduzindo o leitor por sua linguagem direta: como numa carta ou diário. Esses “diários” são, na verdade, uma confissão fingida, como se pode observar no fragmento descrito, pela própria autora:

Aqui não é um diário mesmo, de verdade, [...], **aqui é fingido**, inventado, certo? Não são realmente fatos da minha vida. É uma construção. O tom confessional, os dramas íntimos, não são realmente fatos da vida, não porque não se queira, é que a intimidade [...] não é comunicável literalmente. Ou, seja, **se você vai ler esse diário fingido, você não encontra intimidade aí**. (CESAR, 1999, p. 259, grifos nossos).

Ao ler os diários desta autora, percebe-se que eles possuem características rizomáticas, já que são fragmentados e possuem várias entradas. Segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari, em seu livro *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, “uma das características mais importantes do **rizoma** talvez seja a de ter sempre **múltiplas entradas**” (1995, p. 22, grifos nossos). E, ainda, “um rizoma não começa, nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*” (p. 37).

16 de junho

Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem.
Ângela nega pelos olhos: a *woman left lonely*. Finda-se o dia. [...] Disfunções. Frio nos pés. **Eu sou o caminho, a verdade e a vida**. [...] Amém, mamãe (ATP⁴. CESAR, 1998, p. 102, grifos nossos).

18 de fevereiro

Me exercitei muito em escritos burocráticos, cartas de recomendações, anteprojeto, consultas. O irremovível trabalho da redação técnica. [...] Mas não o ritmo seco dos diários que me exigem (ATP. CESAR, 1998, p. 103).

19 de abril

Era noite e uma luva de angústia me afogava o pescoço. [...] Era inverno e a mulher sozinha [...] Galguei a ladeira com caretas, antecipando o frio e os sons eróticos povoando a sala enfumaçada (ATP. CESAR, 1998, p. 104).

16 de junho

Decido escrever um romance. Personagens: a Grande Escritora de Grandes Olhos Pardos [...]. O fotógrafo feio e fino [...]. O livrinho que sumiu atrás da estante [...] que cabia no labirinto cego que o **coelho pensante** conhecia [...]. Nessa altura eu tinha um quarto [...] e era atacada de noite pela fome tenra que papai me deu (ATP. CESAR, 1998, p. 105, grifos nossos).

21 de fevereiro

Não quero mais a fúria da verdade. Entro na sapataria popular. [...] Gatos amarelos circulando no fundo. Abomino Baudelaire querido [...] [...] **Recebe o afeto que se encerra no meu peito** [...] **Belo belo**. Tenho tudo que fere. As alemãs marchando que nem homem. As cenas mais belas do romance o autor não soube comentar. [...] (ATP. CESAR, 1998, p. 106, grifos nossos).

Meia-noite, 16 de junho

Não volto às letras, que doem como uma catástrofe. Não escrevo mais. Não milito mais. [...] A matilha de Londres caça minha maldade pueril [...] (ATP. CESAR, 1998, p. 107, grifo nosso).

Como se pode observar nestes recortes dos diários de Ana C., as datas não se encontram em ordem cronológica, o que possibilita ao leitor a escolha de seu caminho de leitura. As palavras e/ou frases retiradas de outros textos, como as grifadas nos versos acima, o que Roland Barthes, em seu livro *S/Z*, chama de tecido/teia, levam o leitor a buscar outras informações que complementem os significados de cada fragmento lido. O interlocutor se envolve nesse processo de fingimento, tornando-se cúmplice de um sujeito poético fictício, fragmentado e indefinido.

3. A coautoria do leitor e o hipertexto

A reflexão sobre o uso do hipertexto é um convite para se repensar e redefinir não só algumas das noções que temos sobre como organizar e estocar o conhecimento e nossa maneira de "ler o mundo", mas também para se pensar à luz de um novo enfoque os limites fronteiriços entre as posições autor/leitor e a própria noção de autoria.

A escrita de Ana C. se constrói na oscilação entre o universo de leituras e reflexões e o mundo das festas, do desbunde, dos encontros com os marginais e a dicção coloquial. Sua poesia é um convite à participação ativa do leitor. A autora o convida a uma viagem de leitura, deixando-lhe brechas para construir e reconstruir sentidos e para puxar seus fios, criar sua rede. Em virtude disso, o leitor transforma-se, também, em autor ou (co)autor da obra de Ana C.

Michael Foucault, filósofo, pesquisador do conceito de autoria, em seu ensaio *O que é um autor?*, disserta sobre a noção de autoria a partir da relação do texto com o autor, ou seja, da forma “como o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência” (FOUCAULT, 2009, p. 34). Para ele, a “função autor” nem sempre esteve associada ao nome do autor enquanto origem, mas à posição que vários elementos ocupam enquanto função discursiva: “O nome do autor não está situado no estado civil dos homens nem na ficção da obra, mas sim na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular” (p. 46).

E esta “função-autor” não se constrói simplesmente atribuindo um texto a um indivíduo com poder criador, mas se constitui como uma “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2009, p. 46), ou seja, indica que tal ou qual discurso deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto. O que faz de um indivíduo um autor é o fato de, por intermédio de seu nome, delimitar, recortar e caracterizar os textos que ele escrever.

Jean Clément afirma, em seu ensaio “Do livro ao texto”, no livro *Historiografia literária e as técnicas da escrita: do manuscrito ao hipertexto* (2004):

A proliferação de autores conduz de fato a uma desvalorização da noção de autor. Assim, realiza-se a profecia de Foucault: “Podemos imaginar uma cultura em que os discursos circulariam e seriam recebidos sem que a função-autor jamais aparecesse” (CLÉMENT, 2003, p. 34).

Em seu polêmico estudo “A morte do autor”, Roland Barthes, crítico francês, enfatiza a questão da não existência do autor fora ou anterior à linguagem, e procura relativizar a concepção de autor como sujeito social e historicamente constituído. Ele o vê como um produto do ato de escrever. Para ele, tanto o autor como o leitor são produtores do texto, ambos são “escritores”, mas, para que aconteça “o nascimento do leitor, deverá ocorrer a morte do Autor” (BARTHES, 2004, p. 64).

Para este teórico, um escritor será sempre o reelaborador de um gesto ou de uma palavra anteriores a ele, mas nunca originais, sendo seu poder inicial recriar escritas. Barthes retira a ênfase de um sujeito que tudo sabe, unificado, intencionado como o “lugar” de produção da linguagem, esperando assim libertar a escrita do despotismo da obra.

Barthes destaca que a diminuição do poder de autoria tem correlato com o aumento do poder do leitor:

Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas [...], mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, [...], é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca [...] o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas *esse* alguém que mantém

reunidos [...] todos os traços de que é constituído o escrito (BARTHES, 2004, p. 64).

Para contextualizar tal posicionamento, convém assinalar que, na década de 60, na Alemanha, o foco sobre o leitor passou a ser objeto de estudo da Estética da Recepção, com a aula inaugural: *A história literária como desafio à ciência literária*, promovida pelo teórico Alemão Hans Robert Jauss. Wolfgang Iser também publicou um texto inaugural, já que ele foi igualmente um dos promotores do movimento – intitulado *A estrutura apelativa dos textos*, datado de 1970. Para ambos os autores, o leitor tem um papel fundamental no processo de significação, uma vez que caberá a ele “suplementar os vazios” deixados no texto (ISER, *apud* LIMA, 2002, p. 26).

Para completar o que foi dito por Iser, Terry Eagleton, filósofo e crítico literário, em *Teoria da Literatura: uma introdução*, no ensaio sobre estética da recepção, afirma:

O leitor estabelece conexões implícitas, preenche lacunas, faz deduções e comprova suposições – e tudo isso significa o uso de conhecimento tácito do mundo em geral e das convenções literárias em particular. [...]. Sem essa constante participação ativa do leitor, não haveria obra literária (EAGLETON, 1983, p. 82).

O filósofo Pierre Lévy, que estuda a teoria da informação, em *O que é o virtual?*, declara que “[...] o texto é esburacado, riscado, semeado de brancos” (1996, p. 35), o que permite ao leitor “amarrotá-lo”, desdobrá-lo e tentar conectá-lo a outros que tecem alguma correspondência entre si. Os *vazios* ou lacunas deixados no texto constituem condição fundamental para a interpretação. “Ao interpretar, ao dar sentido ao texto aqui e agora, o leitor leva adiante essa cascata de atualizações” (LÉVY, 1996, p. 35), ou seja, ele interfere no texto e cria seus significados, independentemente do que o autor tenha guardado nos espaços em branco. Esta é uma das concepções de hipertexto. Em concordância com Lévy, a respeito do texto fragmentado, Ana C. declara:

Ela [a poesia] é toda cheia de arestas, é angulosa, não tem digamos, um desenvolvimento coerente, linear. [...] É toda quebrada mesmo. Ela tem a ver, mesmo, com alguma coisa do urbano, que é assim cortado, caótico, fragmentado. Ela é fragmentária (CESAR, 1999, p. 261).

Ana Cristina Cesar dialoga, em alguns de seus poemas, com Charles Baudelaire, o qual pode ser considerado como o poeta que inaugurou a modernidade, nomeando e conversando com o leitor. No livro *As flores do mal*, Baudelaire dirige-se diretamente ao leitor: “- Leitor hipócrita, - meu semelhante, - meu irmão!” (BAUDELAIRE, 1975, p. 2). Ana C. também se volta para o leitor. Observa-se aí um paradigma de textos que se dirigem ao *Outro*, o leitor nomeado, como se pode observar no fragmento abaixo:

Fogo do final

[...]

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**.

[...]

Me jogo aos teus pés inteiramente grata (ATP. CESAR, 1998, p. 81, grifo nosso).

O crítico literário, Silviano Santiago, analisou a questão do leitor na obra de Ana C., no ensaio “Singular e anônimo”, ponderando: “singular e anônimo o leitor, ele não é todos como também não é uma única pessoa” (SANTIAGO, 2002, p. 61). O filósofo Roger Chartier, em *A aventura do livro: do leitor ao navegador*, ratifica a afirmação de Santiago, ao declarar que “Cada leitor, para cada uma de suas leituras, em cada circunstancia, é singular” (CHARTIER, 1998, p. 91).

Esta singularidade é que permite ao leitor intervir na leitura com suas atualizações e significados. O leitor não precisa mais ser passivo diante das leituras, ele “não é mais constringido a intervir na margem, no sentido literal ou no sentido figurado. Ele pode intervir no coração, no centro” (CHARTIER, 1998, p. 91). Ele deve ser um “leitor autoritário”, isto é, “o que enfrenta as exigências do poema com ideias preconcebidas [...]” (SANTIAGO, 2002, p. 62).

Tendo em vista as características expostas sobre o hipertexto, é possível declarar que a obra de Ana C. é hipertextual, pois sua tônica, seu traço principal é a relação de um texto com outro, ou, como diria a ensaísta Maria Augusta Babo, em “O hipertexto como nova forma de escrita”, em uma linguagem mais técnica, é o “armazenamento e cruzamento de dados” (2004, p. 105).

4. Vampiragem intelectual: Ana C. Iê/ (re)escreve vários autores

Maria Lúcia de Barros Camargo declara, em sua dissertação, que a composição literária de Ana Cristina se aproxima da “idéia borgeana do palimpsesto, de múltiplas vozes ecoando” – nos textos da poeta (CAMARGO, 2003, p. 52). Ao ser concebida como palimpséstica, sua poesia enfatiza que não há obra absolutamente pura, não contaminada, mas sim a inexistência de originalidade absoluta.

Dessa forma, ela “vai preservar, apenas, uma certa visão ‘menardiana’ da literatura. Vai preservar, assim, a idéia **do poeta-tradutor, do poeta que lê para escrever**. Para esse poeta, sua principal ferramenta é a Biblioteca”, como ressalta Camargo (2003, p. 35, grifo nosso). Aqui, a autora cita o texto seminal de Borges, “Pierre Menard, autor de Dom Quixote”, como metáfora da escrita poética de Ana Cristina. Nesse conto, o autor argentino ressalta que todo texto é uma recriação de uma recriação, desestabilizando os conceitos de autor/original e tradutor/cópia.

Conforme o conto, Menard, leitor contumaz, devorador de livros, vive dividido entre a assimilação do modelo, do texto original e a necessidade de reinvenção, de renovação. O projeto de Menard é reescrever o “Dom Quixote”, de Miguel de Cervantes. Silviano Santiago postula em seu ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano” que a reescritura de Menard é “invisível”, pois é idêntica ao modelo, ao texto original, não havendo qualquer diferença na sintaxe e no vocabulário (2000, p. 24-26). Já sua obra visível se caracteriza pela apropriação criativa, pelo caráter renovador, pela transgressão ao modelo original. Ele cita, como exemplo, a transcrição do poema “Le Cimetière Marin”, de Paul Valéry.

Nessa transcrição, Menard transgride o poema original por suplementá-lo com duas sílabas que, acrescidas aos decassílabos, transformou os versos de Valéry em alexandrinos. Essa é uma das obras visíveis de Menard e, portanto, encontra-se presente na bibliografia citada pelo narrador do conto (SANTIAGO, 2000, p. 26).

Ainda em seu ensaio, Santiago afirma que é a apropriação, uma idéia roubada ou “uma imagem ou palavras pedidas de empréstimo” (2000, p. 19) que têm permitido, ao longo

dos séculos, a proliferação de textos e o enriquecimento da literatura. Nesse contexto, o crítico brasileiro cita “a voz canibal de Valéry”: “Nada há mais original, nada mais intrínseco **a si que se alimentar dos outros**. É preciso, porém, digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado” (VALÉRY, apud SANTIAGO, 2000, p. 19, grifo nosso).

Semelhantemente à obra visível de Menard, a originalidade da literatura de Ana Cristina se dá pela apropriação de textos alheios e a liberdade de criação da poeta. Como ela própria enfatiza em depoimento prestado durante o curso “Literatura de Mulheres no Brasil”⁵ e publicado na obra *Crítica e tradução* (1999) “Cada texto poético está entremeadado com outros textos poéticos. Ele não está sozinho. É uma rede sem fim. É o que a gente chama de intertextualidade. Então, um remete ao outro...” (CESAR, 1999, p. 267).

Na obra de Ana Cristina Cesar, há um constante entrelaço, da palavra própria com a alheia. A poesia é trabalhada no sentido de retomar a palavra do outro e fazer, sobre ela, a sua. É a própria ideia de palimpsesto (textos falam a partir de outros textos) ou “vampiragem”. Como o vampiro que não aceita a mortalidade e satisfaz duas necessidades ao mesmo tempo (a alimentação e a procriação), o *eu* que lê/escreve se nutre de outros para criar sua obra. Ana Cristina Cesar se nutre de outros poetas, revigorando e atualizando suas obras, como se pode observar nos dois poemas exemplificados abaixo:

A word is dead
When it is said,
Some say.
I say it just
Begins to live
That day⁶ (DICKINSON, 1942).

Este poema condensa a essência do tema da morte em Emily Dickinson: o próprio fazer poético como superação da morte, como condição de vida. O que para alguns é morte, para o “eu” que escreve é vida: falar a palavra, em toda sua sonoridade é o próprio sopro de vida. Como em Gênesis, no princípio era o Verbo.

A influência de Emily Dickinson sobre Ana C. é confessa e, parece ser no tema da morte (ou da vida) que ambas se encontram. A palavra que se diz (ou não) está em “Psicografia”, do livro *Inéditos e dispersos*:

Psicografia

[...] e digo
Do coração: não soube e digo
Da palavra: não digo (não posso ainda acreditar
na vida) e demito o verso como quem acena
e vivo como quem despede a raiva de ter visto (ID⁷. CÉSAR, 1998, p. 81).

A palavra é condição de vida: só a diz quem pode acreditar na vida; caso contrário, demite-se o verso. Mas o que temos é a presença na ausência: negando, o “eu” que escreve afirma. O verso está feito e a vida comprometida.

5. Considerações finais

Os poemas de Ana Cristina são tecidos a partir de diversos fios alheios (vampiragem). É a própria Ana C. quem confessa, nos versos que se seguem, que “das tetas dos poetas” se dá a elaboração de sua escrita poética:

Cada texto poético está entremeado com outros textos poéticos. Ele não está sozinho. É uma rede sem fim. É o que a gente chama de intertextualidade. Então um remete ao outro... Aqui mesmo tem um índice onomástico que dá algumas pistas de autores com os quais eu cruzo, que até, às vezes, eu copio, cito descaradamente. Então a poesia está sempre fazendo isso. [...] Olha todo autor de literatura faz isso, só que uns dizem outros não dizem. Todo autor, de repente, está muito atento ao que lê, ao que ele ouve, e incorpora isso no próprio texto. Às vezes, você incorpora... você diz uma coisa e eu uso a tua frase igualzinho (CESAR, 1999, p. 267).

Nesse sentido, o hipertexto e a teoria literária reconfiguram a noção de autoria sob diversos aspectos. Tanto nesta como naquele, as funções do autor e do leitor tornam-se profundamente entrelaçadas. Por um lado, o hipertexto transfere parte do poder do autor para o leitor pela possibilidade e pela habilidade que este último passa a ter para escolher livremente seus trajetos de leitura, anotando seus escritos junto a escritos de outros autores e estabelecendo *links* (nexos ou interconexões) entre documentos de diferentes autores de forma a relacioná-los e acessá-los rapidamente. Por sua vez, o

REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, s. 2, ano 7, n. 9, 2011. 11

leitor pode tornar-se um construtor de significados independente e autônomo, capaz de criar suas próprias interpretações independentemente das intenções do autor.

Em resumo, convém enfatizar que, a poesia de Ana Cristina Cesar, rica em lacunas que serão preenchidas pelo “leitor autoritário” (SANTIAGO, 2002, p. 62), requer um leitor ativo e participativo, que atualize os significados do texto a partir de conexões entre conteúdos distintos, como salienta Lévy: “conectar o texto a outros documentos, arrimá-los a toda uma memória que forma como que o fundo sobre o qual ele se destaca e ao qual remete” (LÉVY, 1996, p. 1996).

A nós, leitores, que, em busca de resposta, nos deixamos envolver pelas “teias” fabricadas por Ana C., só nos resta concluir este percurso preenchendo as lacunas deixadas por ela em seu diário fingido.

Tenho uma folha branca
e limpa à minha espera:
mudo convite

tenho uma cama branca
e limpa à minha espera:
mudo convite

tenho uma vida branca
e limpa à minha espera: (ID. CESAR, 1998, p. 48).

Referências

BABO, Maria Augusta. O hipertexto como nova forma de escrita. In: SÜSSEKIND, Flora (Org.). *Historiografia literária e as técnicas da escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2004.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Carlos Pajol. [São Paulo]: Planeta, 1975. Disponível em: <http://www.4shared.com/file/64775139/a812322b/charles_baudelaire_as_flores_do_mal.html> Acesso em: 10 set. 2009.

CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Poesia marginal dos anos 70*. São Paulo: Scipione, 1995.

- CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1998.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun*. Tradução de Reginaldo C. Corrêa de Moraes. São Paulo: Unesp, 1998.
- CLÉMENT, Jean. Do livro ao texto. In: SÜSSEKIND, Flora (Org.). *Historiografia literária e as técnicas da escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2004.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: 34, 1995. v. 1.
- EAGLETON, Terry. Fenomenologia, Hermenêutica e Teoria da Recepção. In: _____. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- FOUCAULT, Michael. *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 7. ed. Lisboa: Vega, 2009.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 poetas hoje*. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: 34, 1996.
- LIMA, Luiz Costa. *Literatura e leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- MALUFE, Annita Costa. *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume, 2006.
- MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal?* 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. In: _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

Recebido em 31/03/2011
Aprovado em 09/05/2011

¹ Termo usado por Maria Lucia de Barros em *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar* (2003, p. 141).

² O conceito de marginal abrange, além da questão editorial, o fato de os poetas estarem fora do âmbito comportamental, político, intelectual, estético e moral estabelecido pelo contexto repressivo da sociedade daquela época, marcada pelos anos de chumbo da ditadura militar (AI-5, censura, perseguição).

³ Palimpsestos eram os manuscritos utilizados pelos navegadores do século XVI para anotar suas impressões de viagem. Quando expostos a uma fonte de luz fluorescente ou ultravioleta, esses documentos revelavam várias camadas de informação, apresentando um panorama dinâmico e multiforme que não poderia ser reproduzido pelo livro tradicional, mas que muito se assemelhava à coordenação hipertextual das informações, uma vez que ambos são formados por várias camadas de informação que se sobrepõem e interagem na leitura do documento, na construção do sentido. Disponível em: <<http://vsites.unb.br/fac/ncint/site/parte33.htm>>. Acesso em: 16 nov. 2009.

⁴ ATP = *A teus pés* (1998).

⁵ Curso ministrado pela professora Beatriz Rezende, na Faculdade da Cidade, em 6 de abril de 1983.

⁶ Tradução de Aíla de Oliveira Gomes do poema de Emily Dickinson: “Uma palavra morre/ Quando é dita —/ Dir-se-ia —/ Pois eu digo/ Que ela nasce/ Nesse dia”. Disponível em: <<http://www.algumapoesia.com.br/poesia/poesianet067.htm>>. Acesso em: 24 nov. 2009.

⁷ ID = *Inéditos e dispersos* (1998).