

Aos pés do leitor: ponderações sobre coautoria na poética de Ana Cristina Cesar

*Waleska de Paula Carvalho Rocha¹
Daniela Aguiar Barbosa²*

RESUMO:

Considerando a fragmentação e a vampiragem³ como pontos nodais da poética de Ana Cristina Cesar, o presente artigo pretende analisar a maneira como o leitor é induzido, de forma vampiresca, a ativar seus conhecimentos, construir sua rede, buscar uma infinidade de associações, assim como no hipertexto, e tornar-se um possível coautor da obra desta autora.

Palavras chave: Coautor, leitor, hipertexto, vampiragem

Área: Literatura

¹ Mestranda em Cognição e Linguagem, pela Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF).

² Mestranda em Cognição e Linguagem, pela Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF).

³ Termo usado pela professora Dr.^a Maria Lucia de Barros em seu livro *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar* (2003, p. 141).

INTRODUÇÃO

*É para você que escrevo, hipócrita.
Para você – sou eu que te seguro os ombros
e grito verdades nos ouvidos, no último momento.
Me jogo aos teus pés inteiramente grata.*

Ana Cristina Cesar

No cenário cultural contemporâneo, é possível perceber a importância que se tem dado à figura do leitor – a qual ficou esquecida nos séculos passados - e que foi tomando fôlego a partir da segunda metade do Séc. XX, com os estudos acerca da Estética da Recepção. É importante observar que, com o advento das novas tecnologias, o hipertexto passou a ficar em evidência, entretanto este mecanismo não é recente, pois desde a criação do códex, o leitor escrevia nas margens do manuscrito ou do impresso, interferindo nestes.

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

No intuito de validar tais ponderações, tomamos como objeto de análise a poética de Ana Cristina Cesar, em função de suas características de não-linearidade, fragmentação e apropriação de textos alheios.

Com o presente artigo, pretendemos levantar a hipótese de que, ao tratar intimamente o leitor no corpo do poema, Ana C. o convida a participar ativamente de sua poética - de forma que este, ao deparar-se com o texto, sente-se atraído pelos segredos que, na verdade, são ficções criadas pela autora - e formular suas hipóteses interpretativas como parte de uma estratégia de pacto entre autor e leitor, que, por sua vez, interfere no texto, atualiza-o e deixa sua marca, assim como ocorre ao clicar com o mouse, um link.

1. ANA C. E A GERAÇÃO MARGINAL

Apesar da convivência com outros poetas pertencentes à “geração marginal”⁴, Ana Cristina César (1952 – 1983), poetisa, tradutora e ensaísta, apresenta em sua escrita uma distinção e sofisticação notáveis - enquanto aqueles praticam total rejeição à tradição literária que persistia até então, Ana C. evidencia em sua produção literária um processo de digestão desses textos e formação da própria voz poética. No entanto, alguns elementos a aproximam dessa geração de 1970, dentre eles, está a técnica de impressão - que utilizam para publicação independente de seus

textos - por meio da qual publicou seus primeiros livros, *Cenas de abril* (1979) e *Correspondência completa* (1979), bem como a inclusão da linguagem coloquial e o empenho para criar, na poética, uma naturalidade que lembre a linguagem cotidiana sem, contudo, perder a literariedade.

Em algumas de suas obras, Ana C. deflagra o fascínio pelo poder terapêutico das cartas e diários íntimos, nos quais não há diferença entre poesia e prosa. Seus diários não revelam confidências, mas distorcem, deformam a linguagem confidencial, pois não confessam intimidade. Não há o segredo deslindado, mas sim a forma de um segredo vindo à tona. Este é um procedimento que Ana Cristina Cesar insere em sua poesia: ela faz com que se tenha a impressão de que se perdeu algo, uma informação ou palavra que daria um sentido ao enunciado.

Ao "dialogar" com autores consagrados como Baudelaire (*Flores do mais*), Fernando Pessoa (*Psicografia*) e outros, Ana C. nos permite fazer relações diversas entre a sua obra e a poesia em geral, deixando transparecer suas influências, como podemos observar em *Índice Onomástico*⁵, onde são listados nomes de poetas que a influenciaram:

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Alvim, Francisco
Augusto, Eudoro
Bandeira, Manuel
Bishop, Elizabeth
Buarque, Helô
Carneiro, Angela
Dickinson, Emily
Drabik, Grazyna
Drummond, Carlos
Freitas F^o, Armando
[...]

⁴ Termo usado pela pesquisadora Heloísa Buarque de Hollanda em seu livro *Impressões de viagem* (1980, p. 98). O conceito de marginal abrange, além da questão editorial - "livrinhos que são (mimeografados) passados de mão em mão, vendidos em portas de cinema, museus e teatros" (idem) - também, o fato de os poetas estarem fora do âmbito comportamental, político, intelectual, estético e moral estabelecido pelo contexto repressivo da sociedade daquela época, marcada pelos anos de chumbo da ditadura militar (AI-5, censura, perseguição).

⁵ Extraído do livro *A teus pés = ATP* (CESAR, 1998, p. 84).

Isto é o que se pode chamar de palimpsesto⁶ ou “vampiragem”, como destaca a ensaísta Maria Lúcia de B. Camargo em *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar* (2003), ou seja, um desvelamento ocasionado por marcas ficcionais, que necessitam de um leitor atento para seguir as pistas que indiciam, muitas vezes, um outro gênero ou uma outra voz.

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

2. AS MÚLTIPLAS ENTRADAS DO DIÁRIO FINGIDO

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

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

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

⁶ Palimpsestos eram os manuscritos utilizados pelos navegadores do século XVI para anotar suas impressões de viagem. Quando expostos a uma fonte de luz fluorescente ou ultravioleta, esses documentos revelavam várias camadas de informação, apresentando um panorama dinâmico e multiforme que não poderia ser reproduzido pelo livro tradicional. Disponível em: < <http://vsites.unb.br/fac/ncint/site/parte33.htm>>. Acesso em 16/11/2009.

16 de junho

Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem.

Ângela nega pelos olhos: a woman left lonely. Finda-se o dia. [...] Disfunções. Frio nos pés. Eu sou o caminho, a verdade e a vida. [...] Amém, mamãe.

(ATP - CESAR, 1998, p.102 – grifo nosso)

18 de fevereiro

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

(idem, p. 103)

16 de junho

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

(idem, p. 105 – grifo nosso)

21 de fevereiro

Não quero mais a fúria da verdade. Entro na sapataria popular.

[...] Gatos amarelos circulando no fundo.

Abomino Baudelaire querido [...]

[...] Recebe o afeto que se encerra no meu peito [...]

Belo belo. Tenho tudo que fere. As alemãs marchando que nem homem. As cenas mais belas do romance o autor não soube comentar. [...]

(idem, p. 106 – grifos nossos)

Meia- noite, 16 de junho

Não volto às letras, que doem como uma catástrofe. Não escrevo mais. Não milito mais. [...]

A matilha de Londres caça minha maldade pueril [...].

(idem, p. 107)

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

um sujeito poético fictício, fragmentado e indefinido.

3. HIPERTEXTO E LEITURA: UMA POSSÍVEL COAUTORIA DO LEITOR

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

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

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

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

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

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

despotismo da obra e destaca que a diminuição do poder de autoria tem correlato com o aumento do poder do leitor:

Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas [...], mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, [...], é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca [...] o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos [...] todos os traços de que é constituído o escrito (BARTHES, 2004, p. 64).

Por outro lado, Compagnon, citado pelo estudioso Carlos Eduardo S. F. de Souza, questiona que “a morte do autor trouxe benefícios para a teoria literária – polissemia, “promoção do leitor”, “liberdade de comentário” – [...], pois houve apenas um deslocamento: o leitor, unificador da obra, seria o novo autor”. (COMPAGNON, citado por SOUZA, 2010, p. 113)

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

No intuito de complementar o que foi dito por Iser, Terry Eagleton, filósofo e crítico literário, em *Teoria da Literatura: uma introdução* (1983), no ensaio sobre estética da recepção, afirma:

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

O filósofo e estudioso da teoria da informação, Pierre Lévy, em *O que é o virtual?* (1996), declara que “[...] o texto é esburacado, riscado, semeado de brancos” (LÉVY, 1996, p. 35), o que permite ao leitor “amarrotá-lo”, desdobrá-lo e tentar conectá-lo a outros que tecem alguma correspondência entre si. Os vazios ou lacunas deixados no texto constituem condição fundamental para a interpretação, já que, “ao interpretar, ao dar sentido ao texto aqui e agora, o leitor leva adiante essa cascata de atualizações”

(idem), ou seja, ele interfere no texto e cria seus significados, independentemente do que o autor tenha guardado nos espaços em branco. Esta é uma das concepções de hipertexto. Em concordância com Lévy, a respeito do texto fragmentado, Ana C. declara:

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

Em alguns de seus poemas, Ana Cristina Cesar dialoga com Charles Baudelaire - que pode ser considerado o poeta que inaugurou a modernidade - e ambos nomeiam e conversam com o leitor, firmando assim, um pacto. No livro *As Flores do Mal* (1975), Baudelaire dirige-se diretamente ao leitor: "- Leitor hipócrita, - meu semelhante, - meu irmão!" (BAUDELAIRE, 1975, p. 2). Ana C. também se volta para o leitor. Observa-se aí um paradigma de textos que se dirigem ao Outro, o leitor nomeado, como se pode observar no fragmento abaixo:

Fogo do final

Cartões-postais escolhidos dedo a dedo.

No verso: atenção, estás falando para mim, sou eu que estou aqui, deste lado, como um marinheiro na ponta escura do cais.

É para você que escrevo, hipócrita. [...]

Me jogo aos teus pés inteiramente grata.

(ATP - CESAR, 1998, p.81 - grifo nosso)

Concomitantemente aos fatos citados, o crítico literário, Silviano Santiago, no ensaio "Singular e anônimo" (2002), pondera que: "singular e anônimo o leitor, ele não é todos como também não é uma única pessoa" (SANTIAGO, 2002, p. 61). Em concordância, o filósofo Roger Chartier, em *A aventura do livro: do leitor ao navegador* (1998), ratifica a afirmação de Santiago, ao declarar que "cada leitor, para cada uma de suas leituras, em cada circunstância, é singular" (CHARTIER, 1998, p. 91).

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

4. VAMPIRAGEM INTELECTUAL: ANA C. LÊ/ (RE)ESCREVE VÁRIOS AUTORES

Camargo declara que a composição literária de Ana Cristina se aproxima da "ideia borgeana do palimpsesto, de múltiplas vozes ecoando" - nos textos da poetisa (CAMARGO, 2003, p. 52). Ao ser concebida como palimpséstica, sua poesia enfatiza que não há obra absolutamente pura, não contaminada. Dessa forma, ela "vai preservar, apenas, uma certa visão 'menardiana' da literatura. Vai preservar, assim, a ideia do poeta-tradutor, do poeta que lê para escrever. Para esse poeta, sua principal ferramenta é a Biblioteca", como ressalta Camargo (ibidem, p. 35, grifos nossos). A autora cita o texto seminal de Borges, "Pierre Menard, autor de Dom Quixote", como metáfora da escrita poética de Ana Cristina. Nesse conto, o autor argentino ressalta que todo texto é uma recriação de uma recriação e desestabiliza os conceitos de autor/original e tradutor/cópia.

Conforme o conto, Menard vive dividido entre a assimilação do modelo, do texto original e a necessidade de reinvenção, de renovação. O projeto deste autor é reescrever o "Dom Quixote", de Miguel de Cervantes. Silvano Santiago postula em seu ensaio "O entre-lugar do discurso latino-americano" que a reescritura de Menard é "invisível", pois é idêntica ao modelo, ao texto original, não havendo qualquer diferença na sintaxe e no vocabulário (SANTIAGO, 2000, p. 24-26). O autor afirma, ainda, que a apropriação é uma ideia roubada ou "uma imagem ou palavras pedidas de empréstimo" (ibidem, p. 19) que têm permitido, ao longo dos séculos, a proliferação de textos e o enriquecimento da literatura. Nesse contexto, o crítico brasileiro cita "a voz canibal de Valéry": "Nada há mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado" (VALÉRY apud SANTIAGO, 2000, p. 19 – grifo nosso).

Semelhantemente à obra visível de Menard, a originalidade da literatura de Ana Cristina se dá pela apropriação de textos alheios e a liberdade de criação da poetisa. Como ela própria enfatiza em entrevista prestada durante o curso "Literatura de Mulheres no Brasil"⁷ e publicada na obra *Crítica e Tradução* (1999): "Cada texto poético está entremeado com outros textos poéticos. Ele não está sozinho. É uma rede sem fim. É o que a gente chama de intertextualidade. Então, um remete ao outro..." (CESAR, 1999, p. 267).

⁷ Curso ministrado pela Prof.^a Dr.^a Beatriz Rezende, na Faculdade da Cidade, em 6 de abril de 1983.

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

*A word is dead
When it is said,
Some say.
I say it just
Begins to live
That day.*⁸
(DICKINSON, 2011, p. 107)

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

A influência de Emily Dickinson sobre Ana C. é confessa e, parece ser no tema da morte (ou da vida) que ambas se encontram. A palavra que se diz (ou não) está em "Psicografia", do livro *Inéditos e dispersos*⁹ (1998):

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

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

⁸ Tradução do poema de Emily Dickinson – "Morre a palavra/ Quando é dita/ Já se disse./ Pois eu digo/ Que nesse dia/ Ela nasce".

⁹ A sigla ID será usada para referir-se a *Inéditos e dispersos* (1998).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os poemas de Ana Cristina são tecidos a partir de diversos fios alheios. É a própria Ana C. quem confessa, nos versos que se seguem, que “das tetas dos poetas” (ID - CESAR, 1998, p.95) se dá a elaboração de sua escrita poética:

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

Nesse sentido, o hipertexto e a teoria literária reconfiguram a noção de autoria sob diversos aspectos. Tanto na teoria do hipertexto como na teoria literária, as funções do autor e do leitor tornam-se profundamente entrelaçadas. Por um lado, o hipertexto transfere parte do poder do autor para o leitor pela possibilidade e pela habilidade que este último passa a ter para escolher livremente seus trajetos de leitura, anotando seus escritos junto a escritos de outros autores e estabelecendo links (nexos ou interconexões) entre documentos de diferentes autores de forma a relacioná-los e acessá-los rapidamente. Por sua vez, o leitor pode tornar-se um construtor de significados ativo, independente e autônomo, capaz de criar suas próprias interpretações independentemente das intenções do autor.

Destarte, convém enfatizar que a poesia de Ana Cristina Cesar, rica em lacunas que serão preenchidas pelo “leitor autoritário” (SANTIAGO, 2002, p.62), serve de exemplo para o conceito de hipertextualidade, uma vez que este processo permite a construção de um percurso significativo particular, um mecanismo cognitivo muito parecido com o demandado pelas novas mídias digitais, ao requerer um usuário/leitor ativo e participativo, que atualize os significados do texto a partir de conexões entre conteúdos distintos, como salienta Lévy: “conectar o texto a outros documentos, arrimá-los a toda uma memória que forma como que o fundo sobre o qual ele se destaca e ao qual remete” (LÉVY, 1996, p. 1996).

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

Tenho uma folha branca
e limpa à minha espera:
mudo convite
tenho uma cama branca
e limpa à minha espera:
mudo convite
tenho uma vida branca
e limpa à minha espera:
(ID - CÉSAR, 1998, p. 48)

REFERÊNCIAS:

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

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

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução de Carlos Pajol. Planeta, 1975. Disponível em:

<http://www.4shared.com/file/64775139/a812322b/charles_baudelaire_as_flores_do_mal.html> Acesso em 10/9/2009.

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

CÉSAR, Ana Cristina. **Inéditos e dispersos**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.

_____. **A teus pés**. São Paulo: Ática, 1998.

_____. **Crítica e tradução**. São Paulo: Ática, 1999.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun**. Trad. Reginaldo C. Corrêa de Moraes. São Paulo: UNESP, 1998. (Col. Prismas)

CLÉMENT, Jean. "Do livro ao texto". In: SÜSSEKIND, Flora (Org.). **Historiografia literária e as técnicas da escrita: do manuscrito ao hipertexto**. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v.1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DICKINSON, Emily. **A branca voz da solidão**. Trad. José Lira. Ed. Bilíngue. São Paulo: Iluminuras, 2011.

EAGLETON, Terry. "Fenomenologia, Hermenêutica e Teoria da Recepção". In: **Teoria da Literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

FOUCAULT, Michael. **O que é um autor?** Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 7. ed. Lisboa: Vega, 2009.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** Trad. Paulo Neves. São Paulo: 34, 1996.

ISER, Wolfgang. In: COSTA LIMA, Luiz. **Literatura e leitor: textos de Estética da Recepção**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

SANTIAGO, Silviano. "O Entre-lugar do discurso latino-americano". In: **Uma Literatura nos Trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. RJ: Rocco, 2000.

_____. "Singular e anônimo". In: **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SOUZA, Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de. **A lírica fragmentária de Ana Cristina Cesar: autobiografismo e montagem**. São Paulo: EDUC, 2010.