

## “MUITO DOCUMENTAL”: ANA CRISTINA CESAR MISSIVISTA<sup>1</sup>

### “VERY DOCUMENTAL”: ANA CRISTINA CESAR WRITES LETTERS

Sávio Alencar<sup>2</sup>

**RESUMO:** O epistolário de Ana Cristina Cesar, parcialmente reunido em *Correspondência incompleta* (1999), é uma excelente fonte para compreender o processo criativo da escritora. Muitas vezes suas missivas apresentam argumentos que mais tarde ganhariam finalização em livros concebidos para a publicação, como em *Luvras de pelica* (1980). No entanto, se investem no labor literário, também flagram a subjetividade de Ana Cristina em estado puro. Nessas páginas, encontramos, assim, exemplos incontornáveis da escrita autobiográfica, procedimento que este artigo analisa brevemente.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; *Correspondência incompleta*; Autobiografia.

**ABSTRACT:** Ana Cristina Cesar's correspondence, partially assembled in *Correspondência incompleta* (1999), is an excellent source to understand the creative process of the writer. Often her missives present arguments that would later be finished in books that were conceived for publication, such as *Luvras de pelica*. However, as invested as they are in the literary work, they also reveal Ana Cristina's subjectivity in its pure state. On these pages, we find thus compelling examples of autobiographical writing, a procedure that this article will briefly examine.

Keywords: Ana Cristina Cesar; *Correspondência incompleta*; Autobiography.

*sou uma mulher do século XIX  
disfarçada em século XX*

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no VII Simpósio Antigos e Modernos: "Modos de vida", na Universidade Federal do Paraná, em dez. de 2015.

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (PPGLEtras-UFC). Pesquisador do Grupo de Estudos AMI — Autobiografia, memória e identidade (UECE).

Nesses versos do póstumo *Inéditos e dispersos* (1985) Ana Cristina Cesar investiu numa tentativa de autodefinição, cuja ideia de não pertencer ao seu século se faz notar com alguma curiosidade. Principalmente se o que está em jogo se trata de uma figura por vezes romantizada — e hoje exemplar — de certa literatura produzida no Rio de Janeiro na década de 1970, a que se convencionou chamar *poesia marginal*, praticada por uma *geração mimeógrafo*, noções já suficientemente difundidas entre leitores e estudiosos dos textos dessa leva.<sup>3</sup>

Ana Cristina, na flor de seus 24 anos, deixou-se fotografar (também no nosso imaginário) como a mulher por trás dos óculos escuros. Cabe aqui a frase de Walter Benjamin no retrato que fez de Proust: “Não eram olhos felizes” (2012, p. 39). Como quem examina o espaço negativo da foto, descobrimos, com surpresa, que seu olhar não chega a encarar a objetiva. Na verdade, eclipsado, procura descanso em outro lugar, à margem da linha do contato visual, e dá o seu recado: “Eu preciso sair mas volto logo” (CESAR, 2013, p. 74). Um gesto que dialoga abertamente com a epígrafe desse trabalho e com a própria dicção poética de Ana, *marginal entre marginais* (FRIAS, 2005), sem *locus* definido, como, afinal, lê-se em *Inverno europeu*: “Não sou personagem do seu livro e nem que você queira não me recorta no horizonte teórico da década passada” (CESAR, 2013, p. 82).

Por que, para viver no tempo a que pertenceu, precisou lançar mão de um disfarce? Por que só encontrou um lugar num tempo passado e, portanto, inacessível? Nesses versos, Ana Cristina ilustra, de modo sucinto, questões que são pedra de toque da autobiografia (o *eu* desalojado, a máscara ficcional do narrador) e, ao mesmo tempo, lança outras também caras a essa seara: a quem o texto diz respeito? Quem é

---

<sup>3</sup> Para o aprofundamento dessas questões, recomendamos o ótimo ensaio de Frederico Coelho (2013).

essa mulher? São perguntas que prescindem de respostas unas e definitivas, mas aqui não nos furtamos de esboçar algumas.

Na biografia, Ana Cristina Cesar (1952-1983), nascida em Niterói, RJ, foi poeta, tradutora, professora. Depois de passar pelos bancos do curso de Letras da PUC-Rio — que frequentou entre 1971 e 1975 —, saiu publicada na antologia *26 poetas hoje*, em 1976. O livro, organizado por Heloisa Buarque de Hollanda, que não muito depois se tornaria sua amiga e destinatária, reunia uma amostra da produção dita “marginal” da época, “uma poesia aparentemente *light* e bem-humorada”, nas palavras da organizadora, “mas cujo tema principal era grave: o *ethos* de uma geração traumatizada pelos limites impostos a sua experiência social e pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão e informação através da censura e do estado de exceção institucional no qual o país se encontrava” (HOLLANDA, 2007, p. 257).

Nessas páginas, divididas com Francisco Alvim, Antonio Carlos de Brito (Cacaso), Chacal, Zulmira Ribeiro Tavares, Ana Cristina daria à estampa poemas como “Arpejos”, cujo verso inicial (“Acordei com coceira no hímeme” (CESAR, 2013, p. 26)) já então assinalava para seus leitores a dificuldade em demarcar o território que sua poética ocuparia (justamente por sua novidade desconcertante) e antecipava o tom muito particular de seus próximos livros. Seriam eles: *Cenas de abril* (1979), *Correspondência completa* (1979), *Luvas de pelica* (1980) — todos editados de forma independente, ao gosto da prática marginal — e *A teus pés* (1982), que reuniria os títulos anteriores e uma seleção homônima de textos em prosa e em poesia. Na síntese precisa de Armando Freitas Filho, outro amigo e leitor da vida inteira, neles se faria notar “um texto quase sempre na primeira pessoa, confessional, que está próximo do formato do ‘querido diário’ adolescente, que dialoga com um interlocutor mutante, misto de pessoa e personagem” (FILHO, 2013, p. 466, grifo no original).

Em um estudo interessado em escrutinar, principalmente, a orientação autobiográfica do epistolário de Ana Cristina Cesar, a observação de Freitas Filho não

surge por acaso. Ela condensa importantes elementos que atestam a incidência do *eu* nas diversas faces da obra da autora de *Correspondência completa*: o narrador em primeira pessoa, a noção do confessional, a recorrência ao gênero diarístico e a interpelação ao interlocutor. Estão assim definidos, quer parecer-nos, alguns dos operadores que concorrem para o discurso autobiográfico em Ana Cristina Cesar, ponto a que nos dedicaremos agora (sem pretensão de totalidade) antes da análise de suas cartas. Assim o fazemos porque consideramos oportuno apresentar, ainda que brevemente, esse *eu* que contamina sua poética, no sentido geral do termo, e que adquire na correspondência sua força de expressão, “[sem] perder as muitas pérolas de qualidade literária que, nas cartas mais ou menos privadas, mostram com clareza um exercício de pena tão naturalmente cuidado como nos escritos publicados” (MORÃO, 2007, p. 48).

## 1. UMA ANA, QUANTAS MULHERES

O *eu* do texto de Ana Cristina Cesar fala de um lugar especificamente localizado: o *eu* (no) feminino ou, como chegou a chamar, o “*pathos* feminino”, indissociável nesse caso a quem fala de si. Como que botando nódoa de batom no que escreve, Ana Cristina forneceu imagens muito representativas “do que se convencionou chamar de uma mulher moderna, independente e bem-sucedida” (HOLLANDA, 2013, p. 441), indo na contramão de certo imaginário cujo signo “mulher”, “essa palavra de luxo”, quer magnetizar outros como “pétala”, “perfume”, “orvalho” e, por isso mesmo, adicionando boa dose de *heavy metal* à mistura de cristais e tafetá. Ou ainda, conforme a observação sagaz de Heloisa Buarque de Hollanda, “aproveita[ndo] intencionalmente aquilo que é rejeitado como ‘universo de mulher’. Luvas [*de pelica*, como no título de seu livro], perfume” (Ibid., p. 443). Apresentamos, então, alguns exemplos:

[...]  
fui mulher vulgar,  
meia-bruxa, meia-fera,  
[...]  
malandra, bicha,  
bem viada, vândala,  
talvez maquiavélica (CESAR, 2013, p. 113)

28 de junho

Cantei e dancei na chuva. Tivemos uma briga. Binder se recusava a alimentar os corvos. Voltou a mexericar o diário. Escreveu algumas palavras. Recurso mofado e bolorento! Me chama de vadia para baixo. Me levanto com dignidade, subo na pia, faço um escândalo, entupo o ralo com fatias de goiabada. (CESAR, 2013, p. 40)

Não me peça para arrancar as figuras da parede, puxar a toalha com o jantar completo servido fumegante, atirar álbuns inteiros de retrato pela janela que ficou mais longe, largar todos os pertences, inclusive bota que machuca e casaco que me irrita e sair velejando pelo mundo, ou tomar avião e chegar sem aviso no Rio de Janeiro, completamente só, ou pior ainda, não mandar carta nenhuma and have done with it. (Ibid, p. 69)<sup>4</sup>

Estamos diante de textos em que se nota a opção sintomática de conduzir a outros rumos a autorrepresentação do feminino, notadamente por meio da superação “daquele universo interdito a quem fica confinad[a] nos limites da família e/ou dos cosméticos” (HOLLANDA, 2013, p. 441). “Samba-canção” logra em radicalizar, ainda que pela técnica de uma enumeração econômica que não propõe trabalho semântico esmerado, as muitas faces que esse *eu* pode assumir, dando a conhecer a variedade do seu humor, do seu *pathos*, afinal. Se a lista continuasse, o poema revelaria, por fim, a impossibilidade de captar essa mulher em um filme fotográfico de 36 poses. O quanto de encenação haveria em cada uma delas para quem, em carta, disse “namor[ar] a rua, a cenografia e o batom” (CESAR, 1999, p. 60)?

---

<sup>4</sup> Trata-se, respectivamente, de trechos retirados de *A teus pés* (“Samba-canção”), *Cenas de abril* (“Jornal íntimo”) e *Luvras de pelica*, segundo constam na coletânea *Poética* (2013).

Nos trechos seguintes, Ana Cristina Cesar assume, sem medo e sem cair no lugar-comum, o lugar da *histórica*: subindo na pia, escandalizando e, num quadro fabuloso, entupindo o ralo com fatias de goiabada. Impossível não enxergar aí, aliás, uma ressignificação, mesmo que intencional, para aquela mulher-goiabada de que nos fala Lygia Fagundes Telles, “a mulher caseira, antiga ‘rainha do lar’ que sabe fazer a melhor goiabada no tacho de cobre” (TELLES, 2008, p. 17). Como se pode observar, são cenas circunspectas ao espaço doméstico, mas que aí ocorrem justamente para dar provas da capacidade feminina de desfigurar sua cenografia usual e desconstruir certo temário objetificante. Será preciso, então, “arrancar as figuras da parede”, “puxar a toalha com o jantar”, “atirar álbuns inteiros de retrato pela janela” e dar o assunto por encerrado (“and have done with it”). Não restam dúvidas: essa mulher, se já não pertence ao calor da cozinha, também não se nega a dizer (a escrever) o calor de seu desejo.

Sou linda; gostosa; quando no cinema você roça o ombro em mim aquece, escorre, já não sei mais quem desejo, que me assa viva, comendo coalhada ou atenta ao buço deles, que ternura inspira aquele gordo aqui, aquele outro ali, no cinema é escuro e a tela não importa, só o lado, o quente lateral, o mínimo pavio. A portadora deste sabe onde me encontro até de olhos fechados; falo pouco; encontro; esquina de Concentração com Difusão, lado esquerdo de quem vem, jornal na mão, discreta. (CESAR, 2013, p. 28)

Atraída pelo português de camisa que atendeu no Departamento Financeiro. Era jacaré e tinha bigode de pontas. Ralhei com tesão que me deu uma dor puxada. (Ibid., p. 47)

Não queremos falar nada, nem como vai o golpe na Bolívia. Estamos encostados pegando o sol que se inclina e eu dou uma volta completa para sair da sombra e é complicado como um Tintoretto. Minha cabeça encosta na dele e a cabeça dele no meu pé; minha mão alcança a perna dele e a mão dele a minha perna; graminhas, cobertores brancos nas graminhas, cores fortes de alta renascença. Não descrevo mais e minha mão passa enquanto a dele passa e abre o zíper e embaixo é difícil com blue jeans. (Ibid., p. 70)

Novamente, investe-se na representação por via oposta do esperado. O desejo do *eu* não está, nos casos apresentados, confiado à segurança do espaço íntimo, da casa, do quarto. Não se trata de um diário de alcova. Pelo contrário, o seu azeite escorre em lugares públicos (o cinema, o departamento financeiro) ou ainda à luz do dia, no parque, sobre “cobertores brancos nas graminhas”, dispensando o lusco-fusco e o mistério dos véus. O “quente lateral”, que “[l]he] assa viva” ou interdito pelo “blue jeans”, está totalmente a descoberto. Embora manipulado, com perspicácia e charme que instigaria qualquer *voyeur*, pela “linda” e “gostosa” que se anuncia, a mulher “de jornal na mão”, “discreta”, que solta suas pistas para as delícias do encontro, da descoberta.

Está claro para nós que a possibilidade de encontrar matizes muito variados do autobiográfico — para além do histórico, do doméstico, do erótico — não se esgota nesse brevíssimo itinerário que fizemos pelos livros de Ana Cristina Cesar. Porém, para a síntese a que nos propusemos, cremos ter apresentado amostra satisfatória.

## 2. É PARA VOCÊ QUE ESCREVO

Das várias ‘personas’ que Ana Cristina Cesar assumiu em vida e em texto, aqui estamos especialmente interessados, como já dissemos, em elucidar a missivista, a Ana C. que trocou, com algumas de suas melhores amigas<sup>5</sup>, muitas cartas, que hoje chegam para nós como o valioso “volume [que] pode ser lido como uma parte da biografia que [...] teria escrito” (CESAR, 1999, s/p). Reunidas em *Correspondência incompleta*, elas cobrem o período de 1976 a 1980, revelando a intimidade de uma jovem escritora em torno de diversas demandas, entre Brasil e Inglaterra: aulas, episódios de repressão política, relações amorosas, sessões de psicanálise, viagens e intensa produção intelectual.

---

<sup>5</sup> Clara Alvim, Heloisa Buarque de Hollanda, Cecília Londres e Ana Candida Perez.

A carta encontrou em Ana Cristina Cesar uso muito diverso e profícuo. Toda sua obra está contaminada por um gesto, uma intenção epistolar, se assim podemos dizer. Muitos textos, ao lado de envelopes e selos sob a escrivantina, podem ser lidos como uma “Correspondência Completa”, como assim definiu a escritora.

Agora percebo por que a grande obsessão com a carta, que é na verdade obsessão com o interlocutor preciso e o horror do “leitor ninguém” de que fala Cabral. A grande questão é escrever *para quem?* Ora, a carta resolve este problema. Cada texto se torna uma Correspondência Completa, de onde se estende o desejo das correspondências completas entre nós, entre linhas, clé total. (CESAR, 2013, p. 415, grifo do autor)

Nesse excerto, Ana Cristina está formulando em outro grau, de maneira mais “arejada” e descompromissada, a procura do face-a-face que a carta (o texto, afinal) proporciona, segundo o que diz Foucault: “A carta faz o escritor ‘presente’ àquele a quem dirige. E presente não apenas pelas informações que lhe dá acerca de sua vida, das suas atividades, dos seus sucessos e fracassos, das suas venturas ou infortúnios; presente de uma espécie de presença imediata e quase física” (1992, p. 149-150).

De *Cenas de abril* ao póstumo *Antigos e soltos*, não faltam os elementos que normalmente verificamos no discurso epistolar, posto que se desdobram sob a forma de vocativos, recados, bilhetes, inquirições, revelações, ocultações, despedidas. Criam, dessa maneira, sob a capa do literário, aquele espaço privado em que o *eu* se libera de todos os tipos de amarras e dá vazão aos sentimentos mais secretos, às palavras que se confiam apenas aos amigos mais íntimos: “Nele eu sou eu e você é você mesmo. Todos nós. Digo tudo com ais à vontade. E recolho os restos das conversas” (CESAR, 2013, p. 123).

Por outro lado, no intenso comércio postal que Ana Cristina Cesar empreendeu ao longo de sua vida, ou seja, na troca real e efetiva de missivas com seus destinatários mais diletos (as amigas de *Correspondência incompleta*, Armando Freitas Filho, Caio Fernando Abreu), também encontramos exemplos de fino trato literário (chegamos,



então, ao ponto que interessa a este artigo). Conforme escreveu Armando Freitas Filho no prefácio à reunião das cartas de Ana C.,

[e]la se confessa, sim, mas faz (fala de) literatura o tempo todo. Em muitos e extensos momentos dessa correspondência, ouvimos trechos de sua dicção poética de teor tão peculiar. Verdadeiros exercícios prévios do que mais tarde ela iria transpor para os seus textos literários [o que verificamos especialmente em *Luvax de pelica*, livro editado no momento em que há intensa redação de cartas, no início dos anos 1980]. Em certas cartas e cartões temos a sensação de que, se suprimíssemos o destinatário e o remetente, estaríamos lendo alguns dos seus poemas [...]. (FILHO, 1999, p. 09)

Como exemplo do teor literário verificado em seu epistolário, servem-nos dois fragmentos, um datado de 16 de setembro de 1976 e outro de 07 de maio de 1980:

Teve um tempo que eu botava Billie Holiday, melancólica, miando, sempre tem um homem distante, ou um triste retorno, e ficava não “pensando”, mas ali no chão no *mood* de um namorado desde a adolescência, sem trepadas, sem limites, cabia tudo, era sempre à distância (poema do Lui: “Desde a adolescência um peso branco nas ilhargas”); escurece muito de repente, olho pro céu com medo vago — estou de novo no chão, Holiday, *What’s new, how is the world treating you*, e sinto de novo a nostalgia de brincar de nostalgia, brincar de eterna apaixonada pelo objeto ausente, *I still love you so*. (CESAR, 1999, p. 223)

Helô, minha querida,

Desculpa a demora e o suspense e os cartões enigmáticos e os telefonemas desvairados, mas só agora cheguei mesmo no meu canto e posso escrever direito. Direito mais ou menos, porque hoje tirei um quisto do olho e estou de pirata, com imensas bandagens extravagantes debaixo dos óculos. Lance de hospital público inglês, tantos velhos puxando papos deprimidos, a enfermeira segurando a sua mão na hora da anestesia, falando banalidades “to cheer you up”, e você sai de um olho só, sem equilíbrio, passantes lançam olhares discretos, leve curtição masoquista, vontade de estar elegantíssima, aprumo o passo e vou ao banco e ao supermercado representando minha própria competência. Caolha. E foi caolha que me propus a recomeçar [...]. (CESAR, 1999, p. 49)

Neles reconhecemos os traços muito característicos de seu estilo: o ritmo da prosa que quer virar poesia; a frase longa, desejosa de se estender ao máximo; a sobreposição de vozes (a canção de Billie Holiday, o poema de Luis Olavo Fontes); a

aparência de motivos recorrentes (a paixão, a ausência, o suspense, o enigma). Mas quer nos chamar atenção principalmente as identidades que se “colam” à remetente das cartas no momento em que as escreve. Na primeira, há qualquer semelhança com uma das figuras do sujeito enamorado barthesiano, estendido no chão, taciturno, uma música ao fundo a lembrar-lhe o amor ausente, interpelando-a com a pergunta que gostaria de fazer (*What's new?* ou, mais próximo de nós, um *Como vai você?* na voz de Roberto Carlos) e revelando, por fim, uma confissão guardada a sete chaves: *I still love you so* (usando novamente nosso cancionário: *quando digo que te amo é o que eu estou sentindo*). Na segunda, reaparece a mulher do poema “Jornal íntimo”, que “[s]e levant[a] com dignidade”, que se propõe a recomeçar. Faz-se notar aí o uso de uma imagem irreverente: uma mulher caolha “representando [sua] própria competência”. Por um momento, se esquecêssemos o contexto primordial da frase, estaríamos diante de mais uma das personagens que Ana Cristina criou para si.

Outros momentos da correspondência de Ana C. — a famosa assinatura com que encerrava algumas cartas — são bons exemplares do “sujeito que busca fundamentalmente dois objetivos indissociáveis, a que as perguntas ‘quem sou eu?’ e ‘quem sou eu no mundo?’ podem servir de formulação”, segundo pontua Morão (2011, p. 43), formulação que subjaz aos textos intimistas (autobiografia, diário íntimo, epistolário, memórias). Às vezes, a consciência de si vem em pequenas cápsulas: “Desculpa o estilo — morro pela boca, por essa boca” (CESAR, 1999, p. 25), “Tenho ganas de falar subjetividades” (Ibid., p. 33), “Não quero ser moderna [...] nem mestre em sofrimentos” (Ibid., p. 45). Mas também pode suscitar uma reflexão mais profunda:

Eu imaginei que aqui através de uma série de provas meio heroicas eu ia “entrar nos eixos”, que é mais ou menos parar de ser infeliz de cabecinha pro lado e de esperar com certa esperança que *BLISS* vai pintar mais cedo ou mais tarde. Foi essa a minha fantasia de viagem. A fantasia boa. (Ibid., p. 53)

Nessa carta, cuja destinatária é Heloisa Buarque de Hollanda, Ana Cristina está se referindo à viagem que fez a Inglaterra, no final de 1979, para cursar o mestrado em tradução literária na Universidade de Essex, do qual sairia mais tarde aprovada “com distinção” pela tradução do conto *Bliss*, de Katherine Mansfield, autora que ocupou lugar distinto na sua biblioteca pessoal. *Bliss*, aliás, é um dos signos que vai marcar a obra de Ana Cristina (“Porque eu faço viagens movidas a ódio. Mais resumidamente em busca de bliss”) (CESAR, 2013, p. 59) e, principalmente, esta carta. Nela, a viagem, real, também figura em outra dimensão, a viagem que empreendo para chegar a mim mesmo, o deslocamento que opero em busca do autoconhecimento (do “entrar nos eixos”, nas palavras da remetente), depois de superadas as “provas meio heroicas”, os percalços por que preciso passar para, depois, alcançar o estado de felicidade, de êxtase, de *bliss*.

E as interrogações não cessam:

A história me preocupa sim, mas me sinto como que exterior a essa pós-graduação, as decisões não parecem entranhadas. Aliás, revejo todo o lance e as angústias do momento com o estranhamento de quem não se sabe bem de si, de quem se vê de pé e sozinha e agora? Eu sou o quê, valho o quê, vou fazer o quê da minha vida? Antes a opção era enlouquecer ou não, ao que parecia eu lutava para não, parava aí? Não parava mas era o que parecia. Agora eu não vou mais enlouquecer, a questão não pode ser mais essa. Sinto angústia mas deito e penso. Chato é que é tudo tão devagar. (CESAR, 1999, p. 155)

Antes de embarcar para Inglaterra e sem saber que o futuro lhe reservaria um mestrado no exterior, nessa carta, agora a Cecilia Londres, Ana C. está às voltas em decidir seu ingresso (e ingressaria, no final das contas) no mestrado em comunicação da UFRJ. Dele, tempos depois, sairia com o trabalho *Literatura e cinema documentário*, publicado como *Literatura não é documento* pela Funarte. Interessante notar, nessa missiva, o desenho de si que toda inspeção interior acaba promovendo, sem deixar de revelar o peso da tarefa. Trata-se, afinal, do “estranhamento de quem não sabe bem de si”. Ana Cristina se vê dividida entre decisões e entranhas — a inevitável fissura entre

mundo exterior e interior —, sozinha, angustiada, sem saber o que fazer da vida. Se parece interrogar a interlocutora numa tentativa de que o outro lhe forneça as respostas, está, na verdade, pondo no papel as questões que só ela própria pode resolver. *O si-mesmo como um outro*.

Para finalizar, ler as cartas de Ana Cristina Cesar é estar exatamente na linha que estabelece a distância mínima entre passageiro e locomotiva em uma estação de metrô. Ou, para lembrar Waly Salomão, seu companheiro de geração, na esquina da Rua Walk com Don't walk. Trata-se, naturalmente, de uma hesitação própria de quem passeia sob o terreno movediço e irregular da epistolografia de escritores: recuar e permanecer resguardado pelo perímetro da ficção ou avançar e encarar o fluxo de uma vida? E como a pena do poeta sempre deita no papel os signos da ambiguidade, de quem é a mão que (se) escreve? Do autor ou de sua personagem? Há aí, certamente, algumas armadilhas que movem o gênero dessa natureza.

No bosque desses textos, os caminhos se bifurcam e não indicam o trajeto a ser seguido. Principalmente se buscamos aquele que nos leva até Ana Cristina. De nada adianta o “muito documental” da fotografia, que não fornecerá o seu retrato perfeito. Ele estará guardado dentro de uma pasta rosa, entre luvas, postais, cartas, diários, livros (antigos e modernos), aos cuidados da “mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo” (CESAR, 2013, p. 83).

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

\_\_\_\_\_. *Póetica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

COELHO, Frederico. Quantas margens cabem em um poema? Poesia marginal ontem, hoje e além. In FERRAZ, Eucanaã (org.). *Poesia marginal: palavra e livro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

FILHO, Armando Freitas. Jogo de cartas. In CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

\_\_\_\_\_. Duas ou três coisas que eu sei dela. In CESAR, Ana Cristina. *Póetica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In \_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

FRIAS, Joana Matos. Um verso que tivesse um blue. In CESAR, Ana Cristina. *Um beijo que tivesse um blue*. Lisboa: Quasi Edições, 2005.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. A imaginação feminina no poder. In CESAR, Ana Cristina. *Póetica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. (org.). *26 poetas hoje*. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

TELLES, Lygia Fagundes. Entrevista. *Revista brasileira de psicanálise*, São Paulo, v. 42, n. 4, dez. 2008. Disponível em:  
<[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0486-641X2008000400003&script=sci\\_arttext](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0486-641X2008000400003&script=sci_arttext)>. Acesso em 28 nov. 2015.

MORÃO, Paula. Processos poéticos na correspondência de Cesário Verde. In BUESCU, Helena Carvalhão; MORÃO, Paula (orgs.). *Cesário Verde: visões de artista*. Lisboa: Campo das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. O secreto e o real: caminhos contemporâneos da autobiografia e dos escritos intimistas. In \_\_\_\_\_. *O secreto e o real: ensaios sobre literatura portuguesa*. Lisboa: Campo da Comunicação, 2011.

Submetido em: 10/03/2016

Aceito em: 31/03/2016