



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS

ANDRESSA LIRA BERNARDINO

**Tensões acerca da escrita literária de mulheres: uma leitura da obra crítica de Ana  
Cristina Cesar**

Recife  
2022

ANDRESSA LIRA BERNARDINO

Tensões acerca da escrita literária de mulheres: uma leitura da obra crítica de Ana Cristina Cesar

Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de Graduação em Letras - Bacharelado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras/Literatura.

Orientador: Prof. Anco Márcio Tenório Vieira

Recife  
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Bernardino, Andressa Lira.

Tensões acerca da escrita literária de mulheres: uma leitura da obra crítica de Ana Cristina Cesar / Andressa Lira Bernardino. - Recife, 2023.

43

Orientador(a): Anco Márcio Tenório Vieira

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Letras - Bacharelado, 2023.

1. Escrita de mulher. 2. Crítica literária. 3. Literatura. 4. Mulheres. I. Vieira, Anco Márcio Tenório. (Orientação). II. Título.

800 CDD (22.ed.)

ANDRESSA LIRA BERNARDINO

TENSÕES ACERCA DA ESCRITA LITERÁRIA DE MULHERES: UMA LEITURA DA  
OBRA CRÍTICA DE ANA CRISTINA CESAR

Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de Bacharelado em Letras da Universidade  
Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em  
Letras/Literatura.

Data: 24/10/2022

---

Orientador

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Examinador

Prof. Dr. Tiago Hermano Breunig  
Universidade Federal de Pernambuco

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a todos os professores que, desde o Ensino Básico, me ofereceram as ferramentas necessárias para alcançar a conclusão de um curso de Ensino Superior. Nesta última etapa, também pude contar com um corpo docente a quem sou imensamente grata. Em especial, agradeço ao professor e orientador Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira, muito obrigada pela atenção, disponibilidade e por ser uma fonte de inspiração no universo das letras. A dedicação dos profissionais da educação fez/faz toda diferença.

Agradeço também a Rosemary e Antonio, meus pais, dupla maravilhosa e detentora de uma força implacável em minha vida. A eles devo muito da finalização deste ciclo, pois foi na teia do afeto cotidiano que pude me nutrir e fortificar raízes. Sou muito mais forte quando somos juntos, seja na palavra amiga para elevar o ânimo, seja na segurança de saber que não estou nunca sozinha. Nisso, agradeço também à minha irmãzinha Niedja, que me cedeu o espaço de sua casa para estudar e que, assim como todos, sempre acreditou em meu esforço, sendo ela mesma, nesse processo, um modelo de esforço para mim. Agradeço também a Sandro, cunhado gentilíssimo, que também muito me inspira.

Neste rol de afetos, agradeço a Heliwelton, parceiro e confidente, que esteve ao meu lado, empurrando comigo este Maverick vermelho *cherry* ladeira acima – imagem metafórica que utilizamos para falar, com humor, dos dias difíceis. A força que vejo em H. nunca me permitiu desistir. Meu muito obrigada se estende a Matheus, amigo necessário que divide em nós as angústias do mundo, multiplicando em nós o amor pela arte. Agradeço, ainda, a Marilyn, vento bom trazido por esses encontros do acaso, hoje uma amiga do peito, única e encantadora. Na beleza desses afetos encontram-se também a beleza e o sentido de qualquer realização. Continuemos: obrigada Fernanda, poeta mineira, com quem descubro as multifaces da palavra “enternecimento”; obrigada Sabrinna, poeta piauiense, gaita, gentil e jeitosa.

Aos amigos que fiz na Coordenação de Gestão Editorial e Impacto Social (CGEI): Widma, João, Isabel, Artur, Rodrigo, Adriano e tantos outros. Com esses amigos, e principalmente com as coordenadas de Adriano, aprendi preciosas lições sobre um olhar atento e sobre a cooperação. Em nossa convivência, pude também conferir propósito ao tenebroso período pandêmico – o que, diga-se de passagem, foi imprescindível na sobrevivência ao vírus.

Por último, agradeço à biblioteca do Sesc, espaço que me permitiu escrever boa parte deste trabalho e que me proporcionou conhecer Cris e Thayná, figuras adoráveis que por ali transitavam, quebrando o gelo do processo extenuante. A experiência na biblioteca reafirmou para mim a importância de espaços públicos destinados ao estudo.

## RESUMO

O presente trabalho pretende aproximar-se da voz crítica de Ana Cristina Cesar, poeta e crítica de literatura, para compreender quais suas impressões sobre a escrita de mulher. Nisto, adentramos em um jogo proposto pela própria autora no ensaio *Literatura e mulher: essa palavra de luxo*, publicado na revista *Almanaque – cadernos de literatura e ensaio*, em 1979. Nesse texto, a dinâmica adotada pela autora consiste na elaboração de uma série de fragmentos compostos por um processo de colagem de outros textos, que são referenciados ao final por uma lista intitulada *dramatis personae*. Diante disso, nesta pesquisa, propomos o percurso de verificação dessa lista para discussão de cada fragmento, assim entrecruzando informações e contemplando essas escolhas estruturais em busca de uma compreensão sobre literatura e mulher. Com isso, nos questionamos: como se dá, por parte da autora, a elaboração de um pensamento em torno do tema escrita de mulher? A partir da estrutura fragmentada do texto, o que é possível apreender sobre esse assunto? Nisso, nos apoiaremos nas ideias de Pontes (2020), Camargo (2003; 2010) e Boaventura (2007) para mapear o exercício crítico de Ana Cristina; e também utilizaremos Branco (1991) como forma de debater alguns pontos sobre escrita feminina destacados nos fragmentos. Vale ressaltar que, neste processo, não intentamos inflacionar a interpretação do texto escolhido para análise, mas observá-lo dentro de suas limitações e proposições.

**Palavras-chave:** Escrita de mulher. Crítica literária. Literatura. Mulheres.

## ABSTRACT

This paper aims to approach the critical voice of Ana Cristina Cesar, poet and literature critic, to understand what are her impressions about women's writing. In doing so, we enter a game proposed by the author herself in the essay *Literatura e mulher: essa palavra de luxo*, published in *Almanaque – cadernos de literatura e ensaio*, in 1979. In this text, the dynamic adopted by the author consists in the elaboration of a series of fragments composed by a collage process of other texts, which are referenced at the end by a list entitled *dramatis personae*. At that, in this research, we propose the verification route of this list for the discussion of each fragment, thus intertwining information and contemplating these structural choices in search of an understanding of literature and women. With this, we ask ourselves: how does the author develop a thought around the theme of women's writing? From the fragmented structure of the text, what can be deduced about this subject? In this, we will rely on the ideas of Pontes (2020), Camargo (2003; 2010) and Boaventura (2007) to map the critical exercise of Ana Cristina; and we will also use Branco (1991) as a way to discuss some points about female writing highlighted in the fragments. It is noteworthy that, in this process, we do not intend to inflate the interpretation of the text chosen for analysis, but to observe it within its limitations and propositions.

**Keywords:** Woman's writing. Literary criticism. Literature. Women.

## **Lista de quadros**

Quadro 1 – Comparação entre os trechos do texto original de Roger Bastide e os trechos do fragmento de Ana Cristina Cesar.....	17
Quadro 2 – Segunda comparação entre os trechos do texto original de Roger Bastide e os trechos do fragmento de Ana Cristina Cesar.....	22

## Sumário

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
1.1	ANA CRISTINA CESAR: LEITORA, CRÍTICA E POETA .....	11
<b>2</b>	<b>LITERATURA E MULHER: ESSA PALAVRA DE LUXO (1979)</b> .....	14
2.1.1	Fragmento I - Roger Bastide .....	15
2.1.2	Fragmento II - Ana Cristina Cesar?.....	18
2.1.3	Fragmentos III, IV e V - Prefácios .....	20
2.1.4	Fragmento VI - Novamente Bastide .....	21
2.1.5	Fragmento VII - Sylvia Riverrun .....	23
2.1.6	Fragmento VIII - Clarice Lispector .....	26
2.1.7	Fragmento IX - Panfleto feminista .....	28
2.1.8	Fragmento X - Sobre Adélia Prado, Henriqueta Lisboa e Carlos Drummond.....	31
2.1.9	Fragmento XI - Outro fragmento de Clarice Lispector .....	34
2.1.10	Errata - Sylvia Riverrun .....	34
<b>3</b>	<b>ESCRITA DE MULHER: UMA CHARADA SEM RESPOSTA?</b> .....	37
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	40
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	42

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto de um estudo sobre *Literatura e mulher: essa palavra de luxo*, texto da poeta e crítica literária Ana Cristina Cesar, originalmente publicado em 1979, na revista *Almanaque - cadernos de literatura e ensaio*, da editora Brasiliense. A versão que aqui trabalhamos está presente em *Crítica e tradução*, edição de trabalhos da escritora, publicado em 2016 pela editora Companhia das Letras e organizado, somente após sua morte, por seu amigo e professor Armando Freitas Filho.

A leitura da reunião dos trabalhos críticos de Ana Cristina, em *Crítica e tradução*, nos faz observar o amadurecimento de uma obra produzida ao longo da década de 1970 e início da década de 1980. Nela, estão presentes algumas das atividades com as quais se ocupou ao longo de sua trajetória, a saber, produção acadêmica, tradução e crítica literária.

Dividido em quatro seções, o livro *Crítica e tradução* apresenta *Literatura não é documento*, versão adaptada de uma dissertação de mestrado em comunicação, defendida na UFRJ, em 1978; *Escritos no Rio*, em que há uma disposição híbrida de textos, todos realizados entre 1973 e 1983, e na qual estão presentes um trabalho acadêmico realizado durante a graduação em Letras na PUC-Rio, a transcrição de um debate entre alunos sobre o ensino de literatura na Educação Superior – transcrito e prefaciado por Ana Cristina –, e a atividade ensaística da autora publicada em revistas e jornais. Nessa parte consta, ainda, uma entrevista da autora concedida em 1983, quando da publicação de *A teus pés*, seu último livro de poemas. A terceira seção *Escritos na Inglaterra* reúne a dissertação de mestrado realizada na Universidade de Essex, em 1981, e outros ensaios mais experimentais que tratam de incursões teóricas no terreno da tradução literária. Por fim, temos uma seleção de poemas traduzidos pela autora em *Alguma poesia traduzida*.

Frente a essa diversidade de textos reunida sob a alcunha de atividade crítica da autora, observamos o período específico de publicação nos jornais e revistas, entre 1975 e 1983. Ao realizarmos esse recorte, percebemos elementos distintivos nos últimos ensaios que compõem a seção *Escritos no Rio*. A autora, que até então ocupava-se com as diversas condições a que uma obra se submetia para *acontecer*, refletindo os rebatimentos proporcionados pelo texto, minuciosamente analisado em sua proposta editorial, agora muda o tom e o olhar de sua crítica para uma temática específica, ligada ao feminino.

Tal mudança não é empreendida sem alguma consequência. Além de redirecionar o foco de seus últimos ensaios, pensar questões extratextuais – como o gênero – obrigam a autora a adequar um olhar já habituado às formas textuais e a uma crítica que não sucumbe às propostas

políticas que não se realizam no texto. É por esta via, aliás, que tenta adentrar os estudos da crítica literária feminista, mas apenas para vê-la de perto, porque sua ideia de escrita de mulher é ampla e não se detém às perspectivas feministas somente. O próprio estranhamento da autora surge de uma recepção lugar-comum da crítica acadêmica que, segundo ela, com naturalidade passa a citar o feminino como aspecto condicionante na escrita de poetisas como Henriqueta Lisboa e Cecília Meireles.

“Faça uma enquete tipo *Globo Repórter*. Saia à rua e pergunte aos pedestres: o que é poesia; o que é mulher; e mulher fazendo poesia, fala de quê” (CESAR, 2016, p. 256). Às ruas figurativas desse debate, em campo aberto, Ana Cristina encontra pedestres de todo tipo: alguns ligados à sociologia, negando qualquer influência do gênero feminino sobre a escrita; já outros em um local mais feminista, enfatizando e/ou reforçando as diferenças entre os gêneros masculino e feminino na escrita; ademais, a presença de acadêmicos observando no *feminino* a correspondência de uma pureza poética; e tantos outros.

É através dessas investigações que a autora constrói, em 1979, *Literatura e mulher: essa palavra de luxo*, primeiro texto sobre o assunto, e que aqui escolhemos analisar. Além deste, o período ao qual nos referimos como direcionado às questões de gênero é composto por dois outros textos: *riocorrente, depois de Eva e Adão...* e *Excesso inquietante*, ambos publicados em 1982. Em todos eles, às vezes com maior ou menor intensidade, Ana Cristina incorpora o aspecto inacabado do assunto, tornando-os mais “soltos”, mais literários e menos formais. A própria elasticidade dos conceitos em torno da literatura feminina parece exigir da autora uma postura desgarrada dos fundamentos da teoria literária, embora ela mesma se recuse a abandonar totalmente sua sensibilidade de análise para dar lugar à nova tendência, ficando ali num *entrelugar*.

A isto, soma-se também o fato de que a própria crítica feminista encontrava-se em um momento de transição. De acordo com Maggie Humm (2013), a década de 1970 seria marcada por uma ênfase às diferenças e subjetividades da mulher, já a década de 1980 permite uma subjetividade feminina, de base psicanalítica, que estaria presente tanto para o homem quanto para a mulher. É nesse período de sedimentação de ideias que o primeiro ensaio de Ana Cristina é publicado. O que não significa, aliás, que sua produção tenha sido iniciada e finalizada naquele mesmo ano de 1979, pois era de seu costume passar longos meses no preparo de seus ensaios até a publicação (MORICONI, 1995).

Essa postura exigente diante dos textos acompanha a autora durante sua formação crítica em publicações na chamada imprensa alternativa, cenário independente de promoção cultural durante o período da Ditadura Civil-Militar (CAMARGO, 2010). Entre 1979-82, porém, suas

publicações sobre escrita de mulher configuram o catálogo de revistas e jornais considerados de prestígio. É para esses periódicos que leva um senso de humor sagaz e irônico, forjado nos primeiros anos experimentais nos diversos cenários vivenciados dentro da imprensa alternativa.

O humor, a contracultura, o ‘desbunde’ comportamental passam a aflorar num outro discurso de resistência, mais sutil (mais eficiente?) do que o registro sério “elevado”, que encontrávamos na *Revista Civilização Brasileira*, e que será reencontrado, com variações, em *Opinião* e *Argumento* (CAMARGO, 2010, p. 22).

Oscilando entre as variações de tom da revista *Opinião*<sup>1</sup> e, posteriormente, na liberdade criativa da revista *Beijo*, Ana Cristina constrói um modo de escrever característico, que é tensionado ao máximo no texto *Literatura e mulher: essa palavra de luxo*. A ironia empreendida na inserção desse texto na edição *Mulher objeto de...estudo?* da revista *Almanaque*, em 1979, revela um dos pontos destacáveis de sua atividade crítica: uma consciência questionadora de seu meio. Pela expressão confusa que este texto representa dentro da edição e por sua estrutura pouco usual, optamos por analisá-lo a fim de compreender melhor os caminhos que pretende abrir.

Segundo Moriconi (1995), “[...] a poesia de Ana se desengaja da militância ortodoxa para engajar-se numa *política de linguagem* antiautoritária” (1995, p. 50, grifos do autor), e essa compreensão também podemos levar para a sua crítica. Em uma época definida e definidora politicamente, como foi os anos 1970, permeada por uma censura do Estado, com o Ato Institucional nº 5, mas também por uma censura da militância, Ana Cristina Cesar se destaca por sustentar, autenticamente, o que não compreendia ou discordava, portanto, dispensando as ideias preconcebidas. Esse manejo, sincero – beirando um comportamento “do contra”, um pouco adolescente –, não é nada gratuito, e encontra em seu arcabouço de leituras muitas discussões pertinentes à literatura. A isto, soma-se, é claro, um sentimento de época em que: “A adrenalina do debate cultural estava mais intensa do que nunca, graças à vontade de sacolejar a árvore da frente ampla cultural” (MORICONI, 1995, p. 40). Para uma maior compreensão das tensões em sua escrita, é importante compreendermos, também, como a autora interpela elementos de sua atividade crítica, poética e de tradução.

---

<sup>1</sup> Ana Cristina publica no jornal *Opinião* de 1975 a 1977; e na revista *Beijo* somente em 1977, no número de estreia. Segundo Moriconi (1995), a administração experimental da revista poderia ter sido o motivo da autora ter escolhido pular fora logo de início, mesmo depois de construir as bases da revista junto ao corpo editorial: “[...] ela não estava a fim de participar do esquema completamente voluntarista de circulação previsto para o *Beijo*. Realmente, não foi nada fácil a distribuição do jornal, feita no braço pelos poucos gatos pingados que se dispuseram a pegar no pesado [...]. Tinha que conseguir assinaturas, atividade que fora um sucesso no período preparatório do jornal e que desceu a zero tão logo ele veio às ruas. [...] Na tradição oral da cidade, ficou a memória vaga de um jornal desbundado para uns, intelectualóide para outros, ‘concretista’ para Bernardo Kucinski, que teria durado três ou quatro números quando na verdade saíram sete” (1995, p. 52).

## 1. 1 ANA CRISTINA CESAR: LEITORA, CRÍTICA E POETA

"[...] Te apresento a mulher  
mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo".  
(CESAR, 2013, p. 83).

Mulher sem segredos, vagando entre Ana Cristina eu-lírico, diretamente citado nos poemas, e a remetente Ana C. das assinaturas: muitas são as maneiras que a poeta utiliza para dar corpo às suas *inconfidências*, criando em torno de si uma espécie de mito romântico. Se para o poeta pernambucano Manuel Bandeira<sup>2</sup> as palavras precisavam da capacidade de transubstanciar-se para evitar a perda de sua potência poética – consequentemente tornando-se túmulos de imagem –, em Ana Cristina César as palavras transubstanciam-se antes de tudo na evocação de seu próprio nome, oferecendo um verdadeiro mergulho na imagem desse sujeito que nos escreve: “Pergunto aqui meus senhores/ Quem é a loura donzela/ Que se chama Ana Cristina” (CESAR, 2013, p. 159).

Assim, temos de início que evocar Ana Cristina Cesar, como bem nos mostra Silva (2011), é evocar um compilado de vozes que se interpenetram para dar substância à crítica a uma concepção específica de sujeito-escritor ou, ainda melhor, para dar vida ao próprio sujeito-escritor que brota a partir da linguagem. Este fato compreende sua escrita para além do labor poético, sendo uma postura por vezes adotada em seu ensaísmo crítico – local, aliás, permeado por experimentações que se remodelam tanto na observação do texto selecionado para análise quanto nas referências feitas a autores que, mesmo quando não citados explicitamente, figuram na materialidade de suas ideias.

Não por acaso, na investigação de seu trabalho, muito pode ser encontrado em sua biblioteca particular, hoje retida no acervo do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. É a partir do acervo de Cesar, por exemplo, que são desenvolvidos trabalhos como a dissertação *Nas tramas de Ana Cristina Cesar: crítica, poesia, tradução*, de Mara Lúcia Masutti (1995), em que esta observa a simultaneidade das três práticas já referidas no título, analisando assim a poeta, a crítica e a tradutora que nascem da margem das folhas de *Fragmentos de um discurso*

---

<sup>2</sup> É a respeito da poesia concreta que Manuel Bandeira diz: “Ninguém poderá negar a intensa poesia das frases de cartilha: só que é poesia não intencional. Pois bem, vem o poeta e passa a usar intencionalmente o processo, mas em sentido contrário. O analfabeto acaba aprendendo o sentido da sentença, a virgindade das palavras se gasta, elas se transformam nos túmulos da imagem de Augusto de Campos; o poeta tem que fazer ver a palavra liberta de suas mortalhas. Tenho que é empresa difícilíssima – uma aventura como a do *Coup de dés* de Mallarmé.” (DAVID, 1967).

*amoroso*, de Roland Barthes; das anotações na folha de rosto de *Signos em rotação*, de Octávio Paz; das interpretações feitas a partir de *Literary essays of Ezra Pound*; e outros.

Por meio dessas anotações, comentários, grifos, Masutti (1995) constrói uma Ana Cristina Cesar leitora de teoria da literatura e de tradução literária, com fortes rebatimentos dessas leituras em sua própria escrita e em seus trabalhos de tradução. Em suma, é como se as três práticas – criação, crítica e tradução – formassem uma rede de referências na qual despencamos, já envolvidos e capturados por um entrelaçamento que sugere a impossibilidade de selecionar, em Ana Cristina Cesar, apenas uma voz – dispensando a existência das demais.

Em uma leitura mais restrita à voz crítica de Ana C., na dissertação *A crítica literária de Ana Cristina Cesar: verdade e máscara*, Brenda Maria Pereira de Pontes (2020) observa, no trabalho ensaístico da autora, a defesa de um olhar estetizante forjado “[...] na distorção promovida pelo fingimento artístico que, em sua condição de mascaramento, proporciona um trânsito simultâneo por entre ficção e realidade” (2020, p. 42). A pesquisadora, porém, não dispensa a existência de entrelugares na própria estrutura da obra crítica de Ana C., chegando a alegar que esta se assemelha a uma “[...] obra impressionista às avessas: de longe, aparente separação; de perto, uma mistura de impossível diferenciação” (2020, p. 87).

Ainda no seguimento de trabalhos sobre a crítica literária de Ana Cristina, destacamos mais uma dissertação: *A crítica de Ana Cristina Cesar em Escritos no Rio*, de Cristiana Tiradentes Boaventura, em que o enquadramento escolhido pela pesquisadora destaca a não ortodoxia da obra de Ana C. como uma fuga ao autoritarismo político da época. Segundo Boaventura (2007, p. 33):

No caso específico de Ana Cristina Cesar o interesse se firmou no que poderíamos chamar de um tipo de engajamento (para utilizar o vocabulário da época) crítico, posto em prática na sua própria produção e no julgamento de outras obras. Sua maneira de se envolver politicamente estava combinada com sua linguagem e sua leitura. Com olhos desconfiados buscou um sentido para o texto, o conteúdo autoritário subjacente, enfim, a tentativa de decifrar a “ideologia”, politizar o outro através de sua escrita de negação.

Para nossa análise, percebemos como a compreensão desses três principais trabalhos sobre seu ensaísmo é importante, pois o terreno vacilante construído em *Literatura e mulher: essa palavra de luxo* – texto por nós analisado – define uma inquietação teórica, retratando uma angústia permanente e irresoluta que não sucumbe à imposição de certas definições e/ou instituições, negando-as em um formato que beira o texto ficcional e, por isso, usufrui de uma condição de mascaramento para experimentar e questionar todas as posições do debate.

Nesse entrecruzamento e experimentação dos limites de cada gênero textual – entrelugar consentido nos trabalhos sobre a autora – buscamos entender de que modo Cesar localiza a escrita de mulheres. Para isso, destrinchamos os fragmentos presentes em *Literatura e mulher: essa palavra de luxo*, utilizando a lista de *dramatis personae* oferecida ao final do texto para compreender as vozes que perpassam o debate. Ademais, quando possível, para um melhor entendimento das razões de cada fragmento, verificamos algumas referências no catálogo da biblioteca pessoal da autora, disponível digitalmente no acervo do Instituto Moreira Salles (IMS). Mais do que simplesmente decifrar a esfinge, com isso, tentamos dialogar melhor com o jogo proposto, entendendo o papel da ficção no texto e identificando o que se aproxima mais da voz da autora.

## 2 LITERATURA E MULHER: ESSA PALAVRA DE LUXO (1979)

Publicado na edição *Mulher objeto de...estudo*, da *Almanaque - cadernos de literatura e ensaio*, revista da editora Brasiliense, em 1979, *Literatura e mulher: essa palavra de luxo* é o primeiro texto crítico em que Ana Cristina Cesar se posiciona diante da escrita literária de mulheres, contemplando as tensões que circundam essas produções. Fragmentado em XI partes e uma errata, o texto apresenta uma estrutura incomum aos ensaios críticos da autora, que neste material experimenta os limites do gênero ao flertar com o universo ficcional na construção de um panorama interrogativo sobre o que é o *feminino* na escrita. O resultado é um compilado de vozes dissonantes de personagens construídos para satirizar posições dentro do próprio debate.

Nesta colagem, podemos observar: recortes de três prefácios aos livros de poemas de Cecília Meireles, escritos por Cunha Leão, Menotti del Picchia e José Paulo Moreira da Fonseca, além de comentários sobre outros dois prefácios escritos por Darcy Damasceno e Maria José de Queiroz, sobre Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, respectivamente; uma breve análise sobre o feminino na poesia de Henriqueta Lisboa e Adélia Prado; trechos do romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector; um suposto panfleto feminista do Institut d'Action Culturelle (IDAC); partes de uma entrevista fictícia com a personagem pesquisadora Sylvia Riverrun – e uma errata da mesma; e, ainda, trechos de um artigo de 1945, do sociólogo francês Roger Bastide, intitulado *Poesia masculina e poesia feminina*.

De acordo com Ana Cristina Cesar, a proposta inicial do texto nasce de um trabalho já habitual: resenhar criticamente, para jornais e revistas, obras sugeridas por algum editor. No entanto, desta vez, ao receber exemplares com os poemas de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, outras questões pedem passagem e a autora dá lugar às angústias diante de noções nebulosas acerca da “escrita de mulher”. Com isso, passa a jogar com o texto, fragmentando-o em trechos que atribuem ou negam o frívolo, o sublime e o nobre na construção de uma poesia que teria sintaxe e temas femininos. O próprio estranhamento na recepção da obra de Cecília e Henriqueta alimentam certa curiosidade de Ana Cristina Cesar: “Quando recebi os dois livros, não pude deixar de pensar que estava recebendo para o chá duas senhoras. [...] Evidentemente que a resenha dançou” (CESAR, 2016, p. 277).

Apesar dessa declaração, Cesar não abandona a atmosfera da criação literária para *falar sério* e elege este como o seu caminho para o debate, tornando o texto em questão um desafio para os desavisados. Mesmo o anexo *dramatis personae*<sup>3</sup> ao final, nominando uma lista de

---

<sup>3</sup> A expressão latina *dramatis personae* significa “personagens do drama” e costuma listar os principais personagens de uma obra dramática (GRAÇA, 2010).

referências, não nos prepara de todo, pois nos faz mais observar as atribuições de cada fala, entendendo a vez de cada personagem, do que de fato compreendendo as referências de um ponto de vista teórico. Ou seja, para que se extraia algo da discussão, o texto nos obriga a lê-lo de um determinado modo, que seria completamente diferente dos ensaios, incluindo aqueles com os quais divide espaço nesta edição 10 da revista *Almanaque* – a qual, vale ressaltar, traz, predominantemente, alguns estudos sobre a mulher.

Nos próximos tópicos, almejamos realizar uma leitura que contemple cada fragmento em sua complexidade, observando o formato do todo por meio de discussões pertinentes a essas escolhas e assim elaborando uma melhor compreensão da posição de Ana Cristina Cesar sobre a possível relação entre literatura e mulher, essa palavra de luxo.

## 2.1 Destrinchando os fragmentos

### 2.1.1 Fragmento I - Roger Bastide

O fragmento é retirado de *Poesia masculina e poesia feminina*, artigo de Roger Bastide, segundo o *dramatis personae*, publicado em 29 de dez. de 1949, quinta-feira, em *O Jornal* (Rio de Janeiro). No trecho recortado, o autor lança questionamentos sobre a linha que firmaria um princípio de distinção entre a poesia feminina e a poesia masculina. Seleccionadas em seu caráter inquietante, são as perguntas de Bastide que abrem o texto de Ana Cristina:

– Haverá uma poesia feminina distinta, em sua natureza, da poesia masculina? E no caso de existir essa poesia especial, dever-se-á procurar nela caracteres tais como uma sinceridade levada até o exibicionismo, uma sexualidade que nada mais é do que o desejo de se fazer amar pelos leitores? Poder-se-ia dizer que o homem é mais intelectual ou então se aprofunda mais? Será preciso ligar o sentido da experiência interior a um caráter essencialmente feminino? Poder-se-ia dizer que o apego [sic] ao real seja uma das características do homem em oposição à mulher? (CESAR, 2016, p. 256).

A abertura traz consigo um elemento retórico que imputa ao texto o desafio de começar a partir de um desenlace, pois logo somos levados a perceber algumas tensões decorrentes do inatismo em que o debate sobre o feminino na escrita pode desembocar. Diante disso, as perguntas nos levam, por exemplo, a repensar o caráter *essencialmente* feminino para repensar uma possível concepção de inferioridade intelectual da mulher a ele atrelado. Assim, acompanhados por uma perspectiva sociológica atenta às ocorrências predeterminantes, adentramos na discussão estética.

A princípio, não abandonamos a possibilidade de o texto, que aparece novamente no fragmento VI, ser criação de Ana Cristina, isto é, algo forjado como contrapeso no debate. Por conta disso, passamos a investigar o autor e a fonte fornecida. Nisso, para efeito de contextualização da fonte, começamos pela compreensão das produções do sociólogo francês Roger Bastide (1898-1974), que foi professor de Sociologia na Universidade de São Paulo entre 1938 e 1954; seus principais títulos reclinam o olhar investigativo sobre a religiosidade e a cultura afro-brasileiras. Na fase de dedicação às terras brasileiras, estabeleceu ainda algumas pontes entre sociologia e poesia, chegando a ganhar prefácio de Antonio Candido na segunda edição do livro *Poetas do Brasil* – coletânea de ensaios de 1946, republicada e organizada, em 1997, por Augusto Massi (Edusp).

Já a edição 9.104, de *O Jornal*, referenciada no *dramatis personae*, nos revela um panorama de época: morte do escritor Hervey Allen, um atentado falho no Dia da Bandeira, no Vale do Anhangabaú, Albert Einstein, reservado em Nova Jersey, rindo de interpretações sobre sua teoria, previsões de historiador e funcionários do governo norte-americano sobre o futuro da força atômica, debate sobre possível candidatura de Getúlio Vargas à presidência em 1950, um homem determinado a intoxicar-se é encontrado caído com um bilhete no bolso: “[...] não adianta me salvar, doutor. [...] eu me mato de novo”, José Lins do Rego em coluna fixa comentando o cenário editorial daquele ano de 1949...e nem sinal de Roger Bastide (*O JORNAL*, 1949).

Difícil até imaginar, neste cenário, um artigo de título *Poesia masculina e poesia feminina*. De qualquer modo, o fato é que ele não aparece mesmo nas páginas de *O Jornal* no dia 29 de dezembro de 1949. Porém, na reunião da obra crítica de Roger Bastide, organizada por Gloria Carneiro do Amaral (2010), foi possível constatar o artigo *Poesia masculina e poesia feminina*, na verdade publicado em 28 de dez. de 1945, no *Diário de S. Paulo*, e republicado em outros jornais, como *Folha de Belém*, em dez. de 1945, e na fonte oferecida por Ana Cristina, *O jornal*, mas no dia 29 de dez. de 1945 – e não em 1949, como informado no *dramatis personae*.

Isso nos leva a concluir que há imprecisão na referência da fonte, o que pode denunciar uma confusão da autora, mas também apontar para um movimento voluntário. Outro fato é que, na leitura do artigo de Bastide, observamos que o texto utilizado como fragmento não é necessariamente o mesmo de *Poesia masculina e poesia feminina*, mas uma colagem deste. Comparemos:

Quadro 1 – Comparação entre os trechos do texto original de Roger Bastide e os trechos do fragmento de Ana Cristina Cesar

Bastide [1945] (AMARAL, 2010, p. 496-499)	Cesar [1979] (CESAR, 2016, p. 256)
<p>Haverá uma poesia feminina distinta, em sua natureza, da poesia masculina? Discutiu-se muito esse problema entre as duas guerras, depois da publicação de um célebre artigo de Maurras sobre o romantismo feminino. E, no caso de existir essa poesia especial, dever-se-á procurar nela caracteres tais como uma sinceridade levada até o exibicionismo, uma sexualidade que nada mais é do que o desejo de se fazer amar pelos leitores? Na realidade, não há um, mas inúmeros tipos de poesias femininas, e encontro a prova dessa afirmação em dois livros de poesia publicados com alguns meses de intervalo: <i>Mar absoluto</i>, de Cecília Meireles, e a <i>A face lívida</i>, de Henriqueta Lisboa [...].</p>	<p>– Haverá uma poesia feminina distinta, em sua natureza, da poesia masculina? E no caso de existir essa poesia especial, dever-se-á procurar nela caracteres tais como uma sinceridade levada até o exibicionismo, uma sexualidade que nada mais é do que o desejo de se fazer amar pelos leitores? [...] (CESAR, 2016, p. 256).</p>
<p>[...] Poder-se-ia, pois, dizer que o homem é mais intelectual ou então se aprofunda mais. Em Cecília Meireles tudo é antes de tudo a imagem de um sentimento, de uma existência psíquica. Mas encontro também esse sentimento nos romancistas fenomenologistas, desde Kafka até Camus, e por isso não posso considerá-lo um elemento puramente feminino [...].</p>	<p>[...] Poder-se-ia dizer que o homem é mais intelectual ou então se aprofunda mais? [...]</p>
<p>Voltando ao tema da poesia feminina, será preciso ligar esse sentido da experiência interior a um caráter essencialmente feminino, ou ao fato de pertencer a certos grupos literários, a Minas ou ao Rio?</p>	<p>Será preciso ligar o sentido da experiência interior a um caráter essencialmente feminino? [...]</p>
<p>Para terminar, desejo falar de um livro de versos de um poeta masculino, Fernando de Azevedo Sales, <i>Roteiro sentimental das lavras diamantinas. Evocação de Lençóis</i>. São poemas de um extrovertido no qual o sentimento está preso a objetos e quando se liga a imagens estas não são místicas, mas recordações concretas de uma infância que ainda guarda alguma coisa colonial. E se, como muito bem o disse Afrânio Peixoto, os versos desse poeta têm o reflexo de certas pedras preciosas, é a poeira de diamante que encontramos em Lençóis. Poder-se-ia dizer que o apego [sic] ao real seja uma das características do homem em oposição à mulher?</p>	<p>Poder-se-ia dizer que o apego [sic] ao real seja uma das características do homem em oposição à mulher?</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Com essa comparação, é possível vislumbrar o recorte empreendido por Cesar no texto de Bastide, o que reorganiza sua argumentação e, portanto, denuncia um falso empreendimento teórico, visto que não é fiel ao texto do autor. É esse desvio voluntário do texto original, aliás, que pode apontar para o desvio voluntário da referência.

Ao retrabalhar a referência, modificando-lhe a ordem, Ana Cristina apropria-se dela por completo, dispensando a consulta da fonte. É explícito o labor, ou melhor, *as vampiragens*. Em

*Por trás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*, a pesquisadora Maria Lúcia de Barros Camargo (2003) utiliza-se do capítulo *Vampiragens* para discorrer especificamente sobre a formação dos ecos na escrita de Ana Cristina; para isso, apoia-se na metáfora do vampiro, oferecida pela própria poeta: “Escrever é a parte que chateia, fico com dor nas costas e remorsos de vampiro” (CESAR, 2013, p. 49). Na leitura de Camargo (2003), entendemos que o remorso de vampiro seria produto de uma concepção de texto “[...] como palimpsesto. Constatação da impossibilidade do ‘novo’, da inexistência da originalidade absoluta. Novo será o modo de desentranhar a própria palavra tecida na palavra alheia”. (CAMARGO, 2003, p. 144).

Diante disso, observamos que *as vampiragens* empreendidas por Ana Cristina na poesia aproximam-se de uma dinâmica utilizada no texto *Literatura e mulher*, por este ser um ensaio supostamente crítico, mas que divide, como vemos, limites muito estreitos com o literário, com a criação.

### 2.1.2 Fragmento II - Ana Cristina Cesar?

Este é o primeiro trecho que se aproxima da voz de Ana Cristina, “sem disfarces”<sup>4</sup>. O fragmento II fala a propósito de um convite para resenhar *Flor de poemas*, de Cecília Meireles, e *Miradouro e outros poemas*, de Henriqueta Lisboa. Ao acessar os prefácios dos respectivos exemplares, Ana Cristina se vê diante de um senso comum que permearia também o espaço erudito da crítica literária quando o assunto é poesia de mulher.

A começar pela interpretação do que seria o senso comum sobre “mulher fazendo poesia”, a autora dispara:

– Faça uma enquete tipo *Globo Repórter*. Saia à rua e pergunte aos pedestres: o que é poesia; o que é mulher; e mulher fazendo poesia, fala de quê. As respostas vão configurar o senso comum do poético e do feminino. Surgirão algumas imagens que se convencionou chamar da natureza e considerar belas. O cancionero popular. Perfume, pérola, flor, madrugada, mar, estrela, orvalho, pólen, coração. Tépido, macio, sensível. E em aparente contradição: inatingível, inefável, profundo [...] (CESAR, 2016, p. 256-257).

Tem-se, portanto, que a avalanche adjetival destacada cobriria superficialmente uma identificação do senso comum entre o que seria o poético e o que seria a mulher: “Mulher é inatingível e sensual ao mesmo tempo. Carne e luz. Poesia também. O poético e o feminino se

---

<sup>4</sup> Em *dramatis personae*, não há atribuição deste fragmento a ninguém. Nele, consta apenas a referência dos prefácios às edições de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, comentados no trecho.

identificam” (CESAR, 2016, p. 257). No cenário hipotético construído por Ana C., parece subentendida a ideia de que a identificação estabelecida pelo senso comum entre poesia e mulher, por seu não compromisso acadêmico, seria justificável por um distanciamento de quem não lê poesia, ou mesmo pelo desconhecimento das pessoas em geral sobre a escrita de poetisas mulheres. A autora estranha, no entanto, que esse mesmo senso comum seja replicado no “campo erudito”, fazendo-se presente nos prefácios aos livros de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa. Em específico, refere-se, neste momento, ao texto *Poesia do sensível e do imaginário*, prefácio de Darcy Damasceno a *Flor de poemas*, de Cecília Meireles; e ao texto *Do real ao inefável*, prefácio de Maria José Queiroz a *Miradouro e outros poemas*, de Henriqueta Lisboa.

Na leitura de ambos, a autora percebe que há um ruído: apesar de serem “[...] livros de escritoras consagradas; antologias com notas editoriais, prefácios de professores universitários, biografias, bibliografias [...]”, há um encaminhamento de leitura nos prefácios que aponta para “[...] imagens estetizantes, puras, líquidas [...]”, em que a “[...] dicção e os temas devem ser belos: ovelhas e nuvens” (CESAR, 2016, p. 257). De acordo com Cesar, essa visão erudita sobre a escrita de Cecília e Henriqueta recai num olhar pré-fabricado, atraído por uma noção tradicional de mulher:

Não quero ficar panfletária, mas não lhe parece que há uma certa identidade entre esse universo de apreensão do literário e o ideário tradicional ligado à mulher? O conjunto de imagens e tons obviamente poéticos, femininos portanto? Arrisco mais: não haveria por trás dessa concepção fluídica de poesia um sintomático calar de *temas de mulher*, ou de uma possível *poesia moderna de mulher*, violenta, briguenta, cafona, onipresente, sei lá? (CESAR, 2016, p. 258, grifos nossos).

Posto que a pré-condição da leitura sugere o etéreo, o suave, o sublime... como observar o que de fato se põe na escrita? Como, enquanto mulher e escritora, escapar a uma definição esperada da crítica ou ter reconhecido, em sua escrita, o empenho modernista? Como, aliás, ser modernista quando se é escritora visto que, nesses casos, a escrita está relacionada à proximidade que a mulher mantém com a natureza que, por sua vez, sopra-lhe aos ouvidos o vento sublime, fazendo também farfalhar a pena na produção de uma poesia *pura*? Parece, na verdade, *puro* Romantismo anacrônico numa estranha releitura impoluta: do invólucro *ethereal*, é a dama tema dos poemas românticos que agora escreve – e o resultado não poderia ser outro senão a leveza visível em Cecília Meireles. “Não quero ficar panfletária, mas não lhe parece que há uma certa identidade entre esse universo de apreensão do literário e o ideário tradicional ligado à mulher?” (CESAR, 2016, p. 258).

### 2.1.3 Fragmentos III, IV e V - Prefácios

Nos três fragmentos seguintes, há o recorte ilustrativo do que tem sido discutido até então, vozes de prefácios a Cecília Meireles parecem moldar – em uníssono – o que seria o feminino em poesia. Os três prefácios estão em *Obra poética*, coletânea de Cecília Meireles publicada, em 1972, pela editora José Aguilar (Rio de Janeiro). Este exemplar consta na biblioteca pessoal de Ana Cristina Cesar, localizada atualmente no acervo do Instituto Moreira Salles (IMS), e a fortuna crítica da edição está nas mãos de Mário de Andrade, Osmar Pimentel, Cunha Leão, José Paulo Moreira da Fonseca, Menotti del Picchia, Nuno de Sampaio, Paulo Rónai, Murilo Mendes e João Gaspar Simões (MEIRELES, 1972). Para os fragmentos III, IV, e V, Ana Cristina destacou os textos: *Um caso de poesia absoluta*, de Cunha Leão; *Sobre vaga música*, de Menotti del Picchia; e *Canções de Cecília Meireles*, de José Paulo Moreira da Fonseca, respectivamente. Os três, como já mencionado, parecem complementar-se no que seria uma descrição do feminino em poesia. Vejamos:

– Tudo resvala, flui e anda nesta poesia. Em tudo isto é de *feminina delicadeza* aflorando as coisas, os seres, com dedos fugidios, tocando-os de encantamento. Já aí começa a fugir. Esses dedos não agarram; intuem para logo transfigurar. As mãos a que pertencem são de fada. A *sensualidade* volatiza-se ou afunda-se em golfos de afetividade tão arguta e dilatada que leva à intelecção do mundo. Como os ouvidos de cego que chegam a substituir a vista, o sentimento de Cecília Meireles ganha olhos que ultrapassam os fenômenos até as essências (CESAR, 2016, p. 258, fragmento III, grifos nossos).

Aqui, Cunha Leão destaca um movimento que seria característico na poesia de Cecília: o feminino imprime-se poeticamente pela gentileza de um toque que se realiza “com dedos fugidios”, provendo de encantamento aquilo em que resvala; são “dedos de fada” que não agarram e que logo transfiguram-se. A poesia, sensual como a mulher, eleva a condição das imagens, contornando-as com a feminina delicadeza. Atrelada a um instinto maior, a poesia é ligada ao feminino da poeta Cecília – ambas confundindo-se, imiscuindo-se. É o valor ethereal, produto desta junção mulher/poesia, que guia a construção poética, “ultrapassando os fenômenos até as essências”.

De modo complementar, o fragmento seguinte, retirado do texto *Sobre vaga música*, de Menotti del Picchia, reforça esse aspecto quase fantasmagórico de dama que atravessa as coisas: “– Cecília *levita*, como um *puro espírito*...Por isso ela se move, ‘viaja’, sonha com navios, com nuvens, com coisas errantes e etéreas, móveis e espectrais, transformando em *pura poesia* essa caminhada” (CESAR, 2016, p. 258, fragmento IV, grifos nossos). Apesar da figura de

linguagem metonímia ser recurso popularmente utilizado na discussão de obras, neste caso, em específico, o seu uso parece estreitar os laços entre Cecília-mulher e a sua obra feminina. Vê-se, então, a correspondência estabelecida e característica do feminino: puro é esse espírito, pura é a poesia.

O recorte do fragmento V, retirado do texto *Canções de Cecília Meireles*, de José Paulo Moreira da Fonseca, parece atribuir caráter conclusivo ao pensamento desenvolvido nos prefácios anteriores:

– Terminemos frisando mais uma das excepcionalidades de C.M – a construção, retifiquemos, a composição de uma poesia *densamente feminina*, não apenas a poesia feita por alguém que é mulher, mas *obra de mulher*, de *um sem-número de perspectivas sobre as coisas que os homens não teriam*, poesia na qual uma das grandes forças é a *delicadeza*, e delicadeza de poeta, que transfigura a vida em canto...(CESAR, 2016, p. 259, fragmento V, grifos nossos).

De acordo com Fonseca, pensar em obra de mulher é pensar em uma íntima relação desta com a própria feminilidade, com o valor do mundo transpondo-se no valor da poesia. Somente um ser puro e imaculado como uma mulher é capaz de tal façanha poética. O problema dessa perspectiva é que ela, de fato, parece querer intuir algo abstrato e, com isso, preencher de pudor o que deveria ser uma *obra de mulher*, colocando esta leitura conduzida sobre o que é o feminino como referencial para as demais escritoras. Uma mulher que queira escrever de outro modo, conduzindo um olhar estetizante por outros caminhos, encontrará nesta crítica que tipo de recepção?

Apesar da manipulação empreendida no ato de colagem feito por Ana Cristina, a sequência dos três fragmentos de fato complementa-se na composição do que seria o feminino em poesia para a crítica acadêmica, deixando pistas de algo que se atribui com tantas certezas que não requer demais explicações. Nesse contexto, está dado o que seria o feminino, está dada a correspondência do feminino em um texto escrito por mulher, e assim os críticos (e as críticas também) entendem-se muito bem na leitura de Cecília Meireles.

#### 2.1.4 Fragmento VI - Novamente Bastide

Voltamos a Roger Bastide. O sociólogo francês reaparece neste fragmento retirado do artigo – já mencionado – *Poesia masculina e poesia feminina*, publicado em 1945 (e não em 1949, como indica o *dramatis personae*), para falar especificamente das escritoras Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, ou seja, coincidentemente tem como objetivo falar das mesmas poetisas convocadas por Ana Cristina Cesar no fragmento II. Neste fragmento fica evidente o

construto de Cesar, a forma como debruça-se na figura do sociólogo para demarcações específicas no debate acerca da escrita de mulheres. Lembremos: Bastide aqui é como que meio-personagem, meia-criatura de Ana Cristina Cesar, suas falas neste artigo são por ela contempladas, mas também por ela forjadas no processo de colagem.

Neste trecho, então, o autor dispensa o cientificismo e recorre à sociologia para apartar o sexo biológico da produção poética de mulheres. Apesar de reconhecer que na escrita de Cecília e Henriqueta existam “elementos comuns”, observa neles um fruto do “acaso”, visto que “[...] *o feminino só existe na sexualidade*. Em todos os outros aspectos da vida é o social que domina, é o ser construído pela cultura do meio e da época” (CESAR, 2016, p. 259, fragmento VI, grifos nossos). Isso justifica, por exemplo, o motivo pelo qual o autor enxerga, nos poemas de Cecília Meireles, uma experiência psíquica comum a escritores como Kafka e Camus, e isso desfaz a possibilidade de tratamento do elemento como “puramente feminino” (CESAR, 2016, p. 259, fragmento VI).

Atentos à estrutura do fragmento VI em comparação com o original, como fizemos no fragmento I, presenciamos novamente a colagem empreendida por Ana Cristina, que aqui parece ir além nas *vampiragens* e na forja do texto, diluindo as reflexões do autor em um trecho não escrito por este:

Quadro 2 – Segunda comparação entre os trechos do texto original de Roger Bastide e os trechos do fragmento de Ana Cristina Cesar

Bastide [1945] (AMARAL, 2010, p. 496-499)	Cesar [1979] (CESAR, 2016, p. 258-259)
Em Cecília Meireles tudo é antes de tudo a imagem de um sentimento, de uma existência psíquica. Mas encontro também esse sentimento nos romancistas fenomenologistas, desde Kafka até Camus, e por isso não posso considerá-lo um elemento puramente feminino [...].	Em Cecília Meireles tudo é oceano, a terra, a vida, tudo é uma vaga que joga pra cá, pra lá, sem direção e sem velas, o poeta. O mar torna-se antes de tudo a imagem de um sentimento, de uma experiência psíquica. Mas encontro também esse sentimento nos romancistas fenomenologistas, desde Kafka até Camus, e por isso não posso considerá-lo um elemento puramente feminino.
[...] Cecília conhece muito bem os poderes encantadores da rima - o terceiro motivo da rosa o prova; em geral, a rima só aparece nos seus versos em raros momentos, como conchas iguais balouçadas pelas ondas entre conchas de formas variadas. A poesia também não ignora a doçura dos versos iguais, mas ela prefere o verso livre que lhe parece mais apropriado para dar a impressão de vagas, de um fluxo e refluxo do mar sobre a praia [...].	Idem.

Fonte: Elaborado pela autora.

Distintos momentos são recortados, colados, mas também diluídos em outras palavras. As imagens assemelham-se. Há referência ao mar e ao balanço do mar em Cecília, mas os trechos são claramente outra coisa.

Continuemos com a reflexão empreendida no fragmento. Segundo o autor, identificar os gêneros no texto é tarefa impossível, especialmente quando nos distanciamos da “sexualidade pura”. Gosto, prolixidade e/ou rigidez da forma ficam no escuro na tentativa de observar correspondências do feminino ou do masculino. Antes de concluir, no entanto, o sociólogo francês expõe uma face da distinção relevante socialmente:

[...] ainda estamos no social e podemos encontrar a prova disso em que segundo as épocas ou o pudor ou o exibicionismo serão considerados caracteres da sensibilidade feminina. Além disso encontramos novamente a lei da barreira e do nível tanto nesse domínio da oposição sexual como no da oposição de classes, a mulher querendo penetrar no domínio masculino, pôr-se desse modo no mesmo nível do homem. (CESAR, 2016, p. 259, fragmento VI).

Entendemos que, por meio de Bastide, Ana Cristina Cesar faz referência à inserção da mulher no meio literário. Por esse trecho, a autora parece dizer – ao lado de Bastide – que os elementos comuns, característicos da sensibilidade feminina e observados na escrita de Cecília e Henriqueta, estão em conformidade com o pudor ou o exibicionismo – atrelado à figura da mulher – de cada época. Ainda assim, penetrar um espaço de “domínio masculino” pode incorrer em situações como os prefácios que vimos, tornando impossível desvencilhar-se do “ser mulher” em literatura, porém não há aprofundamentos nisso. Em oposição à delimitação do feminino na escrita, Bastide apenas declara:

[...] a ideia de procurar uma poesia feminina é uma ideia de homens, a manifestação, em alguns críticos, de um complexo de superioridade masculina. Precisamos abandoná-la, pois a sociologia nos mostra que as diferenças entre os sexos são mais diferenças culturais, de educação, do que diferenças físicas (CESAR, 2016, p. 259-260, fragmento VI, grifos nossos).

Para o autor, a solução estaria no virar da esquina: “Diante de um livro de versos, não olhemos quem o escreveu, *abandonemo-nos ao prazer*” (CESAR, 2016, p. 260, fragmento VI, grifos nossos).

### 2.1.5 Fragmento VII - Sylvia Riverrun

A partir de Sylvia Riverrun, entendemos que a solução de Bastide não satisfaz a todos. O *dramatis personae* descreve Riverrun como brasilianista da Universidade do Texas, e aponta

o fragmento em questão como sendo retirado de uma entrevista concedida pela pesquisadora em maio de 1977. Semelhante ao artigo de Bastide, o assunto da entrevista é Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, porém o fato de serem mulheres é aqui enfatizado: “– Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa? Estamos falando de mulheres. Acho imprescindível considerar esse fato.” (CESAR, 2016, p. 260, fragmento VII). Imprescindível, também, será consideramos que Sylvia Riverrun é personagem de Ana Cristina, não sendo possível encontrar outro registro de sua pessoa para além dos ensaios críticos *Literatura e mulher*, que aqui analisamos, e *riocorrente, depois de Eva e Adão...*

Neste fragmento, a personagem Riverrun, em tom mais feminista, é posta para convocar diversos elementos que exploram a distinção entre os gêneros na recepção das obras literárias, alegando que as mulheres raramente ocupam o quadro dos produtores literários, embora engrossem o público de literatura. Nisto, destaca que a aparente carência de mulheres escritoras no Brasil encontra na poesia de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa uma representatividade inoportuna, visto que estas não exploram a modernidade e optam pelas limitações da “dicção nobre”. Segundo a pesquisadora, infelizmente não teriam as poetisas bebido dos ensinamentos de Baudelaire. Como resultado, é essa escrita aparentemente carente de modernidade que define, na crítica brasileira, como mulher escreve e, por extensão, como deve escrever, pois, com isso, uma leva de novas escritoras são influenciadas (CESAR, 2016, p. 260, fragmento VII).

É interessante como, sob o olhar de Riverrun, recai na poesia de Cecília e Henriqueta parte da responsabilidade por uma definição externa a ambas. Ora, que importa que a partir de sua poesia definiu-se o que é literatura de mulher, escrita feminina, etc.? Que responsabilidade teriam ambas sobre essa recepção? Não seria esse um equívoco da própria crítica em reduzi-las a um enquadramento de gênero? Não seria, portanto, papel da própria crítica definir o enquadramento criado, provando as bases sobre as quais a chamada *obra de mulher* se realizaria?

Vale ressaltar que, quanto à Cecília Meireles, só recentemente foram desenvolvidos trabalhos que pudessem ir além na sua produção, reconhecendo a relação da sua escrita não com um modernismo brasileiro, restritivamente nacional, é verdade, mas com um modernismo indiano. No texto *Cecília Meireles, uma lírica no auge do modernismo*, a pesquisadora Ana Amélia N. Batista dos Reis (2021) propõe a releitura da dissonância da poeta quando o assunto é modernismo, defendendo assim uma visão ampliada do movimento. A ideia do artigo não é, portanto, encontrar fissuras no pensamento do movimento modernista brasileiro, mas

compreendê-lo para além da noção “[...] de antropofagia, do pensamento da ruptura com a tradição ou do nacional” (REIS, 2021, p. 252).

Reis (2021) alude à forma como Cecília constrói seu pensamento sobre literatura, embasando-se em anotações de um curso ministrado pela poeta, em 1937, intitulado *Técnica e Crítica Literárias*, na Universidade do Distrito Federal. A disposição de forte arcabouço teórico sobre mitologia nos faz perceber como Cecília Meireles conduz o curso privilegiando seus conhecimentos sobre o mito a partir de antigas tradições. Nesta seleção, a docente contempla diversas culturas, mas destaca a Índia por ser o lugar que dispõe do conhecimento mitológico mais antigo que se tem notícia. A partir da base estética indiana denominada *rasa*, “[...] tomamos conhecimento da abrangência do pensamento ceciliano sobre literatura e é possível dizer que a segurança com que Cecília explorou formas tradicionais da literatura (como o ‘romanceiro’, os sonetos, a poesia lírica) pode ser atribuída a esse vasto conhecimento e a uma abertura para ler as tradições” (REIS, 2021, p. 273). Cecília faz uma interessante ponte para pensarmos “[...] a literatura do mundo, tentar conhecê-la”; além disso, o fato de a escritora “[...] buscar criar a partir dela [da literatura do mundo] pode ser um aspecto de vanguarda, moderno, por excelência” (REIS, 2021, p. 274).

No século XX, porém, os críticos parecem recusar-se no aprofundamento das questões da obra ceciliana, atribuindo o etéreo, o sublime e a dicção nobre da sua escrita somente ao feminino, sem definir ou justificar esta relação entre gênero e escrita. Às vezes, essa relação é feita em tom condescendente<sup>5</sup> – como vimos nos fragmentos III, IV e V –, qualificando assim as escolhas temáticas e as estruturas tradicionais utilizadas como reforço ao fato de que “Cecília é virtuose, tem belos poemas, e é *toujours une femme bien élevée*”<sup>6</sup> (CESAR, 2016, p. 261), para usar a irônica descrição feita por Sylvia Riverrun. Aliás, é contra isso que a feminista parece querer se opor: um modelo ideal de poeta mulher, com temas ideais de mulher, elogiada por seus bons modos enquanto poeta e mulher. Lutar contra isso é, portanto, superar

---

<sup>5</sup> Nem sempre a crítica à dissonância de Cecília no modernismo vai ser condescendente. Na postura de alguns críticos favoráveis à estética modernista, observamos que o feminino retorna como justificativa estética de rebaixamento da forma. Se, como vimos, para uns a feminina delicadeza parece garantir a estrutura tradicional poética da mulher bem criada, para outros é a mesma feminina delicadeza que denota a inferioridade estética de sua escrita. Em 1957, o poeta Mário Faustino escreve a respeito de Cecília Meireles: “O pior defeito das mulheres-poetas é pensarem – como, aliás, muito homem também pensa – que palavras bonitas, relembando ao leitor, ‘palavras que fazem suspirar’, é pensarem que essas palavras, nelas mesmas, já são poesia [...]” (FAUSTINO, 2003, p. 183 *apud* REIS, 2021, p. 262). O poeta mostra-se, neste texto, favorável a obras de Cecília de cunho mais nacional, como o *Cancioneiro da Inconfidência*, porém, relega como feminino – em tom pejorativo – a indignidade dos poemas que fogem da premissa mais ligada ao modernismo. Nisso, pela restrita régua de julgamento estético utilizada pelo autor, parece perpetuar-se a incompreensão das escolhas estéticas cecilianas. Em ambos os casos, define-se a estrutura do poema a partir do gênero da autora, ou melhor, define-se mais o gênero da autora do que discute-se a escrita.

<sup>6</sup> Tradução de Camila Geovanna Alves da Silva: “é sempre uma mulher bem criada”.

esteticamente Cecília Meireles, é questionar-se: “[...] por que mulher quando escreve se atrela a esse tipo de produção?”, é conclamar Baudelaire, é pedir por uma literatura feminina moderna (CESAR, 2016, p. 261).

A princípio, então, sob a perspectiva de Riverrun, há forte desconforto quanto à leitura “feminilizante” de tais escritoras, sendo, portanto, imprescindível considerá-las mulheres, pois é por este caminho do gênero que “[...] a crítica assim as escolhe e julga”. Voltamos ao ponto inicial, instituição do óbvio: “[...] irrecusavelmente, estamos diante de escritoras mulheres” (CESAR, 2016, p. 261). Com isso, entendemos que a inserção dos prefácios a Cecília Meireles<sup>7</sup> encontrariam, neste texto, a busca por uma definição do feminino: “Faça um levantamento da crítica sobre essas poetisas, especialmente sobre Cecília, e estará traçado um belo retrato de (literatura de) mulher” (CESAR, 2016, p. 261). Neste mar de falas desacertadas entre personagens distintos sobre o feminino na escrita, Riverrun é posta para andar em círculos, apenas quebrando o silêncio, ou seja, sem oferecer material para grandes revelações.

### 2.1.6 Fragmento VIII - Clarice Lispector

O último romance de Clarice Lispector, *A hora da estrela*, publicado em 1977, traz como narrador Rodrigo S.M., escritor que se apresenta ao leitor na construção da personagem Macabéa. O romance é revirado, repuxado, numa metalinguagem que força a narrativa de dentro para fora, forjando a aproximação deste leitor no traçar dos acontecimentos. “Eu não inventei essa moça. Ela forçou dentro de mim sua existência” (LISPECTOR, 1998, p. 30). Pelas mãos de Rodrigo, Macabéa salta aos nossos olhos, e resistente como capim nasce no centro da página.

É notável como Lispector opta por um escritor, personagem do gênero masculino, como intermediário para construção deste universo ficcional. É a partir dele que se elabora a voz narrativa. Para o fragmento VIII, Ana Cristina Cesar recorta apenas o seguinte trecho da obra:

Sei que há moças que vendem o corpo, única posse real, em troca de um bom jantar em vez de um sanduíche de mortadela. Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém. Aliás – descobro eu agora – também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas (LISPECTOR, 1977, p. 13-14 *apud* CESAR, 2016, p. 262, fragmento VIII).

---

<sup>7</sup> Esse diálogo com os fragmentos III, IV e V sublinha as relações movidas por Ana Cristina Cesar na montagem de cada texto.

Seria Rodrigo uma alternativa encontrada por Clarice Lispector para garantir uma dicção masculina, isto é, esquivar-se vestindo a face oposta a uma presença do feminino, apontada pela crítica, nas escritoras mulheres? Até então, as colagens de Ana Cristina parecem denunciar o protagonismo do feminino na escrita, expor suas definições gelatinosas, e, se possível, a partir da reunião de vozes distintas sobre o mesmo tema, também buscar alternativas de forma propositiva. As tantas perguntas levantadas por esses fragmentos apresentam um cenário, movimentam um debate, denunciam o aspecto inacabado do que se entende por feminino e por mulher. Nesse contexto, o tom pejorativo deste retrato da escritora mulher, construído por Clarice Lispector na voz de Rodrigo, denuncia uma prescrição crítica observada até então na recepção das obras de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa.

Diante disso, compreendemos que Ana Cristina seleciona o trecho por ver nele uma situação exemplar de saída literária à discussão sobre o feminino. A voz de Rodrigo distancia Lispector de seu texto, garantindo a ficção, permitindo questionamento sobre o local do intelectual que escreve, e da escrita, em contextos sociais diversos. Rodrigo justifica o percurso que lhe dá acesso à escrita e à temática de que faz uso:

Verifico que escrevo de ouvido assim como aprendi inglês e francês de ouvido. Antecedentes meus do escrever? Sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto. E só minto na hora exata da mentira. Mas quando escrevo não minto (LISPECTOR, 1998, p. 19).

O poeta é fingidor, diria Fernando Pessoa – corrompido por suas múltiplas faces –, mas a literatura, principalmente ao desempenhar um papel social na década de 1930, coloca esse fingimento à disposição da verdade política, da função social desempenhada pelo intelectual engajado<sup>8</sup>. É o que vemos, por exemplo, em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, e *Capitães de Areia*, de Jorge Amado, cada um a seu modo. Mas, em *A hora da estrela*, Rodrigo constrói Macabéa com certa culpa:

[...] em *A hora da estrela* o foco é a dúvida sobre a possibilidade (ou a impossibilidade) de saber, portanto, narrar o que Macabéa é ou pensa. Daí o dilema desse intelectual – que deseja ou tem culpa por não saber e que teme "mentir". As questões do romance se concentram na relação entre o intelectual, que deseja aproximar-se das camadas da população brasileira que não têm voz própria na produção intelectual, e o pobre (BORGES, 2014, p. 35).

---

<sup>8</sup> “A ‘politização’ dos anos trinta descobre ângulos diferentes: preocupa-se mais diretamente com os problemas sociais e produz os ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia, a poesia militante e de combate. Não se trata mais, nesse instante, de ‘ajustar’ o quadro cultural do país a uma realidade mais moderna; trata-se de reformar ou revolucionar essa realidade, de modificá-la profundamente, para além (ou para além...) da proposição burguesa [...]” (LAFETÁ, 2000, p. 30).

Concomitantemente, ao eleger Rodrigo S.M. como narrador, Lispector suspende e evidencia a tensão desse local de quem escreve, sem comprometer o acabamento da estrutura narrativa – na verdade, até alimenta-se da tensão para dar-lhe forma estética –, sem precisar sacrificar a prosa poética característica de sua escrita em prol de uma causa panfletária. Lispector desaparece no texto, permite que esqueçamos dela, elenca motivos maiores, mas alfineta a restrição do que se entende por mulher escritora, provando o contrário na mesma medida. Lembra, com isso, que a literatura é um forte lugar de subversão das vozes, desse modo creditando a potência da criação.

### 2.1.7 Fragmento IX - Panfleto feminista

O excerto em francês que compõe este fragmento foi, segundo o *dramatis personae*, retirado de um panfleto feminista produzido pelo Institut d'Action Culturelle (IDAC), em Genebra. Sem data de impressão e sem mais informações sobre o documento, nos atemos ao que traz o recorte em si:

Étrange occupation que celle à laquelle nous allons nous attacher ici: dépoétiser. Supprimer la magie évoquée par cette faulté qu'on appelle aussi (aussi trompeur que les autres) el dont sixième sens hommes parlent avec un sourire attendri et condescendent<sup>9</sup> (CESAR, 2016, p. 262, fragmento IX).

O corte abrupto, sucinto, que impede uma revelação maior do documento nos abandona em uma busca cega pela relação possível desse trecho com os demais vistos até então. Estamos cada vez mais distantes de um ensaio acadêmico ou qualquer artigo comum aos jornais e revistas culturais, mas diante de algo diferente, menos informativo, mais questionador, e que beira o literário. Esse deslocamento do panfleto nos exige o trabalho de recontextualização, e assim, enquanto leitores, somos levados a exercer mais intensamente as interpretações possíveis dentro da montagem.

Refletimos, então, como coautores desse processo de colagem, sobre a nova ocupação que é despoetizar. Ocupação estranha, como mencionado, porém alternativa contra o estigma de carregar certa magia ligada ao “sexto sentido”, ou seja, ligada a algo intrinsecamente feminino. Isto que é lido como intrinsecamente feminino, “poético”, seria alvo do sarcasmo dos

---

<sup>9</sup> Tradução de Camila Geovanna Alves da Silva: “Ocupação estranha essa com a qual vamos todos nos envolver: despoetizar. Apagar a magia evocada pela falta a que também chamamos (e tão traçoeiro quanto os outros) e de cujo sexto sentido os homens falam com um sorriso suave e condescendente”.

homens, e é por eles comentado “[...] com um sorriso suave e condescendente”. Despoetizar seria, então, saída para o rótulo de uma visão estigmatizante do “feminino”.

Apesar da impossibilidade de confirmar o registro do suposto panfleto, para compreender a referência, vale destacar a atuação de sua autoria, o Instituto de Ação Cultural (IDAC). O Instituto, comprometido com uma proposta de educação popular, foi fundado em 1971 por um grupo de brasileiros, em Genebra. Em torno de Paulo Freire, o grupo desenvolveu atividades de conscientização e autonomia dos sujeitos por meio da educação, chegando a atuar na Europa e na África. Esse encontro atípico de brasileiros em cenário internacional dava-se, principalmente, em circunstância do exílio político durante a Ditadura Civil-Militar brasileira, que na época definia a situação de Paulo Freire e de outros, como Rosiska Darcy de Oliveira. Esta última, junto às iniciativas das mulheres do grupo, passou a coordenar projetos ligados diretamente às necessidades de outras mulheres (IDAC, 1981, p. 19).

O Projeto Mulher, do IDAC, passa a atuar no Brasil somente em 1980, após quase uma década no exterior. Um marco dessa atuação é a mobilização nacional em torno de um trabalho de base por meio da circulação de informação e do compartilhamento de experiências que reuniu seminários no Encontro do Movimento de Mulheres no Brasil, em agosto de 1981, no Rio de Janeiro. Nisso, são discutidas questões como relações de trabalho, violência, saúde da mulher, desafios da mulher na formação escolar até a Educação Superior, novo Estatuto Civil da Mulher, estratégias para contornar a censura no espaço midiático etc.

Nesse cenário, que motivos levariam Ana Cristina Cesar à escolha do IDAC para este fragmento? Até então, é perceptível que, a partir do fragmento de Riverrun, passamos da exposição de uma crítica mais condescendente sobre Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa para a exposição de uma reação feminista. Há uma mudança de perspectiva dentro do mesmo tema “escrita de mulher”. A própria publicação do texto em questão, *Literatura e mulher: essa palavra de luxo*, no *Almanaque - Cadernos de Literatura e Ensaio* nos dá pistas desse outro lado.

Coordenada por Walnice Nogueira Galvão e Bento Prado Jr., a revista *Almanaque*, publicada pela editora Brasiliense, conta com 14 números produzidos entre 1976 e 1982. As duas fases que dividem as tiragens, de acordo com Martins e Fonseca (2021), separam o primeiro momento em que a revista publicou textos sobre temas diversos dentro da literatura e da filosofia – além de textos literários – e o segundo momento organizado por eixos temáticos. É nessa segunda etapa que surge a edição *Almanaque 10* com a temática *Mulher objeto de...estudo*, da qual faz parte o texto *Literatura e mulher: essa palavra de luxo*, de Ana Cristina Cesar.

Nesta edição, além de Ana Cristina, estão: *Amor; mulher; casamento*, uma tradução de Friedrich Nietzsche realizada por Sylvia Junghanel e Rubens Rodrigues Torres Filho; *Com a boca na botija*, de Antônio Carlos de Brito (vulgo Cacaso); *A gandaia e a repressão - piruetas de um delegado de polícia na Primeira República*, de Paulo Sérgio Pinheiro; *Feminismo e feminilidade: fontes de conflito*, de Sônia Curvo Azambuja; *Frequentação da donzela-guerreira*, de Walnice Nogueira Galvão; *O espanto com a biotônica vitalidade dos 70*, de Heloisa Buarque de Hollanda; e *Mulher-objeto de...estudo*, de Maria Malta Campos, que empresta o título à edição.

Em um panorama de discussões sobre o papel da mulher na sociedade, na produção literária e na construção feminina do *eu*, Cesar adentra com o texto satírico que então destrinchamos, lançando com ele mais perguntas que respostas e optando pela elaboração de seu pensamento sobre a escrita de mulheres através de personagens que se contrapõem dentro do texto, formando uma melodia sofrida, desafinada e desarmônica. A própria investida de Ana Cristina parece representar, nesse contexto, uma desarmonia. De tão incomum, o formato de seu texto provoca a confusão de uma leitura sem a compreensão necessária da presença dos outros personagens. Nessas leituras, Roger Bastide e Sylvia Riverrun se confundem, diluindo-se em algo que seria a opinião de Ana Cristina. É o que acontece no resumo presente no anexo *índice geral* da dissertação *Glória póstuma: Almanaque objeto de estudo*, de Renata Telles (1999, p. 116): “A autora [Ana Cristina Cesar] discute a possibilidade de existência de uma poesia feminina. Afirma que o feminino existe só na sexualidade e que a diferença é uma determinação sócio-cultural, sendo impossível falar-se de uma ‘escrita feminina’ [...]”. Questão parecida ocorre na descrição do mesmo texto feita por Fonseca e Martins (2021), no artigo *Mulheres intelectuais em revistas culturais: a propósito de Almanaque - Cadernos de Literatura e Ensaio*:

Para Ana Cristina, “o feminino só existe na sexualidade, em todos os outros aspectos da vida é o social que domina, é o ser construído pela cultura do meio e da época” (p. 33). Afirma ainda que é uma ideia de homens, a bem da verdade, procurar uma poesia feminina. No entanto, em uma errata acrescentada pela autora ao final do texto, escrito dois anos antes, esta atualiza a discussão, pois o tomar contato com a poesia produzida por mulheres no período entre a escritura do artigo e sua publicação em *Almanaque*, faz com que reveja algumas posições que para ela se tornaram anacrônicas, concluindo que essa poesia dócil é a do passado, que a nova poesia produzida nos anos setenta por mulheres tinha um caráter militante e, muitas vezes, andava de mãos dadas com o feminismo. Contudo, a poeta percebe que essa noção acaba por novamente estereotipar a escrita feminina, pois segue determinando de maneira precisa o lugar a ser ocupado pelas mulheres poetas, e como deveriam escrever – o exato espaço e tom, considerando-se cada momento ou contexto (FONSECA; MARTINS, 2021, p. 10).

Em razão dos desencontros na leitura de *Literatura e mulher*, consideramos imprescindível refletir sobre as escolhas dos fragmentos na compreensão do texto. No caso do suposto panfleto do IDAC, a iminência do debate sobre a mulher no meio feminista agora pende a questão para o outro lado da balança. Apesar da pertinência de se refletir o papel da mulher no campo social, como esse papel se realizaria na estrutura dos textos literários? O que é o feminino em literatura para que falemos dele? Com que ferramentas devemos analisá-lo? “Despoetizar”, por sugerir um trabalho com a linguagem, evidencia um impasse que parece interessar a Ana Cristina Cesar.

### 2.1.8 Fragmento X - Sobre Adélia Prado, Henriqueta Lisboa e Carlos Drummond

No fragmento X, o que soa como voz aproximada de Ana Cristina Cesar retorna. É o segundo momento em que isso acontece, o primeiro foi no fragmento II. O *dramatis personae* não indica personagens, registra apenas a referência ao livro *Bagagem*, de Adélia Prado, publicado em 1976 pela editora Imago (Rio de Janeiro). Central na análise, o poema de Adélia Prado selecionado para a análise é utilizado como contraponto à produção de Henriqueta Lisboa; nele, vê-se um modelo curioso de superação do “movimento muito feminino” (CESAR, 2016, p. 262) empreendido por esta última. Em ambos os poemas, porém, Carlos Drummond de Andrade aparece como um alter ego a quem o eu-lírico faz menção. A partir dessa semelhança, cabe observar que tipo de diálogo é estabelecido e de que modo ele reacende o debate sobre a produção poética de mulheres.

“Eu te saúdo, Irmão Maior”, começa o poema de Henriqueta Lisboa, no livro *Miradouro e outros poemas*, em saudação a Drummond. “E por falar em Drummond: que alterego!” (CESAR, 2016, p. 262), comenta o texto de Ana C., não deixando o ato passar em branco:

[...] uma louvação em que há inveja incestuosa, recalcada por rosas em botão e margaridas as mais puras. Vejo nesse poema um movimento muito *feminino*, em que a pureza e a delicadeza e a boa educação são definidas como femininas. Um movimento de anular conflitos, de adorar o Irmão que faz a poesia que gostaríamos de fazer, ou de ler nela aquilo que lemos em nós: as transcendentais dimensões, a purificação crescente do estilo, a classicização fiel, a elegância inigualável. Um dia essa poesia nos encantou ao extremo. Sua música entoava o belo. Todas fizemos poemas a Carlos Drummond de Andrade, muito especialmente àquele de *Claro enigma* em diante (CESAR, 2016, p. 262).

“Todas [nós] fizemos poemas a Carlos Drummond de Andrade” é afirmação que estabelece uma identificação com a produção poética do autor dentro de uma marcação de gênero, no qual a própria autora se insere. É como se essa voz feminina admitisse, neste instante,

a presença de um feminino que de fato se identifica na escrita de Drummond, e que seria percebido por Henriqueta Lisboa. O “movimento muito feminino” encontra na poesia do mineiro os seus motivos: “purificação crescente de estilo, a classicização fiel, elegância inigualável”. Por essa conexão implícita, estabelecida entre o feminino e o autor, é possível considerar que há uma proximidade com a definição de escrita feminina presente no capítulo *Para além do sexo da escrita*, do livro *O que é a escrita feminina?* de Lúcia Castello Branco (1991).

Segundo Branco (1991), considerar um caminho feminino na escrita passou, antes de tudo, por uma tentativa de resgate de obras escritas por mulheres, e com isso descobriu-se a presença de “uma dicção, um ritmo, uma respiração próprios” (1991, p. 13). O que se estabeleceu a partir disso foi uma ideia repleta de entrelugares, pois considerar uma escrita feminina “[...] nos direciona para um território nebuloso de ambiguidades, de meias-verdades e de meias-relações, com as quais (é preciso admitir) teremos de lidar [...]” (1991, p. 12). O “algo” relativo às mulheres na escrita fica, então, movediço, não se prendendo à fisiologia, mas também não se opondo frontalmente a ela. Do mesmo modo, não parece tentar revelar “inclinação psíquica do autor”, mas nela se apoia para eleição de aspectos formais (também nebulosos). O próprio feminino aqui se aplica por uma projeção psicanalítica, ou seja, não fisiológica e sim psíquica, o que possibilita que homens também apresentem a modalidade feminina em suas produções. A escrita fica adjetivada como *feminina*, porém, por sua proeminência em obras de mulheres (aspecto fisiológico). Para exemplificar, Branco (1991) afirma a presença da escrita feminina em algumas obras de Guimarães Rosa, James Joyce e Proust, porém essa seria mais presente em escritoras como Safo, Woolf, Anaïs Nin, Hilda Hilst, a própria Ana Cristina Cesar e Adélia Prado.

A não restrição ao fisiológico talvez justifique essa observação do fragmento sobre o feminino em Drummond, mas é complexo, pois há aqui uma confusão diante de tudo o que até então se disse sobre o que é a escrita feminina nos fragmentos anteriores. É como se os destaques dos prefácios a Cecília Meireles, em junção ao modo mais feminista de Sylvia Riverrun, estivessem desaguando em uma prescrição vazia sobre como as mulheres escrevem. Estaria, neste momento, Ana Cristina caindo em uma contradição ou expondo-a?

Nesse meio, Roger Bastide também estaria desalinhado, pois a negação do debate não o localiza satisfatoriamente. Assim, essa sequência de fragmentos nos leva ao questionamento: se uma escrita literária não define seu/sua produtor/a pelo gênero, então por qual motivo essa questão tem sido tão tortuosamente presente entre os que comentam a produção de mulheres? Vale dizer que a discriminação a que nos referimos tanto pode ser de ordem sexista, para

diminuir ou estereotipar o modo como as mulheres escrevem, quanto pode acompanhar uma luta feminista por reivindicação e reconhecimento da produção literária de mulheres. Por isso é tão curioso que ambos encontrem-se neste mesmo entrelugar de que as mulheres escrevem, sim, de uma determinada forma – que seria diferente da empreendida majoritariamente por homens escritores.

Apesar de considerar o “movimento muito feminino” na escrita, nota-se que, no fragmento X em questão, procura-se, por meio do poema de Adélia Prado, uma *saída* a essa correspondência na escrita de mulheres. Adélia seria um “raro exemplo de outra via, de uma *produção alternativa* de mulher em relação à Cecília/ Henriqueta” (CESAR, 2016, p. 263, grifo nosso). Pelo caminho temático e pelos artifícios narrativos, estaria desfeito parte de um nó, estaria sinalizada a desvinculação de um modelo, a superação da feminização do universo imagético: “Enquanto punha o vestido azul com margaridas amarelas/ e esticava os cabelos para trás, a mulher falou alto: Inveja/ é isto, eu tenho inveja de Carlos Drummond de Andrade,/ apesar de nossas extraordinárias semelhanças” (CESAR, 2016, p. 263). No poema, a inveja ao irmão não é repelida, mas incorporada pela “feminização temática”. A hipótese completa da autora é a seguinte:

Adélia *supera a feminização* do universo imagético pela feminização temática. Ser mulher é tema e motivo de sua produção, que passará com artifícios narrativos pela incontornável inveja ao Irmão. Inveja explicitada, tematizada, literariamente produzida. Repare que esse poema narra a inveja de uma personagem: mulher. As margaridas são aquelas do vestido da personagem, desmetaforizadas, informação pra contar uma história. E não as margaridas puras de Henriqueta, imagem codificada entre as que a mulher escritora vai pinçar, índice da elevação para o sublime (CESAR, 2016, p. 263, grifo nosso).

Neste fragmento, percebemos que a questão temática continua insuficiente para uma compreensão sobre o *feminino* na escrita. Isto é, embora a discussão contemple alguma identificação subjetivamente feminina entre Henriqueta e Drummond, não há desenlace desses tópicos, ficando apenas uma ideia parcial do que seria a nobilização na escrita feminina presente nesses dois autores. Mesmo que recuperemos as definições posteriores de Lucia Castello Branco, é impossível precisar se estaríamos próximos ou não desta voz que analisa o poema de Adélia Prado, porque esta voz não se alinha de bom grado à crítica feminista – não apoia-se nela teoricamente –, mas demonstra, a seu modo, uma inquietante e confusa busca pela comprovação de uma escrita feminina na forma do texto poético para, a partir disso, validar sua superação.

### 2.1.9 Fragmento XI - Outro fragmento de Clarice Lispector

O último fragmento traz novamente um trecho do romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, aparentemente reforçando um comentário sobre esta forma de escrever predeterminada pelo gênero: “– É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos; conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que palavra é ação, concordais?” (CESAR, 2016, p. 263, fragmento XI).

A colocação de Rodrigo C.M., enquanto narrador, tentado a performar seu gênero na escrita nos faz perceber uma oposição da situação-problema da escrita feminina. Se a escrita de Cecília/Henriqueta funciona como referencial de escrita feminina para as escritoras mulheres, também os escritores homens almejavam uma escrita performática a partir de textos escritos por outros homens. Essa predeterminação, como se vê, sempre será muito caricata, pois nada mais é do que uma performance de gênero, uma *interpretação* do gênero, e não um condicionamento estritamente biológico e/ou psíquico. Clarice Lispector por trás de Rodrigo é exemplo demonstrativo desse jogo performático. Concordais?

### 2.1.10 Errata - Sylvia Riverrun

Para dar um fechamento à sequência dos XI fragmentos, a personagem fictícia Sylvia Riverrun retorna por meio de uma errata, ratificando a entrevista concedida em 1977. A resposta da personagem, dois anos depois, teria sido desencadeada após essa “[.] tomar contato com recente produção poética de mulheres no Brasil” (CESAR, 2016, p. 265). Surpresa com o que vê, percebe que a militância empreendeu uma nova preocupação diante da escrita literária de mulheres, mais uma vez definindo o terreno em que elas escrevem. Apesar de igualmente restrito, dessa vez, o terreno definido sublinha a escrita feminina a partir da explicitude dos desejos, da sexualidade e da condição da mulher na sociedade moderna.

A reviravolta, de acordo com a brasilianista, não traria à mesa uma proposta estética nova ou mesmo um debate que pudesse prestigiar as novas escritoras. Na verdade, a mudança do cenário, antes ocupado por Cecília e Henriqueta, a faz perceber – em um primeiro momento – que toda discussão sobre poesia feminina empreendida até então tornou-se anacrônica:

Mulher não lacrimeja mais piegas: conta aos brados que se masturbou ontem na cama, e desafiante, e faiscante, e de perna aberta. A escrita de mulher é agora aquela que

desfralda a bandeira feminista, depois de costurar o velho código pelo avesso? A poesia feminina é agora aquela que berra na sua cara tudo o que você jamais poderia esperar da senhora sua tia? A produção de mulher fica novamente problemática. Marcada pela ideologia do desrecalque e pela aflição hiteana<sup>10</sup> de *dizer tudo*, sem deixar escapar os “detalhes mais chocantes” (CESAR, 2016, p. 264, grifos da autora).

Sylvia Riverrun, aparentemente frustrada, define que a “nova poética” nada mais é do que “[...] uma virada inócua de cara em direção à coroa, uma proeza militante de troca em que importam menos os poemas do que uma poética da nova ‘poesia da mulher’” (CESAR, 2016, p. 264). Uma proposta política de subversão da linguagem teria criado expectativas na feminista, que ao final sente a impressão de um *déjà-vu*, indicando mais do mesmo, pois a nova poética “[...] recorta novamente, com alguma precisão, o exato espaço e tom em que a mulher (agora moderna) deve fazer literatura” (CESAR, 2016, p. 264). Em retorno ao ponto de partida, Riverrun percebe que toda a discussão empreendida sobre a escrita feminina, na verdade, não é tão anacrônica. Continuamos no mesmo lugar, sem novos olhares sobre uma poesia feminina, sem mesmo uma concepção que lhe seja satisfatória.

Diante disso, observamos que, se a poesia não apresenta proposta satisfatória, em contrapartida, todo o debate aqui apresentado goza de escolhas estruturais empreendidas por Ana Cristina. Com esse texto, a autora não adentra a edição *Mulher objeto de...estudo*, da revista *Almanaque*, para levantar mais uma bandeira política sobre os estudos feministas, mas para remexer algumas ideias que naquela hora não lhe pareciam cair bem. A fragmentação das falas, muitas iniciadas com travessão, demarcam uma encenação montada com todos os sujeitos dramáticos flutuantes em torno do assunto, como que ansiando que algo se resolva no tablado. No entanto, nós – espectadores e personagens – entramos em um círculo sem-fim, representado, principalmente, pelas colocações de Sylvia Riverrun, que aliás traz em seu sobrenome uma referência à primeira palavra do romance *Finnegans Wake*, de James Joyce. Sobre essa palavra, os irmãos Campos, em *Panorama Finnegans Wake*<sup>11</sup>, destacam que:

Com riverrun (riocorrente), em letra minúscula, irrompe o *Finnegans Wake*, no meio de uma sentença iniciada na última linha do volume. Joyce imaginou para o seu livro uma estrutura aberta: a derradeira palavra prossegue na primeira, num ‘*continuum*’ circular: continuarração, rio-romance (A., CAMPOS; H., CAMPOS, 1971, p. 81).

<sup>10</sup> Referência a Shere Hite, historiadora dedicada ao estudo sobre a mulher e sobre a sexualidade feminina. Na biblioteca particular de Ana Cristina Cesar, consta o exemplar *O relatório de Hite: um profundo estudo sobre a sexualidade feminina*, de Shere Hite, publicado pela editora Difel (Rio de Janeiro), em 1978.

<sup>11</sup> Esta edição, de 1971, publicada pela Editora Perspectiva (São Paulo), também consta na biblioteca pessoal de Ana Cristina Cesar.

Compreendemos, portanto, que a sina da personagem Sylvia Riverrun é andar em círculos, em busca de respostas, reconhecendo uma disparidade no tratamento que a crítica dispensa a escritoras mulheres, mas sem conseguir alcançar, a partir disso, uma discussão para além do óbvio: “Irrecusavelmente, estamos diante de escritoras mulheres” (CESAR, 2016, p. 261). E o que isso quer dizer? Em *Literatura e mulher: essa palavra de luxo* não encontramos respostas, apenas mais perguntas e, assim como Riverrun, acabamos ruminando *ad infinitum* em torno desse fato.

Além desse eterno retorno, consideramos a hipótese de que a semelhança entre o nome de Sylvia Riverrun e Sylvia Rivera também pode sugerir uma ideia de *entrelugar* na discussão. Isto porque a ativista transsexual norteamericana Sylvia Rivera (1951-2002), ao ocupar um espaço de transição do gênero biológico masculino para o gênero identitário feminino, já põe em dúvida o suposto espaço intrinsecamente feminino ligado à fisiologia.

### 3 ESCRITA DE MULHER: UMA CHARADA SEM RESPOSTA?

Aparentemente, tudo não passava de um *mad tea-party*<sup>12</sup>, em que Ana Cristina Cesar, ao receber os exemplares de poemas de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, se vê recebendo para o chá duas senhoras. De repente, às duas senhoras junta-se um grupo de convidados (e um penetra). É assim que a autora comenta, em *Riocorrente, depois de Eva e Adão...*, publicado no jornal *Folha de S. Paulo*, em 1982, as circunstâncias que levaram à escrita de seu primeiro texto sobre literatura e mulher.

Em *Riocorrente*, sem abandonar a condição de mascaramento, Ana C. faz declarações reveladoras: “[...] curiosamente [no texto *Literatura e mulher*] não falei por mim e nem de mim diretamente” (CESAR, 2016, p. 277). Novamente oscilante, a autora comenta o caso sem comprometer-se, apenas reforçando uma espécie de necessidade de não deixar o assunto morrer. Dessa vez, seria ela a Sylvia Riverrun, rumando em torno do fato de que estamos falando de escritoras mulheres?

A propósito da brasilianista do Texas, neste texto, as palavras que abrem o romance *Finnegans Wake*, de James Joyce, em versão traduzida por Augusto de Campos, ganham protagonismo para além de seu sobrenome e tornam-se também título do ensaio, como se fosse o próprio texto esse eterno retorno. Fica cada vez mais explícito, neste ensaio, que Sylvia representa, além de criação, uma espécie de alter ego de Ana Cristina Cesar:

“Eu também, mulher que escreve, essa consciência está mexendo com a minha crítica, com o tema da minha crítica...” (e com o tom também, eu acrescentava, me referindo a uma mudança sensível que notara nos seus artigos, que se tornavam menos amarrados e mais relaxados, menos afirmativos e mais interrogativos, menos impessoais e autorizados pelo saber acadêmico...e provavelmente mais “frívolos” na sua exploração da experiência (CESAR, 2016, p. 282-283).

O trecho, que sugere um diálogo entre Cesar e a personagem fictícia Riverrun, entre criador e criatura, parece explicitar uma forma bem humorada de autocrítica da primeira sobre os caminhos tomados em sua produção a partir do momento em que passou a considerar questões de gênero na literatura. “No mais, ‘elas escrevem como mulheres’ era, e sempre será, uma frase de interessante ambiguidade” (CESAR, 2016, p. 281).

<sup>12</sup> Referência ao capítulo VII do romance *Alice in Wonderland*, de Lewis Carroll. “The tea-party is held by the March Hare with the Mad Hatter and the Dormouse. From the very beginning of the tea-party, everything goes wrong, which is triggered by the very minor conversational gap between Alice and them. And the party results in mad and stupid one to Alice” (INAKI; OKITA, 2001, p. 13).

Por um caminho igualmente interrogativo, o ensaio *Em busca da literatura feminina*, de Anco Márcio Tenório Vieira (2009), na tentativa de localizar a literatura feminina, lança algumas possibilidades de enquadramento do conceito ao sugerir que a literatura feminina poderia ser um gênero literário, ou então abarcar temáticas específicas, ou mesmo representar uma forma específica de abordar determinados temas. Em seu efeito retórico, percebe que todos os enquadramentos são insuficientes, restando por último a ideia de que “[...] os estilos – estes sim – entre homens e mulheres é que são diversos”. Mas logo resigna-se diante de mais uma impossibilidade de enquadramento: “[...] então o estilo de todos os escritores são uniformes? Isto é, todos os homens se expressam da mesma maneira? Por subtração, todas as mulheres também se expressariam de um mesmo modo?” (VIEIRA, 2009, p. 140-141).

Essa tensão quanto ao modo masculino ou feminino de escrever é ilustrada em Ana Cristina, quando questiona-se, em *Riocorrente*, se a escritora Angela Melim havia se tornado homem. Em comparação a dois livros de Melim, *As mulheres gostam muito* e *Os caminhos do conhecer*, a autora comenta:

[...] confesso que levo um susto quando passo dessas prosas, todas muito orais, muito próximas de uma certa voz que a gente ouve, para as engravatadas primeiras linhas do mais recente *Os caminhos do conhecer* - um livro contínuo e inteiro em prosa, sem sombra de poema. [...] Tenho medo da mão pesada, da grossura da minha pergunta, mas não posso mentir, ela diz assim: Angela virou homem? (CESAR, 2016, p. 275).

Ler o feminino em uma “prosa mais oral”, “próxima de uma certa voz que a gente ouve”, é indicativo de uma distinção cada vez mais confusa, visto que abre espaço para uma leitura também do masculino em obras escritas por mulheres. A estranha premissa, no entanto, parece reavivar uma dúvida atribuída a Sylvia:

[...] Percebeu uma pontada de culpa em “isolar” as mulheres, tratando-as com deferência de tratamento duvidoso. Cada curso parecia levantar, querendo ou não, uma pergunta à la Roger Bastide: “Haverá uma literatura feminina distinta, em sua natureza, da literatura masculina?”. Consciente da complexidade desse “em sua natureza”, Sylvia quase desejava no final de cada curso que a resposta NÃO tomasse vulto. Ao pé da letra, era ser mais fiel à militância que cada vez mais vivia sem a sua presença – era fazer falar a diferença para depois derrotá-la. Qualquer resposta afirmativa e não poderia dormir tranquilamente (CESAR, 2016, p. 280).

Se lermos Sylvia enquanto esse alter ego de Cesar mais ligado às questões de seu tempo, à uma leitura feminina da escrita de mulher, engrossando o caldo de pautas dos movimentos sociais, perceberemos esse aspecto dual das ideias da autora sobre o tema. Em muitos momentos, Cesar chega a alinhar-se às ideias para então repeli-las, revelando uma crença

explícita em sua última entrevista, em 1982: “acho que existe um falar feminino”, talvez permeado por uma *sensibilidade feminina* que seria meio caótica, histérica, e mais sutil. (CESAR, 2016, p. 307-310).

Apesar disso, parece ciente da impossibilidade de sublinhar certos conceitos no texto literário, o que torna sua opinião fragmentária, e então presenciemos um choque penoso que rende os ensaios sobre a escrita feminina: “Como falar de mulheres se estamos lidando com texto, e não com a pessoa do autor – essa categoria fugidia que o texto escamoteia, com razão?” (CESAR, 2016, p. 280).

Duplicamos essa ideia retomando Vieira (2009): “[...] como falar de literatura feminina ou de qualquer outro gênero, se cada autor constrói seu discurso a partir de si e não mais como voz de uma dada comunidade?” (p. 142). Segundo o autor, a impossibilidade de enquadramento da literatura feminina, ou de uma escrita de mulher, nos leva à substituição de uma série de estudos sobre teoria literária, desenvolvidos ao longo do século XX, para dar lugar a conceitos atrelados às Ciências Sociais e Humanas.

Observamos, ainda, nesse percurso, com base nos argumentos de Branco (1991) em *O que é a escrita feminina?*, uma falta de transparência no levantamento de um *corpus* de livros escritos por mulheres que justifique a recorrência que levou à terminologia adotada pela crítica literária feminista.

Nisso, acreditamos ser preciso observar se há, nas movimentações em torno da delimitação de *escrita feminina*, um retorno à fisiologia como maneira de justificar atributos subjetivos e individuais, como a escrita; ou mesmo se há uma predeterminação das produções literárias a partir da figura do autor. Portanto, assim como Sylvia, ficamos à espreita da complexidade da “natureza” atribuída ao feminino na escrita. Sem dúvidas, estamos falando de mulheres, mas será mesmo *imprescindível* considerarmos esse fato?

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No processo de análise de cada fragmento do texto *Literatura e mulher: essa palavra de luxo*, percebemos um termômetro que vai desde um questionamento generalizado sobre “escrita de mulher” a um empreendimento mais específico de “escrita feminina”, chegando por último a uma noção radical que elege outros temas de mulher. Desse modo, da mulher recatada à moderna, é traçado um perfil sobre a escrita correspondente, e em ambos os casos fica explícita a determinação de como a mulher deve se portar na escrita.

Se para ser uma *boa mulher*, de acordo com a crítica acadêmica, deve-se seguir os passos de Cecília Meireles, adotando sonetos e outras formas fixas, Ana percebe que a saída é despoetizar. Porém, se para despoetizar for necessário eleger uma gama temática erótica explícita, questiona os motivos que levam à predeterminação do gênero feminino na escrita, ressaltando inclusive a carência de uma revolução mais profunda da linguagem, que atraia o elemento *moderno* para a escrita de mulheres.

É evidente como as ideias de Cesar estão inscritas em um tempo específico, pois, por exemplo, as leituras de Cecília demoraram, mas alcançaram outras interpretações que, por exemplo, finalmente privilegiam um manejo moderno em sua lírica – para além da cronologia. Se corretas ou não, a verdade é que essas leituras mudam em perspectiva algo que, até então, ao longo do século XX, não foi contemplado na crítica às obras de Cecília, que comumente recaía no reconhecimento de sua feminilidade como justificativa para suas escolhas estéticas. É contra essa crítica que Ana Cristina parece *alinhar-se* a um feminino que seja diferente para assim subverter a proposta da linguagem, pois também ela não consegue defender totalmente a escrita de Cecília Meireles de uma prescrição de gênero.

Nisso, somos gradualmente levados à percepção de que, especialmente neste assunto, a preocupação da autora enquanto poeta sobrepõe-se à sua preocupação enquanto crítica de literatura. Nas antologias poéticas, a presença marcada de Henriqueta Lisboa e Cecília Meireles, em meio às listas de escritores homens, pode contribuir para uma sensação de que a definição em torno de ambas atinge a recepção de sua própria obra ou, ainda, a faz mergulhar em uma reflexão existencial sobre sua forma de escrever. A partir de seus temas e forma de escrita, seria menos ou mais mulher?

Essa preocupação enquanto poeta pode servir de leitura para a tímida aproximação das teorias e uma maior inclinação da discussão por uma via ficcional. Apesar dessa escolha, em diversos momentos, mostra-se ciente das principais correntes que alavancam o debate, e isso

apenas sublinha o caráter ficcional como uma alternativa que lhe oferece maior liberdade e maior espaço para as dúvidas.

A autora, que é conhecida por se opor a uma crítica prescritiva das obras, encontra na problemática sobre a escrita de mulheres prescrições de todos os lados – a adjetivação da terminologia em si já é um determinante. O resultado, como vimos, é uma tensão permanente na discussão sobre o tema. Se a questão “escrita de mulher” é algo que as escritoras devem se haver em algum momento, então Ana já o faz buscando a saída de emergência, coletando alternativas fragmentadas de um plano de fuga na despoetização, presente no panfleto feminista, e substituição de um imaginário feminino pela tematização deste no poema – empreendimento de Adélia Prado.

Embora considere algo de feminino na escrita de mulheres, o que a faz retroceder em alguns tópicos já superados, como as noções de dicção feminina, na poesia de Drummond e Henriqueta, no fragmento X, Cesar é honesta na exposição dos furos dessa empreitada, trabalhando nos demais fragmentos e nos textos posteriores a incompletude das ideias sobre a localização do feminino na materialidade do texto.

Um fato é que, pela criatividade na forma de elencar suas dúvidas, *Literatura e mulher: essa palavra de luxo* é um impermisto na edição *Mulher objeto de...estudo*, e também em sua geração. Por fim, a escolha pela pergunta, pela provocação, reforça a característica investigativa e satírica de sua crítica. Reforça também a ideia de que, às vezes, é importante simplesmente falar, nem que seja para demarcar a diferença na busca por caminhos: “A gente tem que falar, a gente tem mais é que falar. Fala nunca é a verdade exatamente, mas a gente tem que falar, falar, falar, falar, falar...para abrir brecha. Se não a gente angustia muito. Não sei” (CESAR, 2016, p. 312).

## REFERÊNCIAS

- AMARAL, Gloria Carneiro do. (Org.). *Navette literária França-Brasil*. Tomo II. Textos de crítica literária de Roger Bastide. São Paulo: Edusp, 2010.
- BORGES, Tânia Cristina Souza. “*A culpa é minha*” ou “*A hora da estrela*”? Uma análise do romance *A hora da estrela* de Clarice Lispector. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- BOAVENTURA, Cristiana Tiradentes. *A crítica de Ana Cristina César em Escritos no Rio*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é a escrita feminina?* 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros. Resistência e crítica: revistas culturais brasileiras nos tempos da ditadura. *Boletim de Pesquisa NELIC*, Florianópolis, v. 10, n. 15, 2010.
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Por trás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina César*. Chapecó: Ed. Universitária, 2003.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. *Panorama do Finnegans wake*. Editora perspectiva: São Paulo, 1971.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- DAVID, Carlos. Manuel Bandeira: fiz parte da tropa de choque. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 out. 1967.
- FONSECA, Cláudia Lorena; MARTINS, Mariana Link. Mulheres intelectuais em revistas culturais: a propósito de Almanaque. *Caderno de Letras*, Pelotas, n. 39, p. 139-154, jan./abr. 2021.
- GRAÇA, Fernando. Dramatis personae. *E-dicionário de termos dramáticos de Carlos Ceia*, [s.l.], 2010. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/dramatis-personae>. Acesso em: 10 out. 2022.
- HUMM, Maggie. Pelos caminhos da crítica feminista. *Organon*, Porto Alegre, v. 16, n. 16, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/39487>. Acesso em: 20 set. 2022.
- INAKI, Akiko; OKITA, Tomoko. Logic and language at the Mad Tea-Party. *Fac. Ltrs.Rev*, [s.l.], v. 37, 20 dez., 2001. Disponível em: <https://www.i-repository.net/contents/outemon/ir/301/301011204.pdf>. Acesso em: 10 out. 2022.

INSTITUTO DE AÇÃO CULTURAL - IDAC. (Org.). *As mulheres em movimento*. Petrópolis: Editora vozes, 1981.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2000.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MASUTTI, Mara Lúcia. *Nas tramas de Ana Cristina Cesar: crítica, poesia, tradução*. 1995. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1995.

MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.

O JORNAL. Edição 9104, ano XXXI, Rio de Janeiro, 29 dez. 1949. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523\\_04&pagfis=53124](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_04&pagfis=53124). Acesso em: 20 set. 2022.

PONTES, Brenda Maria Pereira. *A crítica literária de Ana Cristina César: verdade e máscara*. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.

REIS, Ana Amélia Neubern Batista dos Reis. Cecília Meireles, uma lírica no auge do modernismo. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 25, n. 55, p. 247-278, 2021.

SILVA, Andréa Catrópa da. Voz (ou vozes) do ensaísmo crítico de Ana Cristina César. *Revista Memento*, Três Corações, v. 2, n. 2, ago./dez. 2011.

TELLES, R. S. T. *Glória Póstuma: Almanaque objeto de estudo*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Ilha de Santa Catarina, 1999.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. Literatura feminina. In: VIEIRA, Anco Márcio Tenório. *Adultérios, Biombos e Demônios*. Ensaios sobre literatura, teatro e cinema. Recife: Bagaço, 2009.