



# O que há em um nome?: ressonâncias entre Ana Cristina Cesar e James Joyce<sup>1</sup>

## *What's in a Name?: Resonances between Ana Cristina Cesar and James Joyce*

Alexandre Gil França

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), São Paulo, São Paulo/Brasil

alexandregfranca@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4408-4555>

**Resumo:** Ana Cristina Cesar, em *Luvas de Pelica* (1980), mostra-nos um tipo singular de dicção íntima em que a finalidade do segredo é desativada, e uma mistura de diário de viagem, cartas e anotações pessoais é transformada em um espaço de deriva poética, no qual a posição do sujeito torna-se matéria de literatura. Há neste texto uma outra possibilidade de entendimento do que poderíamos chamar de “âmbito íntimo”, já que aqui, a intimidade acaba ganhando um estatuto diferente daquele da clausura, característico de décadas anteriores. Sabemos que nesta obra, Katherine Mansfield e Virginia Woolf são referenciadas, mas, em que medida a obra de um outro autor moderno, James Joyce, poderia dar uma nova luz à escritura de Ana Cristina? Joyce abordou de maneira intensa a temática da intimidade em seu livro *Ulysses* (1922), não somente através de cartas, mas também de um fluxo de consciência, em que a matéria corporal corre “junto” ao que nos é apresentado textualmente. Levando em conta o trabalho de problematização da instância íntima realizado por Ana C., haveria em *Luvas de Pelica* uma espécie de tonalidade joyceana refletida em seu *corpus* textual? Este trabalho pretende desbravar este tema, apontando para possíveis relações entre as estratégias de escrita de *Ulysses* e de *Luvas de Pelica*, a fim de descobrir pontos em comum que possam iluminar ainda mais a poética da escritora carioca.

**Palavras-chave:** Ana Cristina Cesar; James Joyce; Intimidade; Feminino.

**Abstract:** Ana Cristina Cesar, in *Luvas de Pelica* (1980), shows us a singular type of intimate diction in which the purpose of the secret is deactivated, and a mixture of travel diary, letters and personal notes is transformed into a space of poetic drift, in which the subject's position becomes a matter of literature. There is in this text another possibility of understanding what we could call “intimate sphere”, since here, intimacy ends up gaining a different status from that of enclosure, characteristic of previous decades. We know that

---

<sup>1</sup> Para Maria Ignez e Francisca

in this work Katherine Mansfield and Virginia Woolf are referenced, but to what extent could the work of another modern author, James Joyce, shed new light on Ana Cristina's writing? Joyce intensely addressed the theme of intimacy in his book *Ulysses* (2012), not only through letters, but also through a stream of consciousness, in which the body matter of the character runs "along" with what is presented to us textually. Taking into account Ana C.'s problematization of the intimate instance, would there be in *Luvas de Pelica* a kind of Joycean tone reflected in her textual corpus? This paper intends to explore this theme, pointing to possible relationships between the writing strategies of *Ulysses* and *Luvas de Pelica*, in order to discover common points that can further illuminate the poetics of the writer from Rio de Janeiro.

**Keywords:** Ana Cristina Cesar; James Joyce; Intimacy; Feminine.

## 1 A intimidade e a carta

Segundo Michelle Perrot (2019, p. 97), durante o começo da modernidade, "escrever, para as mulheres, não foi uma coisa fácil. Sua escritura ficava restrita ao domínio privado, à correspondência familiar (...)". Também, em termos de representação, a carta neste período foi o símbolo de uma intimidade feminina enclausurada no universo literário canônico, de Samuel Richardson (*Pamela*, 2016), passando por Choderlos de Laclos (*As relações perigosas*, 2012), a Balzac (*Memórias de duas jovens esposas*, 2012)<sup>2</sup>. Dentro desse universo, a figura da mulher quando retratada em seu íntimo, geralmente, mobilizava afetos que atravessavam o território do segredo, dos limites da moral e da vergonha, ou mesmo da transgressão sexualizada que incidia em um modo de se encarar a mulher no começo da sociedade moderna, basicamente, expresso por um posicionamento cativo regulado por leis masculinas. A carta, neste sentido, foi no início da modernidade uma forma de expressão importante para essa história, mas não deixou de ser o vestígio de um enclausuramento negativo, que reduziu a figura feminina a uma intimidade esvaziada de potência social e política. E, embora, com algumas exceções, a mulher pudesse influenciar de maneira indireta o tecido social ao exercer um certo poder manipulatório, como em *As relações perigosas*, ela surgia neste caso como um signo de vilania sexual desviante frente à harmonia dos homens, e se dividia entre os polos da vítima casta e da corruptora impura.

---

<sup>2</sup> Livros publicados originalmente nos seguintes anos: 1740 (*Pamela*), 1782 (*As relações perigosas*) e 1841 (*Memórias de duas jovens esposas*).

O desenvolvimento deste enclausuramento começou dois séculos antes da ascensão do moderno. Segundo Silvia Federici (2017, p. 199), “(...) de fato, ao longo dos séculos XVI e XVII, as mulheres perderam terreno em todas as áreas sociais”. E esta perda mobilizava um cultivo cada vez maior do universo da clausura, que, por um lado, refletia a dominação patriarcal, e por outro possibilitava às mulheres um mínimo de expressão em sociedade (já no começo do XVIII, por meio da carta, mas também, segundo Federici, da fofoca). Se até entre os séculos XVI e XVII as mulheres eram reclusas, pois eram retratadas como seres inferiores, selvagens e sem controle,

(...) no século XVIII o cânone foi revertido. Agora, as mulheres eram retratadas como seres passivos, assexuados, mais obedientes e morais que os homens, capazes de exercer uma influência positiva sobre eles. Até mesmo sua irracionalidade podia ser valorizada, como constatou o filósofo holandês Pierre Bayle em seu *Dictionnaire historique et critique* (1740) [Dicionário histórico e crítico], no qual elogiou o poder do “instinto materno” feminino, defendendo que devia ser visto como um mecanismo providencial que assegurava que as mulheres continuassem se reproduzindo, apesar das desvantagens do parto e da criação dos filhos. (FEDERICI, 2017, p. 205).

A mulher, enfim, ganhava uma espécie de função produtiva para os homens dentro de sua clausura, e sua expressão, como vimos em Perrot, granjeou uma funcionalidade doméstica. Com raras exceções (como Georges Sand), a mulher-autora e a mulher-personagem ainda percorriam suas trilhas por esconderijos e brechas. Sabemos que o auge da modernidade virá para mudar os rumos desta dinâmica, e escritoras como Virginia Woolf e Katherine Mansfield irão reconfigurar o lugar do representável em terras femininas.

Por outro lado, também no começo do século XX, um homem, James Joyce, escancarava os limites da intimidade enclausurada no episódio final de *Ulysses*, ao colocar o leitor em meio às ondas tortuosas de um fluxo de consciência feminino<sup>3</sup>. Molly Bloom, a personagem que não para de pensar e transtornar o nosso entendimento, não tem rédeas nem travas ao expor para si mesma uma intimidade lasciva que, mais do que mostrar os detalhes de

---

<sup>3</sup> Embora, como veremos, isso não deixasse de ser um gesto aderente ao repertório dos homens, já que o horizonte do texto em questão é a passionalidade sexual – temática comum à figura da mulher nesta época.

seu casamento, expõe a sexualidade obtusa de toda a sociedade dublinense, e injeta carne em um tipo de materialismo estilístico que busca se aproximar dos movimentos do próprio corpo humano. Trata-se, então, diferentemente da intimidade epistolar dos séculos anteriores, de mostrar uma intimidade que flui e jorra junto com a matéria corporal de uma possível mulher. Não há mais o filtro da epístola e a aura secreta conferida pelo gênero é deslocada para a temporalidade corpórea<sup>4</sup>.

Tanto a carta quanto o diário, símbolos de uma intimidade feminina dentro da literatura, serão utilizados pela poeta carioca Ana Cristina Cesar como uma forma de deflagrar uma outra potência testemunhal, diferente daquela cultivada por homens que subjugavam o espaço feminino. Mas em que medida encontramos ecos joyceanos na construção de tal empreendimento?

## 2 O testemunho sem fim

Para se ativar um outro espaço feminino em seu fazer literário, a poeta buscou uma estratégia diferente de elaboração da esfera íntima. A questão é intensa na obra crítica de Cesar e merece ser avaliada com calma, já que ela surge mais como um problema aberto, sem uma solução fixa, do que como um porto seguro “(...) como fechar convenientemente, o problema do feminino no texto literário – deslindando-o inclusive da palavra mulher? Onde ancorar este conceito? Não seria melhor deixá-lo à deriva, errante conforme nos sopra o que há de feminino na linguagem?” (CESAR, 2016, p. 299). Abordaremos a questão do feminino mais intensamente, quando cotejarmos o monólogo de Molly e *Luvás de Pelica*<sup>5</sup> na quinta parte deste trabalho. Por hora, proponho nos concentrarmos na questão epistolar: o que ela atinge para além de um espaço dito feminino em literatura?

Sim, a carta e o diário, que, como vimos, foram os refúgios expressivos da mulher até o começo da modernidade, serão esses suportes em que o destinatário será posto em questão. Mas, para além disso, serão

---

<sup>4</sup> É curioso que a carta é utilizada em *Ulysses* como troca de correspondências entre amantes – Martha e Bloom –, mas, desta vez, ela ganha aspectos cômicos e jocosos em relação ao seu próprio fim, uma vez que o notório adultério de Molly irá transformar o gesto epistolar de Bloom em um mero capricho caricato, embora altamente perverso (já que tais cartas insinuavam se tratar de uma relação masoquista de Bloom com sua amante Martha).

<sup>5</sup> Neste trabalho serão utilizadas as versões de *Luvás de Pelica* e *A teus pés* contidas na coletânea *Poética* (2013) de Ana Cristina Cesar.

os espaços em que um tipo de intimidade pode transitar e deixar falar uma instância diversa daquela imputada ao narrador, já que o *continuum* entre a internalidade da escrita e sua possível externalidade destinatária é aqui tensionado e (re)dobrado – somando-se ao leitor, *um outro* da literatura, a quem *a carta é destinada*. Neste sentido, Ana C. viu nesses “dispositivos” um potencial imenso de mobilização do próprio leitor *a quem a literatura se destina*; ela vislumbrou, enfim, uma fonte evocativa de um intimismo relacional sem objeto fixo.

Como nos mostra Marcos Siscar em ensaio para a coleção *Ciranda da Poesia*, tomando como fundo o cânone poético debatido na época da poesia marginal, esse espaço relacional é diferente daquele historicista a que João Cabral de Melo Neto se aferrou, embora guarde semelhanças fundamentais com este, na medida em que ambos os escritores pensaram suas poéticas tendo o leitor como horizonte. Contudo, o outro ou a alteridade para João Cabral é carregada de expectativas históricas, o que não ocorre com Ana Cristina, pois “(...) em vez de ir ao encontro da expectativa que o poeta tem desta alteridade, sua poesia vem de encontro a ela [a alteridade], na rota de um enlace que não deixa de ser também uma ‘colisão’” (CESAR; SISCAR, 2011, p. 23).

Assim, a poeta faz de sua literatura um território de encontros singulares e intensos com aquele que lê, na medida em que a tentativa aqui é de que “o outro” não se encerre em um determinado horizonte de entendimento (feminista, inclusive); mais do que atingir a porção histórica de um sujeito, Ana C. pretende colidir com sua singularidade através de uma potência íntima na qual o mecanismo sujeito/objeto é desativado (AGAMBEN, 2018)<sup>6</sup>. No caso do livro *Luvas de Pelica*, somos mergulhados em um ambiente testemunhal limítrofe. Se, por um lado, a obra reflete poeticamente a viagem da poeta para Londres, em decorrência de um mestrado, por outro, mostra-se como uma espécie de diário de viagem sem datas. Ou melhor, *somos colocados em meio a trechos recortados e colados de testemunhos do que parece ser uma mistura de diário, coletânea de*

---

<sup>6</sup> Neste trabalho, como será notado no decorrer da leitura, proponho uma abordagem mais agambeniana para o tema, no qual o conceito de “potência de não” (ou seja, de uma potência descolada de um ato normativo) tende a emergir nas ideias de “não segredo”, “potência epistolar” e “potência testemunhal pura” (“pura” no sentido de ser sem uma finalidade ou lei reguladora).

*postais, anotações literárias e cartas, que nos navegam para o lugar poético do livro*, no qual tocamos, a todo instante, a região íntima e testemunhal da mente sem prestar contas a um fim determinado – uma potência epistolar pura, se assim quisermos, que independe do próprio ato de segredar e de um sujeito unificador. Annita Costa Malufe, em sua tese sobre Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar intitulada *Poéticas da Imanência* (2008), já havia apontado esta intimidade a que Ana C. nos mergulha<sup>7</sup>. Trata-se de uma distorção do formato diário e da carta, em que, nos termos da leitura deleuziana de Malufe<sup>8</sup>, a intimidade é deformada em sua figuratividade (MALUFE, 2008), abrindo-se em uma potência diferente.

Na estrutura de *Luvas de Pelica*, nosso objeto de estudo, isso se dá, ao meu ver, por dois gestos fundamentais. O primeiro é o vasculhar de um material íntimo de viagem (o diário, as cartas, os postais, as anotações) feito por este “curador” invisível – que vem operando assim desde *Cenas de Abril*, passando por *Correspondência Completa* (livros que, como veremos, estão interligados por vestígios e rastros à *Luvas de Pelica*) – e que se posiciona, em alguma medida, para fora do acontecimento. Somos colocados frente às suas escolhas, suas preferências, *suas subtrações* que refletem uma espécie de “para si” que se autodestrói com o percorrer das páginas. Há, portanto, uma figura além do destinatário que se sobressai, e que parece se alimentar da biografia de Ana C. Não que haja uma ligação direta entre a sua vida e a sua obra, pelo contrário, a vida da poeta torna-se matéria trabalhada e “desbiografada” aqui. Esta ideia fica nítida para o leitor no epílogo em que Cesar explicita o mecanismo de montagem:

Meus amigos, eu não sei onde nós vamos parar. / Continuo a passar mais rapidamente estes cartões. Reparem nesses bolinhos presos com elástico, e aliás ia me esquecendo de dizer, podem e devem verificar se no verso há palavras rabiscadas, este aqui por exemplo, “Para quando

<sup>7</sup> Segundo o capítulo “Ana C. e a deformação do diário e da carta”, p. 66-79.

<sup>8</sup> Sobre a leitura deleuziana de Costa Malufe, cito o seguinte trecho presente em sua tese sobre Ana C: “Em sua poesia os gêneros íntimos sofrem uma deformação, são deformados em sua figuratividade, deixando de ser representação de estados de um sujeito e passando a expressar uma intimidade a-subjetiva. Deixando de ser figurativos para serem figurais, para constituírem não mais a ilustração de uma vida provada mas a apresentação de forças de uma figura, tal este conceito é desenvolvido acerca da pintura de Bacon por Deleuze. Daí dizer que ela traça uma fuga, ou desterritorializa, o território firme e seguro da poesia marginal.” (MALUFE, 2008, p. 68-69).

serão nossas próximas horas exquisitas?”, exquisitas com xis, ou este aqui, “O posto 6, onde passei minha infância e minha adolescência, como está mudado!”, ou este outro, ouçam só, “Fico tentando te mandar um pedacinho de onde estou mas fica faltando sempre (...)” (CESAR, 2013, p. 74).

Há, então, um chamado para que se perceba detalhes curiosos, que estrangeirizam os objetos, ao mesmo tempo em que saltamos para dentro de suas intimidades (“como está mudado!”), sem que se confirme alguma relação fundamental com uma história: Ana C quer que reparemos em “esquisitas com xis” para que de uma temporalidade passada surja uma presente, dessas metonímias que retomam o caráter de novidade da relíquia. *Este modo de ler demonstra não uma eliminação do sujeito, mas antes o ponto zero de uma subjetivação que chama e ao mesmo tempo precisa ser posta em prática com alguma técnica*<sup>9</sup>. O epílogo termina com um convite que metaforiza a desativação do segredo testemunhal, por meio de um incômodo no olho que a tira de cena, deixando para o leitor somente a “estrutura” desse segredo, ou as luvas utilizadas no procedimento:

Um cisco no olho, um pequeno cisco; na volta continuo a tirar os cartões da mala, e quem sabe, quando o momento for propício, conto o resto daquela história verdadeira, mas antes de sair, tiro a luva, deixo aqui no espaldar desta cadeira (CESAR, 2013, p. 74).

O segundo gesto, assim, é esta suposta aleatoriedade metonímica da montagem a que somos confrontados, que culmina com as luvas de pelica deixadas “no espaldar desta cadeira”. É bom que se destaque: a montagem é aleatória somente em superfície, já que ela se expressa – como naquele não truque de magia do epílogo – em recortes (“quando o momento for propício, conto o resto daquela história verdadeira”), por um lapso luminoso de uma intencionalidade revelatória (uma vez que a história foi, segundo a narradora, “verdadeira”). Ana C., no decorrer de *Luvas de Pelica*, joga-nos esses recortes de segredos, de “histórias verdadeiras”, que nunca se explicam enquanto escondidas. O refrão, ao qual retornamos intuitivamente, ou a solda entre as partes, se dá acerca de um não segredo, que se confirma assim mostrando um segredar do qual não sabemos a origem, o fundamento,

<sup>9</sup> E aqui flertarmos com a análise feita por Roberto Zular sobre o poema “Nada, esta espuma” em que, segundo Zular, “o sujeito de invocado se torna invocante, isto é, desejan-te (...)” (FALEIROS; ZULAR; BOSI, 2015, p. 100).

ou a sua finalidade<sup>10</sup>. Como diria Marcos Siscar acerca do poema “o tempo fecha” é como se a poeta nos dissesse “(...) quando exponho meu segredo, deixo claro que o segredo não vem ao caso; que meu segredo mais íntimo é que não há segredo” (CESAR; SISCAR, 2011, p. 29). Por um lado, de fato é um revelar para quem vem de fora (o leitor, por exemplo), pois trata-se, em última instância, do diário de alguém: reconhecemos certas assinaturas, como a primeira pessoa, o dirigir-se a si mesma e a pares íntimos, o elenco de situações. Por outro, é um não revelado, já que outras assinaturas são subtraídas, como as datas, o histórico dos envolvidos, a continuidade entre as situações, a relação da narradora com quem aparece para nós leitores<sup>11</sup>. E, finalmente, (em termos, digamos, moleculares) a subtração incide em uma aposta na metonímia. É sempre uma superfície de algo que desconhecemos – a ponta de um iceberg que se derrete na presença de uma leitura sintética.

Esta subtração é ainda mais afirmada se colocarmos *Luvras de Pelica* em contraste com os anteriores *Cenas de Abril* e *Correspondência Completa*, nos quais algumas assinaturas ainda persistem (as datas, o nome do remetente). Neste sentido, os dois primeiros nos preparam para o *Luvras...* como se Ana C. nos dissesse que por dentro do acontecimento da viagem que agora embarcamos de fato, tais marcadores textuais ainda não fossem possíveis – eles serão para quem olha o passado; e ela nos quer no presente. Para o eu-múltiplo que “vive” o escrito, há somente o *corpo a corpo relacional em solo estrangeiro*. Aliás, somos estrangeiros na obra – analogamente ao que Ana C. foi em sua viagem a Londres; não por acaso como aluna de um mestrado em tradução. Traduzir envolve se estrangeirizar. E tornar-se estrangeiro implica em um tipo de experiência relacional única. Por isso esta impressão de um diário “sem sujeito” (já que, mais do que um sujeito, o que emerge é a diferença inelutável entre um (im)possível eu e os “recortes de histórias verdadeiras”). Como diria Michel Riaudel (2015) em seu artigo “O autor invisível: tradução e criação na obra de Ana Cristina Cesar”,

---

<sup>10</sup> Annita Costa Malufe (2008) chama de “segredo sem fundo”, fazendo, novamente, referência ao acontecimento sem fundo de Deleuze em *Lógica do Sentido* (2011).

<sup>11</sup> Costa Malufe também aponta para uma distorção na forma diário em Ana C., conforme o seguinte trecho: “Os diários de Ana então não revelam confidências, mas distorcem, deformam a linguagem confidencial, que seria normalmente tão franca e direta, fazendo-a repleta de arestas, incompletudes. Não temos o segredo deslindado, mas temos sim **a forma do segredo vinda à tona**, tornada sensível.” (MALUFE, 2008, p. 70).



de fato, nas novas roupagens da literatura, não mais aquelas criadas pelo esquema mimético-retórico, mas as que visam à busca de expressividade, o autor não pensa mais em si como porta-voz (ou grande organizador) de um mundo que lhe é e permanece exterior, porém como um tradutor também destinado a ser traduzido (FALEIROS; ZULAR; BOSI, 2015, p. 161).

Neste sentido, a deriva se sobressai na relação com esse outro-leitor, que é aqui também um tradutor; uma necessidade de retornar ao zero a cada fragmento, voltar ao ponto estrangeiro: KM e AC se encontram – e este é somente um dos vínculos colocados por *Luvras de Pelica*: “Lembra que abri um mapa e havia planos incontáveis de viagem? Aflição de não poder retomar daquele ponto, com toda a inocência de turista” (CESAR, 2013, p. 64).

### 3 As luvas oferecidas ao leitor

Por se tratar de uma potência-diário pura – que não visa a um horizonte estanque e teleológico do testemunho íntimo, qual seja, a consciência de *um determinado sujeito* –, o leitor deve evocar alguma intimidade para que o texto “funcione”. Este convite à invocação é, possivelmente, uma das marcas de Ana C., e já havia sido apontado por outros comentadores pela via da dificuldade e das lacunas presentes em sua escrita, como nos mostra Costa Malufe acerca de um comentário do crítico Silviano Santiago:

É a dificuldade que obriga o leitor a puxar seus fios, ilimitados, convidando-o à viagem da leitura, deixando-lhe brechas para construir e reconstruir sentidos, passagens de ar para ele se relacionar, de fato, com o texto. Que tipo de leitor é afastado diante deste tipo de texto? O leitor autoritário, que só busca no texto reconhecimentos, comprovações, que já vai ao poema com ideias preconcebidas, responde Silviano (MALUFE, 2008, p. 72).

Trata-se, antes de tudo, de um chamamento, mais do que de um canto. De uma *aproximação relacional*, mais do que pela presença de modelos (ou de emulações). Nesta visada, há uma ironia de Ana C. que poderíamos (em meio a outras leituras) entender como endereçada indiretamente ao leitor:

Estou jogando na caixa do correio mais uma carta para você que só me escreve alusões, elidindo fatos e fatos. É irritante ao extremo, eu quero saber qual foi o filme, onde foi, com quem foi. É quase indecente esta tarefa de elisão, ainda mais para mim, para mim! É um abandono

quase grave, e barato. Você precisava de uma injeção de neorrealismo, na veia (CESAR, 2013, p. 61).

Ficamos tentados a traduzir este trecho como se o “você” da última frase fosse um “eu” ou a própria Ana Cristina Cesar: “Ana Cristina precisava de uma injeção de neorrealismo, na veia.”. Este afundamento “irritante ao extremo” é o que nos faz ser colocados dentro de um acontecimento em plena ebulição. Não há um centro ou um fim de uma história a ser atingido, mas uma série de relações e vínculos sem um fundamento explícito que é lançada sobre nós. O testemunho íntimo de *Luvas...* parece, neste sentido, não confirmar ou provar uma trajetória, apenas nos levando, numa espécie de deriva, de um lugar a outro sem um direcionamento/objetivo determinado. Ao menos para esta narradora sem rumo, a ideia é vestir o desconhecido, “acontecer” junto ao acontecimento – fica o convite para que o leitor faça o mesmo à sua maneira.

#### 4 Incorporação e intencionalidade

Em um de seus mais célebres textos contidos no livro *Cenas de Abril* (1979), podemos compreender o tipo de incorporação a que somos convidados a testemunhar e exercer: “olho muito tempo o corpo de um poema/ até perder de vista o que não seja corpo/ e sentir separado dentre os dentes/ um filete de sangue/ nas gengivas” (CESAR, 2013 p. 15). Olhar para o poema, neste caso, é ensaiá-lo em seu próprio corpo. Ser leitor de poesias, para Ana C., (ou, poderíamos dizer, para lermos à maneira de Ana C.) compreende um esforço que vai além das conexões mentais do Eu unificador. É de uma memória-corpo a que se refere a poeta. O sangue que escorre nas gengivas está naquela zona cinzenta entre o que pode acontecer e uma metáfora, já que o sangue é o excesso que se produz com a leitura de quem mesmo incorpora o que é lido. Lê-se o suficiente para que o corpo se afete a ponto de ele exceder o que já não é mais leitura. A ponto de ele gerar um certo gosto de sangue na boca; *um certo gosto de si próprio*.

Também Viviane Bosi, ao analisar a série de poemas gatografias de Ana C., comenta:

O jogo dialógico de Ana Cristina contém um permanente desafio ao leitor, que precisa interagir com o poema e completá-lo com suas próprias sensações e experiências para que as palavras possam sair do papel. Como um parangolé, o poema se converte em obra se o leitor vesti-lo, respondendo ao seu apelo (FALEIROS; ZULAR; BOSI, 2015, p. 49).

Penso que o principal da fruição de um livro como *Luvas de Pelica* é, não o seu significado global ou a totalização de fragmentos que tem por horizonte uma síntese de entendimento, mas a própria “técnica” (ou maneira) que desenvolvemos ao tentar “sentir” o que está escrito. Num primeiro momento, é claro, somos colocados neste papel de *voyeur* de uma viajante sem destino. No outro, como vimos, compreendemos que há certas lacunas a serem preenchidas, certos buracos de indeterminação (a elisão tratada na penúltima citação). Afirmar, como leitor, estas zonas obscuras do texto, já é o princípio de uma espécie de incorporação. Como se ali começássemos a vestir a luva da qual Ana C. tratou no final.

A aposta da poeta é numa entrega do leitor. É necessário ensaiar na própria cabeça aqueles não segredos, compreender sua dicção, o fio de sua lâmina – trapezista amador transitando sem uma cama de significado por baixo. Tarefa infinita. A ideia é que nunca se termine de ler *Luvas de Pelica*, na medida em que ele pode evocar múltiplas experiências em diferentes abordagens de leitura, que se insinuem nas diversas elisões e buracos estilísticos promovidos pelo texto. Desta forma, o modo de ler e de se relacionar com tal obra nos gera um tipo de sentimento que, ao se desdobrar na duração do livro, afeta-nos sempre como um acontecimento no qual nos inserimos; *os recortes concatenados ali não significam exatamente uma determinada intenção subjacente. Ou melhor, a intenção acena existir, mas ela é sempre subsumida por esta intimidade sem dono, território mental a que somos convidados a entrar* – entrar na sintonia íntima... de quem?<sup>12</sup>

## 5 A intimidade e a representação do desrecalque feminino – uma divergência entre Ana Cristina Cesar e James Joyce

Eu nem respondo. Não sou dama nem  
mulher  
moderna.  
Nem te conheço.

(“sete chaves”) Ana. C.

A crítica Heloisa Buarque de Hollanda já havia apontado que o livro *Luvas de Pelica* era uma espécie de diário de viagem que, ao invés

<sup>12</sup> Para uma leitura mais atenta deste tipo de dessubjetivação da linguagem em Ana C, recomendo o artigo de Annita Costa Malufe contido na coletânea *Sereias de Papel: visões de Ana Cristina Cesar*, “Estratégias para uma escrita do segredo”, 2015, pp. 55-79.

de explorar o espaço externo, ocupava-se com uma interioridade feminina em “uma percepção que procura atentamente a imobilidade.” (CESAR, 2013, p. 444). Esta exploração da imobilidade passa por uma intimidade corporal que, nas palavras da própria Ana Cristina, “(...) aborda as viagens pelo lado do confinamento” (CESAR, 2013, p. 445) e por isso acaba sendo “uma contribuição à biologia do segredo e à maldade deste tom” (CESAR, 2013, p. 445).

As engrenagens subjacentes a esse labirinto são exatamente aquelas que se atribui ao contorno da mulher na literatura – os perfumes, as luvas. Contudo, a ideia aqui é ressignificar o uso destes elementos, deslocando-os do espaço decorativo do bibelô – do que é figurado *na* mulher –, para o território liso de uma dicção pós-moderna – revelada *de* uma mulher – que em nada se parece com os dramas atribuídos à criatura enclausurada de outros tempos. A luva de pelica é a suavidade da escolha sem compromisso, textura de um ilusionismo deliberado que usa a falação como matéria de seus truques de afetos. A clausura e a imobilidade, portanto, entram como propulsores de um modo de agir mental que busca, mais do que o simples lamento, a exploração sem pudores de uma intimidade navegante. Esse sistema de propulsão do íntimo por meio da clausura será exatamente a estratégia utilizada por James Joyce para desenvolver o célebre monólogo interior de sua personagem Molly Bloom.

Joyce também investiu uma parte de sua obra *Ulysses* numa tentativa de apresentar uma mulher diferente aos seus leitores, acostumados, até então, com a discussão acerca do virtuosismo da “fêmea” casta. E é curioso como, através das próprias personagens, o escritor anuncia a nova configuração de mulher que estará por vir. Em “Ítaca”, por exemplo, episódio que antecede “Penélope”, “(...) Bloom dissentia tacitamente das opiniões de Stephen sobre a eterna afirmação do espírito do homem na literatura (...)” (JOYCE, 2012, p. 943). E mais à frente:

(...) Quais reflexões ocuparam sua mente durante o processo de reversão dos volumes invertidos?

A necessidade de ordem, um lugar para tudo e tudo em seu lugar: a deficiente apreciação da literatura que manifestavam as mulheres (...) (JOYCE, 2012, p. 1000).

No monólogo de Molly, uma temática escatológica como o sabor do sêmen de determinado amante será colocada em pé de igualdade com a

sua rotina junto a Leopold Bloom. O território do representável, portanto, é alargado, e a mulher, para grande espanto da época, pode falar acerca das dobras e redobras sexuais de seus parceiros com grande tranquilidade. Contudo, este recurso ao alargamento do campo do representável poderia justamente tocar naquilo que, na visão de Ana Cristina, realoca outra vez a mulher para um espaço à parte, no qual se repete uma espécie de *fórmula do desrecalque*; a representação feminina, assim, se encolheria em seu lugar devido, correlato àquele do enclausuramento da fêmea casta, ao se sexualizar perversamente. Vejamos o que Ana C. diz ao refletir sobre uma certa reviravolta feminina na poesia de sua época:

(...) a nova (?) poética inverteu os pressupostos bem-comportados da linhagem feminina e fez da inversão sua bandeira. Mulher não lacrimeja mais piegas: conta aos brados que se masturbou ontem na cama, e desafiante, e faiscante, e de perna aberta. (...) A produção de mulher fica novamente problemática. Marcada pela ideologia do desrecalque e pela aflição hiteana de dizer tudo, sem deixar escapar os “detalhes mais chocantes”. O que está me parecendo é que essa virada dá no mesmo: recorta novamente, com alguma precisão, o exato espaço e tom em que a mulher (agora moderna) deve fazer literatura (CESAR, 2016, p. 278).

Há, portanto, a necessidade, na opinião da poeta, de se criar não um novo espaço feminino de literatura, *mas um modo de se expressar literariamente que escape ao casulo de mais um “lugar da mulher”*. E, aqui, parece-me que Ana C. endossa o diálogo entre Woolf e Mansfield, que viam na literatura de Joyce um impulso adolescente e desproporcional<sup>13</sup>. Em termos sexuais, *Luvas de Pelica* transita no fio dessa navalha. A obra insinua, mais do que escancara, embora não deixe de buscar e exprimir uma sexualidade única, que se mostra em plena luz do dia, no parque, ao ar livre, no modo “não segredo”, como na seguinte parte que ecoa, inclusive, a posição em que se encontra Molly em relação a Bloom<sup>14</sup>:

Minha mão encosta no pé dele e a cabeça dele no meu pé; minha mão alcança a perna dele e a mão dele a minha perna; graminhas, cobertores brancos nas graminhas, cores fortes de alta renascença.

<sup>13</sup> Quanto a este tema, ver a troca de cartas entre as duas contida no livro *Diários de escritores* (2016), da professora da UFMG Myriam Ávila.

<sup>14</sup> “(...) eu queria que ele fosse dormir em outra cama sozinho com esse pé frio em cima de mim” (JOYCE, 2012, p. 1076).

Não descrevo mais e minha mão passa enquanto a dele passa e abre o zíper e embaixo é difícil com blue jeans. Acho que eu queria sim esse salgado (CESAR, 2013, p. 70).

Comparemos agora com um trecho de “Penélope” que se passa “em segredo” na cabeça de Molly:

(...) vou trocar aquela renda no meu vestido preto pra mostrar mais os peitos e vou sim santo Deus vou mandar arrumar aquele leque grande deixar elas explodindo de inveja o meu buraco está me comichando sempre quando eu penso nele acho que eu quero eu estou sentindo uns gases em mim melhor ir com calma não acordar ele e aguentar ele de novo me babando tudo depois de lavar tudo que é cantinho costas barriga e dos lados se pelo menos a gente tivesse uma banheira ou no mínimo o meu quarto eu queria que ele fosse dormir em outra cama sozinho com esse pé frio em cima de mim dá um espaço aí nem pra soltar um pum (...) (JOYCE, 2012, p. 1076).

O que fica em Ana C. é a malandragem de uma timidez calculada, que atíça a graça pela via da insinuação metonímica (“eu queria sim esse salgado”) e não pelo absolutamente explícito<sup>15</sup>. Em “Penélope”, a escatologia dá o tom, e a voluptuosidade de Molly, muitas vezes, é embaraçada na base de um atrito rude frente ao excesso corporal que mostra os peitos, sente comichões, e solta flatulências na cara do marido desleixado. Isso é o que nos faz sentir simpatia pela personagem – ela é o extremo oposto de uma delicadeza (e fragilidade) geralmente atribuída à mulher neste período. Rimos e nos empolgamos frente a descoberta de que a musa da obra peida, cospe, e geme, como qualquer mamífero deste planeta. Nesta visada, ela nos surge, mais do que como um segredo a que temos acesso, como uma espécie de finalmente (ufa!); sensação de alívio intenso; aliviados dos gases demasiadamente humanos a empanturrar o sistema digestivo do legitimado. O curioso aqui é que em ambos os *corpus* textuais o território por onde passeamos é o da intimidade. Em Joyce, de uma intimidade secreta a que temos acesso “finalmente”, e em Ana C., deste não segredo que é posto em relação ao leitor como que “desde sempre”. É possível que este seja o principal ponto de divergência entre os dois: “Penélope” buscou a conquista de um espaço feminino pelo caminho da explicitude, *Luvas de Pelica* nos mostrou que a exposição total talvez fosse um recurso masculino (e,

---

<sup>15</sup> Embora saibamos que durante todo o *Ulysses* o recurso à metonímia seja fundamental para se colocar o leitor “dentro” da cabeça de Leopold, numa espécie de “tempo real” que não tem hora para explicações, de uma determinada perspectiva mental.

portanto, normativo) demais para ser utilizado em uma época em que as vísceras já haviam sido expostas pela literatura. O feminino na temporalidade de Ana C., estava em outro lugar.

## 6 A deriva, o nome e a expressão

Não há um centro temático que será preciso atingir com a travessia do monólogo de Molly Bloom, mas a contínua passagem, com mais ou menos intensidade, pelo território do desejo. Este território é antes um alto mar – água para todos os lados – ou, como diria Leopold no episódio anterior, a superfície da Lua, em que não encontramos pontuação ou boia para que pudéssemos descansar nossas braçadas mentais. Há, portanto, aqui, uma ideia de deriva textual.

Em certa medida, a falta de pontuação nos dá essa impressão, bem como a subtração das assinaturas em *Luvras de Pelica* de Ana C. Obviamente, lendo e relendo muitas vezes “Penélope”, logo iremos individuar cada momento do que nos é apresentado (a relação com os amantes, com seu pai, o primeiro beijo em Bloom, a tirada de tarô etc), e intuir para onde vai cada ponto e cada vírgula subtraídos. Contudo, a densidade de sua estrutura nos chega num primeiro momento quase como um desafio; é preciso abrir picadas nesse *continuum* de pensamento que parece homogeneizar os fatos em uma expressão mental única e ao mesmo tempo múltipla.

Ana Cristina Cesar também usou um tipo de densidade cognitiva em *Luvras de Pelica* que em seu desenrolar clama por este tipo de releitura individuante, *embora, diferentemente de “Penélope”, o que apreendemos aqui seja somente rastros de possíveis vínculos, e não cenas ou compleições relacionadas a uma história maior*. Ainda assim, é possível relacionar tal densidade com a obra de Joyce, já que Ana C. também refletiu sobre isso utilizando um outro episódio, “Proteus”<sup>16</sup>, no poema “Ulysses” contido em *Inéditos e Dispersos: (...)*

Uma sentinela: ilha de terrível sede.  
 Conchas humanas.  
**Estas areias pesadas são linguagem.**  
 Qual a palavra que  
 Todos os homens sabem?  
 (CESAR, 2013, p. 233, grifo meu)

<sup>16</sup> Em que Dedalus, caminhando pela areia da praia, lembra de sua mãe morta.

Não somente a densidade verborrágica de “areias pesadas” ocupará a mente da poeta, como também a relação entre palavra e vida (“qual a palavra que/todos os homens sabem?”), um dos motes abordados por Joyce, que, como veremos, irá figurar de maneira intensa na poética de Cesar. Em *Ulysses*, de Joyce, a conturbada relação entre palavra e vida permeia a obra de modo geral, mas prestemos atenção no que a personagem Stephan Dedalus nos informa diretamente:

Os sons são imposturas, Stephen disse depois de uma pausa de pouca duração. Como os nomes. Cícero, Podmore, Napoleão, senhor Goodbody, Jesus, senhor Doyle. Os Shakespeares eram tão comuns quanto os Murphy. O que há em um nome? (JOYCE, 2012, p. 881).

A pergunta “o que há em um nome?” será talvez uma das mais presentes na cabeça de um leitor que se aventure a ler *Luvras de Pelica*, na medida em que, em primeiro lugar, a maioria dos nomes próprios que nos surgem no começo da obra não possuem um fundo contextual; como se estivéssemos topando com estranhos em uma rua movimentada. Em segundo lugar, os apelidos e primeiros nomes, como Sheila e Mick, se aglomeram a siglas, como KM, que poderíamos intuir ser Katherine Mansfield<sup>17</sup>. Essa mistura, obviamente, não é arbitrária. Ana Cristina quer as duas coisas no mesmo patamar, desierarquizadas – os vultos e personagens da literatura (KM, WW, Walt Whitman, Ms. Brill) e as pessoas que a obra parece encontrar diariamente. O efeito que apreendemos é *de que algo do dia a dia se expressa na presença de KM (que é encontrada morta em “Primeira tradução”)*, *mas também o contrário: algo da presença de KM se expressa na ação mundana (o eu lírico da obra é levado para o hospital no final)*.

Esta dupla expressão faz parte da espinha dorsal do *Ulysses* joycenano. Dedalus, em “Cila e Caribdes”, apresenta, para os escritores e críticos de Dublin, sua tese de que Shakespeare escreveu *Hamlet* inspirado no adultério de sua própria mulher, Anne Hathaway. A ideia de Dedalus é também dizer que Shakespeare era tão mundano quanto qualquer homem (“Os Shakespeares eram tão comuns quanto os Murphy”). Algo desta análise se expressa no próprio *Ulysses* (Molly, esposa da personagem

<sup>17</sup> Uma vez que temos a informação de que Ana C. foi para Londres fazer o mestrado em tradução, e de que seu objeto de pesquisa foi o conto *Bliss*, de Mansfield, e, finalmente, de que o nome do trecho em que KM aparece chama-se “Primeira tradução”. Michel Riaudel aponta para mais uma possibilidade, chamando a atenção para as múltiplas possibilidades de tradução dos nomes na obra de Ana C., vejamos: “KM olha de esguelha, ora para Katherine Mansfield, ora para Katia Muricy (FALEIROS; ZULAR; BOSI, 2015, p. 165). Katia Muricy foi uma amiga de Ana C. que, inclusive, a fotografou em ocasiões diversas.



principal, Leopold Bloom, também cometeu adultério, Bloom pretende ser um escritor), e somos tentados a misturar os fatores, num jogo de paralaxe, encaixando o modo de pensar da personagem (Dedalus) com o modo de pensar da própria obra.

## 7 O leitor investigativo

Dezesseis de junho é o dia em que se comemora o *Bloomsday*; porque é o dia em que se passou a história de *Ulysses* – as 24 horas da vida de Leopold Bloom. Devemos nos perguntar, levando em conta as ressonâncias apresentadas entre Joyce e Ana C., por que será que tal data aparece três vezes em *Cenas de Abril*, sua primeira coletânea de poemas? *Esse livro*, aliás, está lá em *Luvras de Pelica*, vamos lembrar onde:

De manhã horas na cama, elaborando carta para Mick com medo de um Jack que abriria a porta a qualquer momento, vingador. Desci ainda do avesso e tinha correio, envelope chique com colagens de fotos (“**cena de abril**”, se chamava), cartão com flores de néon, finesse de poucas palavras e **um abuso de entrelinhas** (CESAR, 2013, p. 67, grifo meu).

Mas não somente *Cenas de Abril*. No mesmo trecho encontramos o cachorro Cris, sem h<sup>18</sup>, que também aparece em *Correspondência completa*<sup>19</sup>, livro em que será anunciado o próximo lançamento da poeta – “Estou cansada de ser homem”. Ora, sabemos que o próximo lançamento será *Luvras de Pelica*. Mas este equívoco de obras é importante, na medida que em 16 de junho, em *Cenas de Abril* (que, como vimos, está presente “dentro” de *Luvras de Pelica*), Ana C. ouvirá sua voz feminina dizer: “estou cansada de ser homem” (CESAR, 2013, p. 32). E será em 16 de junho que Ana C. decide “(...) escrever um romance”<sup>20</sup> (CESAR, 2013, p. 35). Isto, sem dúvida, é um sinal, ou melhor, um bolsão, um território flutuante, um espectro que irá rondar a leitura da obra, emitindo sinais de entendimento, ruas vazias, portas entreabertas, pontos de encontro inusitados. Com essas informações no bolso, nos perguntamos: quais as semelhanças entre o dia

<sup>18</sup> “Ela aliás também se chama Chris que era ainda o nome de um pastor alemão no Brasil mas sem h. Espiou cena de abril que eu tinha deixado de propósito e comentou que lá (no Luxemburgo) eu tinha cara de mais velha” (CESAR, 2013, p. 68).

<sup>19</sup> “Só hoje durante a visita de Cris é que me dei conta que batizei a cachorra com o nome dela” (CESAR, 2013, p. 48).

<sup>20</sup> Vale lembrar que *Luvras de Pelica* é considerado por críticos como o grande projeto de romance de Ana C. (CESAR, 2013).

16 de junho de um homem que “se torna” mulher (*Ulysses*, terminando com a voz de Molly) com o de uma mulher “cansada de ser homem”? Será que Ana C., ao falar que está cansada de ser homem, nos diz, nas entrelinhas, estar cansada da forma como a mulher é colocada na literatura? Ou da forma como Joyce e outros escritores do desrecalque representam a mulher? Ao menos o procedimento de autorreferenciação será o mesmo utilizado por Joyce em inúmeros casos de *Ulysses*. Analisemos um deles.

Molly Bloom tira as cartas em certo ponto de seu monólogo.

(...) espera santo Deus sim espera sim só um segundo ele estava nas cartas hoje de manhã quando eu abri o baralho união com um jovem estranho nem moreno nem loiro que você já conhece eu achei que era ele mas ele não tem nada de pirralho nem de estranho também além disso o meu rosto estava virado pro outro lado qual foi a 7<sup>a</sup> carta depois disso o 10 de espadas que é uma viagem por terra daí vinha uma carta a caminho e escândalos também as 3 rainhas e o 8 de ouros que é subir na sociedade sim espera saiu tudo e 2 8s vermelhos que são a roupa nova olha só e eu não sonhei alguma coisa também sim tinha alguma coisa com poesia (...) (JOYCE, 2012, pp. 1093-1094).<sup>21</sup>

Dentro do sistema da cartomancia espanhola, Molly faz uma determinada previsão – como sabemos, equivocada (Dedalus não será seu amante, ao menos naquela noite). Mas, como *Ulysses* tem como matéria de suas páginas o equívoco, passemos a investigar uma outra possibilidade. Se levarmos em conta um outro sistema oracular não utilizado por Molly, mas muito em voga em sua época, o *Petit Lenormand* (mais conhecido como “baralho cigano”), as cartas que Marion tirou pensando no rosto de Dedalus seriam: 10 de espadas, O Navio<sup>22</sup> (que fará sua viagem, segundo Molly, “por terra”), 8 de ouros, A Chave - a chave que Bloom esqueceu? A

<sup>21</sup> O professor e pesquisador Matthew Schultz já havia apontado a importância do sistema de tarô em *Ulysses*, inclusive na passagem citada aqui, em seu livro *Joycean Arcana* (2020). Contudo, curiosamente, ele não tenta desvendar a tiragem de Molly, que, como veremos, revela muito sobre a questão do significante flutuante no livro.

<sup>22</sup> O navio do 8 de ouros remete também ao marinheiro Murphy de “Eumeu” que mostrou a tatuagem para Bloom e Dedalus na qual figura o número 16 (o dia em que se passa a história de Bloom, o número do episódio em que se encontra o leitor, mas também o arcano da Torre no Marseille, que nos remete ao começo do livro, onde a ação inicial se passa em uma torre). Em suma, o trecho nos mostra uma versão mítica da situação relacionada à tiragem de Molly dentro do último episódio – navio, 3 rainhas, chave, lua –, e uma versão da cabeça de Molly em que ela encontra Dedalus (para Marion, um possível amante).

volta ao lar? – e 8 de copas, A Lua – Molly?<sup>23</sup> (as três rainhas neste íterim entre o navio e a chave poderiam ser Milly, A Cegonha, Martha, A Serpente, e Gerty MacDowell, O Buquê). Contudo, esta sequência me parece ser a volta de Odisseu (navio, 3 rainhas<sup>24</sup>, chave<sup>25</sup> e lua), mito utilizado por Joyce para construir a estrutura de *Ulysses*. Seria o nosso Odisseu-Bloom que ela viu sem querer?

Há ainda uma terceira versão presente na superfície dos três últimos episódios, 16, 17 e 18 – correspondentes aos arcanos 16, A Torre, 17, A Estrela e 18, A Lua, no tarô de Marseille. Essa última nos mostra, tanto gráfica quanto conceitualmente o percurso do livro inteiro: dois personagens que perderam seus fundamentos de vida (Dedalus e Bloom, representados pela Torre<sup>26</sup>), encontram-se por acaso (A Estrela) e conversam sobre suas vidas na casa de uma mulher adúltera (Molly, ou A Lua), cujo pensamento temos acesso ao final. Há, portanto, um complexo labiríntico forjado nas múltiplas dimensões existentes em uma série de significantes flutuantes. Como se Joyce nos dissesse que, por trás de um número (16), houvesse o livro inteiro – ou apenas uma coincidência entre tantas. Lembremos de Dedalus “Os Shakespeares eram tão comuns quanto os Murphy. O que há em um nome?”.

Por último, Joyce também faz alusões textuais às imagens das respectivas cartas do Marseille nesses capítulos, deixando o desvendamento das cartas-capítulos para o leitor. Pegando apenas o episódio da Estrela como exemplo (ou seja, o episódio 18), lembremos que a imagem do arcano correspondente é de uma mulher nua despejando água de dois jarros em um

<sup>23</sup> Aqui, cabe lembrar do seguinte trecho do capítulo anterior: “Que afinidades especiais parecia-lhe existir entre a lua e a mulher? Sua antiguidade em preceder e sobreviver a sucessivas gerações telúricas: sua predominância noturna: sua dependência satelítica: sua reflexão luminar (...)” (2012, p. 990)

<sup>24</sup> As 3 rainhas, neste sentido grego, poderiam representar Calipso, Circe e Nausícaa: as três personagens femininas que orientam Odisseu até o seu destino.

<sup>25</sup> Cabe lembrar também, além da chave esquecida, do anúncio encomendado a Bloom, cujo anunciante chama-se Shawes. “- Assim, está vendo. Duas chaves cruzadas aqui. Um círculo. E aí aqui o nome. Alexander Shawes (...)” (JOYCE, 2012, p.252). E mais a frente, “(...) Casa das chaves, sabe como? O nome dele é Shawes. É um jogo com o nome.” (p. 285).

<sup>26</sup> Lembremos de, ao menos, mais dois detalhes importantes sobre o arcano da Torre: em seu desenho são representadas duas pessoas caindo de uma estrutura de pedra (Dedalus e Bloom? Bloom e Molly? Shakespeare e Anne Hathaway?), e o seu significado ocultista seria o de uma revelação desestruturante (adultério?), e, para alguns, relacionado ao mito da Torre de Babel (o equívoco de linguagem que perpassa o livro todo?). Sobre essas referências esotéricas, recomendo o livro de Alberto Cousté, *Tarô ou a máquina de imaginar* (1983), curiosamente traduzido, aqui no Brasil, por Ana Cristina Cesar.

rio – e, quem leu esse capítulo, sabe o quanto a água transborda em matéria de texto (ela é falada de todos os modos possíveis: desde sua atribuição científica, do modo como ela atua no planeta, até seu sentido na engenharia e no funcionamento de tubulações de uma cidade). A mulher nua, o centro da união do líquido desses dois jarros formando o mesmo rio, poderia ser a ideia da mulher adúltera: de um lado Molly (na perspectiva de Bloom), e do outro Anne Hathaway (na teoria de Dedalus). É essa ideia que, de certa forma, conecta o universo dos dois (Dedalus em teoria, e Bloom na prática). Também a maneira como as duas personagens se despedem é algo que vale a pena relembrar:

Qual sinal celeste foi por ambos simultaneamente observado?  
 Uma estrela se precipitou com grande velocidade aparente através do firmamento desde Veja na Lira sobre o zênite além do grupo de estrelas da Coma de Berenice na direção do signo zodiacal do Leão (JOYCE, 2012, p. 992).

Ana Cristina, como vimos, também forja esses labirintos de significantes flutuantes, nos quais podemos construir uma espécie de obra dentro da obra. Peguemos mais um exemplo de Ana C. para concluirmos a questão. O que há em um nome como Olga Ivanovna? Primeiro, vamos ver em que momento ele aparece em *Luvás de Pelica*: “Olga Ivanovna veio conversar um pouco e tentou explicar que o amor é como uma grande nuvem que a tudo rodeia e que na última noite KM estava transfigurada pelo amor” (CESAR, 2013, p. 62). O trecho aparece no começo de “Primeira tradução”, em que KM (Katherine Mansfield?) morre. Sabemos que Olga Ivanovna é a personagem do conto “A Cigarra”, de Anton Tchekhov (1999), autor fundamental na trajetória de Mansfield. A personagem Olga é uma mulher ligada às artes, feliz, e que, na história contada por Tchekhov, põe tudo a perder por causa de um caso extraconjugal com um pintor. Ao final, aos pés do marido morto e cadavérico, Olga surge arrependida da escolha que tomou, o que ecoa, de maneira negativa, a mulher “produtiva para o marido” que analisamos no começo deste trabalho (Olga representaria a corrupção desse modelo).

Ana C. nos mostra, através da estratégia do significante flutuante, o feminino que ela busca em *Luvás de Pelica*, - *o feminino do gesto e não da representação* - já que, ao invés de estar aos pés do marido arrependida, Olga está falando sobre o amor a uma Katherine próxima da morte. KM, ao invés de estar transfigurada pela difteria como Dimov (marido de Olga),

está “transfigurada de amor”. É a parte feliz de Olga que faz KM sonhar – o arrependimento, a aura casta e pura do homem perfeito é simplesmente ignorada por Ana C. Tradução da tradução, somos levados a compreender o fio da meada de uma influência distante (Tchekhov), traduzindo, também, uma Olga dentro de Ana C. e uma Olga em diálogo com KM.

Podemos concluir dizendo que o recurso sobrevivente em ambas as obras (*Luvás de Pelica* e *Ulysses*) é este convite para que o leitor participe ativamente da construção de sentido do texto. Há, nos dois livros, o acréscimo compulsório e crônico de espaços singulares nos quais o leitor deve atuar para que funcionem. Tanto em termos de técnicas de leitura, em que o leitor deve recriar em si mesmo o ritmo e o som de *corpus* textuais anômalos, quanto na busca por camadas de significados, através da pesquisa de referenciais teóricos e biográficos. *Ulysses* e *Luvás de Pelica* são dois grandes exemplos de uma literatura que apostou todas as suas fichas não apenas na leitura normativa e linear do texto em si, mas em recursos relacionais disponíveis a um leitor disposto a viajar sem rumo pelas páginas de uma obra literária sempre em construção.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Tradução: Vinícius Honesko e Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. Tradução: Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. *Signatura Rerum: sobre o método*. Tradução: Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2019.

AVILA, Myriam. *Diários de escritores*. 1. ed. Belo Horizonte, MG: ABRE, 2016. 242 p. *E-book* Kindle.

BALZAC, Honoré. *A Comédia Humana - v. I*. Tradução de Vidal de Oliveira. Orientação, introdução e notas de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2012.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 570 p. *E-book* Kindle.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CESAR, Ana Cristina; SISCAR, Marcos. *Ana Cristina Cesar por Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

COUSTÉ, Alberto. *Tarô ou a máquina de imaginar*. Tradução de Ana Cristina Cesar. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda, 1983.

MALUFE, Annita Costa. *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*. 2008. 283 p. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

ELLMANN, Richard. *James Joyce*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1989.

FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto; BOSI, Viviana (Orgs.). *Sereias de papel: visões de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

GALINDO, Caetano W. *Sim, eu digo sim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GIFFORD, Don. *Ulysses Annotated*. California: University of California Press, 1988.

JOYCE, James. *Ulysses*. Edited by Hans Walter Gabler. New York: Vintage Books, 1986.

JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo; introdução de Declan Kiberd; coordenação editorial de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Penguin Clássicos Companhia das Letras, 2012.

LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas*. Tradução de Dorothée de Bruchard. Introdução e notas de Helen Constantine. São Paulo: Penguin Clássicos Companhia das Letras, 2012.

MALUFE, Annita Costa. *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*. 2008. 283 p. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2008.

MANSFIELD, Katherine. *Êxtase*. Tradução de Laura Scaramussa Azevedo. Literatura descoberta. *E-book*, 2020.

MORICONE, Ítalo. *Ana. C.: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: E-galáxia. *E-book* Kindle, 2016.

PERROT, Michele. *Minha história das mulheres*. Tradução de Ângela M.S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2019.

RICHARDSON, Samuel. *Pamela*. Tradução de Anna Duarte e Carlos Duarte. São Paulo: Martin Claret, 2016.

SCHULTZ, Matthew. *Joycean Arcana: Ulysses and the Tarot de Marseille*. Denmark: EyeCorner Press, 2020.

TCHEKHOV, Anton. *A noiva e outros contos*. São Paulo: Scrinium, 1999.

Recebido em: 17 de abril de 2021.

Aprovado em: 20 de agosto de 2021.