"UM ESPAÇO TODO SEU": A *BRICOLAGEM* LITERÁRIA DE ANA CRISTINA CESAR

Danielle Ferreira Costa (IFMA/UFRGS)[1]

Resumo: Neste estudo, investigaremos a obra literária de Ana Cristina Cesar em sua reivindicação da inclusão do corpo, tido como da esfera do privado, na esfera pública de debate, pois só assim a mulher teria voz. Além disso, problematizaremos, como a poetisa brasileira constrói uma literatura que transita entre a prosa e a poesia, por meio da apropriação de fragmentos de outros autores, influenciada pela descontração de Jacques Derrida. Assim, por meio de uma escrita como conversação, como fala, compõe uma narrativa que tensiona diversos gêneros textuais, a prosa e a poesia, o masculino e o feminino, fragmentos de sua autoria e fragmentos de outros autores, em um processo estético intenso de desmontagem.
Palavras-chave: Espaço Social; Ana Cristina Cesar; Feminismo.

"é sempre mais difícil
ancorar um navio no espaço"
(Ana Cristina Cesar)

Da escritura a assinatura

Quando um diálogo artístico, carregado de uma mesma intencionalidade da forma, transita por diversas narrativas de uma época constrói-se uma escritura como travessia, no sentido barthesiano de texto. Isso porque, conforme Roland Barthes, o texto possui um movimento paradoxal, descentralizado, subversivo, sem fechamento, ou seja, o texto "não pode parar; o seu movimento constitutivo é a travessia" (BARTHES, 2004, p. 67). Nesse sentido, texto, escritura e travessia, assumem uma carga significativa parecida, a qual, ainda com Barthes, extrapola o conceito de escrita, que apresenta "[...] a existência de uma realidade formal independente da língua e do estilo" (BARTHES, 2004, p.07). Segundo o semiólogo francês, a escrita de uma escritura está para além da palavra, ou do signo, os quais não devem ser confundidos com o conceito de forma desenvolvido por Barthes. Isso porque, para este semiólogo, a palavra é "muito menos uma provisão de materiais do que horizonte, isto é, ao mesmo tempo um limite e uma estação" (BARTHES, 2004, p. 09), o que nos permite depreender que quando o teórico se refere à forma não está fazendo referência à estrutura linguística, mas sim, a algo além disso.

---

[1] Mestre em Estudos de Linguagens (CEFET/MG), Doutoranda em Literatura Comparada (UFRGS), Professora de Língua Portuguesa (IFMA), Vice-coordenadora do GEFLi - Grupo de Estudos em Fronteiras Literárias. Contato: danielle.costa@ifma.edu.br

Portanto não devemos tomar essa realidade formal, que Barthes denomina de escrita, como a palavra a serviço do estilo do autor, pois, conforme o semiólogo francês, "sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem autárquica que mergulha apenas na mitologia pessoal e secreta do autor, nessa hipofísica da palavra, onde se forma o primeiro par das palavras e das coisas." (BARTHES, 2004, p. 10). O estilo trata-se de uma experiência pessoal e íntima, que não dialoga com a sociedade, no estilo o pacto escritor/ sociedade não é assumido e então não há arte, não há forma e, principalmente, não há escritura. Assim, enquanto o estilo representa apenas a individualidade do autor, a escritura, conforme nos expõe o pesquisador João Batista Santiago Sobrinho:

> situa-se entre a língua e o estilo, sendo que a língua está aquém da literatura e é comum a todos os escritores de uma época [...] No percurso interpretativo da definição de escritura, nós a encontramos entre gozo de uma liberdade (produtiva) e a lembrança (reprodutiva). A escritura encontra-se aprisionada entre dois tempos, isto é, quer voltar-se para o mundo, quer dizer, para a história, e voltar-se para a literatura, ou seja, para ela mesma, renunciando a um referente, abrindo mão de qualquer forma de instrumentalização, minimizando-se a um dizer por instâncias estéticas que é quase um não dizer, é poesia, opacidão. (SANTIAGO SOBRINHO, 2011, p. 54-55)

Dessa maneira, a escritura é por essência um estado de travessia, fundamenta-se sempre pelo trânsito de dois polos, produção e reprodução, indivíduo e coletivo, língua e estilo. O conceito de escritura, no sentido barthesiano, é imutável em dois aspectos, o da "enunciação" e o da "transitoriedade", ou seja, para que haja uma escritura é preciso que haja uma realidade formal, associada a uma identidade formal do escritor, a qual, segundo Barthes:

> (...) só se estabelece verdadeiramente fora da instalação das normas da gramática e das constantes do estilo, no lugar onde o contínuo escrito, reunido e fechado inicialmente numa natureza linguística perfeitamente inocente, vai torna-se finalmente um signo total, a escolha de um comportamento humano, a afirmação de um certo Bem, empenhando assim o escritor na evidência e na comunicação de uma felicidade ou de um mal- estar, e ligando a forma ao mesmo tempo normal e singular de sua palavra à vasta História do outro. (BARTHES, 2004, p. 13)

Ao apropriar-se de uma realidade formal, o escritor assume um engajamento político com a escrita de uma época, é através dela que se dará o seu contato com a sociedade. Essa apropriação ocorre de modo análogo ao que aconteceu com a escrita marxista, na qual se encontram os "comportamentos puramente políticos[2]", que destoam das ações históricas do movimento socialista. Conforme Barthes, esse engajamento surge porque "Em toda escrita (...) se encontrará a ambiguidade de um objeto que é ao mesmo tempo linguagem e coerção: existe [...] uma "circunstância" estranha à linguagem, há como que o olhar de uma intenção que já não é mais aquela linguagem." (BARTHES, 2004, p.18). Essa circunstância, contida na escrita, faz com que as palavras abandonem o sentido neutro do dicionário, aludindo a processos históricos precisos, servindo como símbolos de um contexto anterior e já definido.

Dessa maneira, ao optar por uma determinada escrita em sua obra literária, a escritora Ana Cristina Cesar assume uma escolha ideológica e uma postura social que, como veremos na análise de sua obra, busca ressignificar o papel do corpo feminino a partir da década de 1970. Nesse contexto, a autora de *A teus pés* inseri-se em um projeto escritural que buscou subverter narrativamente o espaço do corpo feminino, tido como da esfera do privado, inserindo-o na esfera pública de debate, pois só assim daria voz a mulher no espaço público. No entanto, a autora conduz a sua escrita para uma metáfora-escritural que extrapolar o projeto anterior, consolidando a sua assinatura ao desenvolver uma escrita fundamentada em um processo estético intenso de desmontagem que rasura os limites entre os gêneros literários e não-literários, entre a prosa e a poesia, entre os textos de sua autoria e os textos de outros autores. Essa assinatura, conforme Derrida: "não é simplesmente uma palavra, ou um nome próprio embaixo de um texto, é o conjunto da operação, o conjunto do texto, o conjunto da interpretação ativa que deixou um rastro ou um resto". (DERRIDA, 1982, p. 72). Esse rastro que o escritor deixa com sua assinatura perpassa a ideia de Barthes de que: "a escrita à qual me entrego é já toda instituição; ela desvenda o meu passado e a minha escolha, dá-me uma história, escancara a minha situação, engaja-me sem que eu precise dizê-lo" (BARTHES, 2004, p.24), ou seja, insere a autora de *Poética* em uma

[2] BARTHES, Roland. Grau zero da escrita. 2004, p.20.

proclamação coletiva: a luta das mulheres na América Latina por uma nova relação com o espaço público.

Reivindicando o Espaço Público

Conforme nos expõe a pesquisadora Jean Franco, em seu texto *"Invadindo o espaço público; transformando o espaço privado"*, as décadas de 1970 e 1980 foram marcadas pela luta das mulheres na América Latina pela ressignificação da dicotomia público/privado, no qual a esfera pública sempre esteve ligada ao masculino e a esfera privada ao doméstico, ao banal, ao rotineiro, que se atribuía ao feminino. Nesse contexto de transformação dos espaço público e privado o feminino francês, começando com Simone de Beauvoir, teve um papel fundamental. Isso porque, ao "apontar a artimanha escandalosa mediante a qual, simultaneamente, sublimava-se a sexualidade masculina e se eliminava de toda consideração o corpo, em particular, o corpo feminino" (FRANCO, 2005, p. 144), Simone de Beauvoir leva as escritores latino-americanas a perceberem a necessidade de terem o corpo feminino, em suas mais intimas manifestações, em suas narrativas.

Dentro desse cenário, os livros incluídos em *A teus pés* (1982), Ana Cristina Cesar seguem a mesma linha da escritora peruana Carmen Ollé, no que consiste o seu projeto de escrever o corpo feminino na literatura. No entanto, a poetisa brasileira dar um passo além da escritora peruana, pois se Ollé "descreve as mulheres de sua geração, soluçando diante do espelho do banheiro, '*Fui masoquista/ a sós gozadora do pranto no espelho do WC/ antes que La muerte de la família nos alcançasse*'" (FRANCO, 2005, p. 151), ainda estar a narrar o corpo da mulher em uma perspectiva dos comportamentos sociais domésticos. Um estudo apurado da obra da escritora peruana revela que em suas narrativas evita abordar o corpo feminino em seus aspectos biológicos, escatológicos ou puramente eróticos. Diferentemente, a escritora Ana Cristina Cesar elimina de sua poética essa postura "doméstica" sobre o corpo feminino, buscando despertar a cumplicidade do leitor, em vez do seu estranhamento diante do biológico, do escatológico e do erótico do corpo feminino. Em *Arpejos,* misto de carta, diário ou

conversa desordenada, construído entre a prosa e a poesia encontramos uma exemplificação clara desse aspecto da literatura da autora:

> ***Arpejos***
>
> 1
> **Acordei com coceira no hímen**. No bidê com espelhinho examinei o local. Não surpreendi indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais. **Passei pomada branca até que a pele (rugosa e murcha) ficasse brilhante**. Com essa murcharam igualmente meus projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador. O selim poderia reavivar a irritação. Em vez decidi me dedicar à leitura.
> 2
> **Ontem na recepção virei inadvertidamente a cabeça contra o beijo de saudação de Antônia. Senti na nuca o bafo seco do susto**. Não havia como desfazer o engano. Sorrimos o resto da noite. Falo o tempo todo em mim. Não deixo Antônia abrir sua boca de lagarta beijando para sempre o ar. Na saída nos beijamos de acordo, dos dois lados. Aguardo crise aguda de remorsos.
> 3
> A crise parece controlada. Passo o dia a recordar o gesto involuntário. Represento a cena ao espelho. Viro o rosto à minha própria imagem sequiosa. Depois me volto, procuro nos olhos dela signos de decepção. Mas Antônia continuaria inexorável. Saio depois de tantos ensaios. O movimento das rodas me desanuvia os tendões duros. Os navios me iluminam. Pedalo de maneira insensata.
> (CESAR, 2013, p. 23 - **Grifo nosso**)

Percebemos em *Arpejos* que a escritora Ana Cristina Cesar busca explorar todas as nuanças do corpo feminino, como acordes tocados sucessivamente, ou cenas do espaço privado, agora deslocado do espaço doméstico — consolidado na modernidade burguesa. Assim, temos as intimidades do corpo feminino, em sua esfera biológica — normalmente ocultado nas narrativas burguesas —, no trecho: "Acordei com coceira no hímen", bem como no trecho "Passei pomada branca até que a pele (rugosa e murcha) ficasse brilhante". Da mesma maneira que temos as intimidades desse mesmo corpo em seu aspecto erótico no trecho: "Ontem na recepção virei inadvertidamente a cabeça contra o beijo de saudação de Antônia. Senti na nuca o bafo seco do susto". Encontramos, assim, fragmentos de um discurso do espaço privado sendo propagados em espaços públicos, pois não é esse o papel da literatura, ser pública?

As cenas desse discurso do espaço privado ressoam em diversos outras partes da *Poética* de Ana Cristina Cesar, como no fragmento *Nestas circunstâncias o beija-flor*

vem sempre aos milhares: "Este é o quarto Augusto. Avisou que vinha. Lavei os sovacos e os pezinhos. Preparei o chá. Caso ele me cheirasse... Ai que enjoo me dá o açúcar do desejo". Desconstruindo o imaginário romântico, no qual esse espaço privado havia se solidificado, a autora ressalta o viés erótico que também faz parte desse espaço e, que por isso, domina parte dos livros incluídos em *A teus pés,* como percebemos no fragmento *Anônimo*:

> Sou linda; gostosa; quando no cinema você roça o ombro em mim aquece, escorre, já não sei mais que desejo, que me assa viva, comendo coalhada ou atenta ao buço deles, que ternura inspira aquele gordo aqui, aquele outro ali, no cinema é escuro e a tela não importa, só o lado, o quente lateral, o mínimo pavio. (CESAR, 2013, p. 24)

De forma mais enfática, Ana Cristina Cesar desconstrói esse imaginário romântico do espaço privado parodiando imagens extremamente exploradas em obras literárias que contribuíram para a construção e perpetuação desse imaginário romântico. A crítica da autora, nesse aspecto, dirige-se principalmente ao gênero literário romance, pois não podemos esquecer que esse gênero surgiu exatamente com o objetivo de propagar os valores burgueses, e que esses valores burgueses são os principais responsáveis pela reconfiguram do espaço privado e do espaço público dentro de uma lógica patriarcal. Por isso, é como uma paródia do gênero romance que devemos ler os diversos fragmentos que compõem *Conversa de senhoras*:

> Não preciso nem casar
> Tiro dele tudo que preciso
> Não saio mais daqui/ Duvido muito
> Esse assunto de mulher já terminou
> O gato comeu e regalou-se
> Ele dança que nem um realejo
> Escritor não existe mais
> Mas também não precisa virar deus?
> Tem alguém na casa
> Você acha que ele aguenta?
> Sr. ternura está batendo
> Eu não estava nem aí
> Conchavando: eu faço a tréplica
> Armadilha: louca pra saber
> Ela é esquisita
> Também você mente demais

Ele está me patrulhando
Para quem você vendeu seu tempo?
Não sei dizer: fiquei com o gauche
Não tem a menor lógica
Mas e o trampo?
Ele está bonzinho
Acho que mentira
Não começa
(CESAR, 2013, p. 101-102)

Fragmentos que parecem terem sido retirados pela autora de diferentes romances, mas que poderiam se condensar em um só, tendo em vista que a intencionalidade é a mesma. São cacos da vida doméstica forjada pelo sociedade burguesa, cenas criadas para limitar o espaço da mulher ao que é da ordem do banal, do rotineiro. A crítica ao pensamento romântico parodiado no fragmento *Conversa de Senhoras* aparece também em *Travelling*: "Tarde da noite recoloco a casa toda em seu lugar./ Quardo os papeis todos que sobraram./ Confirmo para mim a solidez dos cadeados" (CESAR, 2013, p. 94). Nessa produção, assim como na anterior, a intenção é denunciar a estrutura ideológica dos romances burgueses que enclausuraram narrativamente o corpo feminino em um espaço estritamente doméstico, silenciando qualquer outro discurso da mulher. A partir disso, Ana Cristina Cesar conduz sua produção literária para um processo de desconstrução ideológica dessa lógica burguesa.

A assinatura de Ana Cristina Cesar

A poética de Ana Cristina Cesar também dialoga com o que nos expõe Jean Franco a respeito da literatura de autoria feminina, a qual segundo a pesquisadora "não é nem uma escola nem um estilo [...], o gênero e o modo como as mulheres escrevem definem sua posição em um debate cujos termos são raramente articulados de maneira explícita" (FRANCO, 2005, p. 133). Nesse sentido, encontramos uma autora que contrói sua literatura por meio da apropriação de fragmentos de outros autores/homens, como uma crítica ao silenciamento imposto as mulheres pela sociedade burguesa, pois todas as narrativas produzidas por homens nessa sociedade não poderiam ter sido produzidas por mulheres, caso elas não tivessem sido silenciadas? Assim, por meio de uma escrita como conversação, como fala, compõe uma narrativa que tensiona diversos

gêneros textuais, a prosa e a poesia, o masculino e o feminino, fragmentos de sua autoria e fragmentos de outros autores, em um processo estético e ideológico intenso de desmontagem.

Nessa composição fragmentária em que se apropria de textos de outros e mescla-os aos seus, Ana Cristina Cesar estabelece um jogo com o leitor, pois, conforme Armando Freitas Filho, "só um autor de máscara ou de óculos escuros pode dialogar, 'eticamente', de igual para igual, com um leitor sem rosto ou disfarçado. Combina com quem sofreu da premência, quase teatral, de ser íntima, e da fatalidade, sempre questionada, de ser pública" (FREITAS FILHO, 1999, p. 10). Esse jogo de máscaras tem o seu ápice no poema *Índice Onomástico*, no qual Ana Cristina Cesar teoricamente revela os autores que implícita ou explicitamente utiliza em processo de colagem.

> **Índice Onomástico**
>
> Alvim, Francisco Augusto,
> Eudoro Bandeira, Manuel
> Bishop, Elizabeth
> Buarque, Helô
> Carneiro, Ângela
> Dickison, Emily
> Drabik, Grazyna
> Drummond, Carlos
> Freitas Fo, Armando
> Holiday, Billie
> Joyce, James
> Kleinmain, Mary
> Mansfield, Katherine
> Meireles, Cecilia
> Melim, Angela
> Mendes, Murilo
> Muricy, Katia
> Paz, Octavio
> Pedrosa, Vera
> Rhuys, Jean
> Stein, Gertrude
> Whitman, Walt (CESAR, 1998, p. 84).

No entanto, trata-se de mais uma estratégia estética da autora, pois qual a melhor maneira de esconder as autorias de uma obra se não em uma lista, ao menos em parte, falsa? Nessa perspectiva, Ana Cristina constrói, ainda, parte de sua poética como uma metalinguagem, na qual problematiza a própria literatura, ou seja as narrativas literárias

que silenciaram a autoria feminina, as quais para serem publicadas e aceitas socialmente tiveram que se esconder atrás de pseudônimos masculinos. Assim, a autora de *Poética* problematiza a questão autoral feminina na sociedade burguesa de uma maneira inusitada, deixando implícito em seu *Índice Onomástico* as perguntas: é possível identificar quem é o autor do texto apenas pela escrita? Trata-se de um texto de autoria feminina ou masculina? Pertencem ainda a esse *corpus* os fragmentos: *Primeira lição; 16 de junho; Sete chaves; Vacilo da vocação*.

Nesse processo de descoberta da autora Ana Cristina Cesar, identificamos os aspectos que compõem sua escritura: a desconstrução das relações de poder que delimitam o espaço privado e o espaço público, a desconstrução do pensamento romântico e a desconstrução da supremacia das obras de autoria masculina. Localizamos, assim, a singularidade que constitui a sua assinatura como autora. Isso porque, conforme a pesquisadora Milena Magalhães, uma assinatura "confere também uma *marca* [...], e esta, inevitavelmente, pressupõe uma totalidade que interfere no por vir, pois tanto mapeia o que foi escrito como prescreve [...] o que será feito posteriormente". (MAGALHÃES, 2012, p. 118).

Além disso, cabe ressaltar que, se por um lado, a autoria escritural deve ser definida por uma assinatura que determina limites, marca com um sinal e faz ver de modo preciso a identidade formal do escritor inserido em uma determinada cultura. Por outro lado, ao assinar uma escritura, o autor deve fazê-la problematicamente, para que sua indicação, sua marca, seja a sua máxima metáfora escritural, sempre provisória do vir a ser, ou seja, uma própria assinatura escritura. Assim, a assinatura escritura que Ana Cristina Cesar constrói na sua obra *Poética* resulta da capacidade que o seu texto tem de realizar travessias, as quais são empreendidas transmigrando discursos históricos para impulsos artísticos, que a autora concretizou no trânsito entre gêneros textuais, vozes autorais, linguagens, explorando diversos recursos estéticos em uma trajetória que visa evidenciar a sua autoria escritural. Isso porque, como nos propõe Derrida:

> quanto à assinatura [...], não se trata apenas de "recebê-la", mas também de "produzi-la", pois a assinatura está sempre à espera do próprio acontecimento, e o acontecimento é confiado ao outro. Em

> uma paráfrase arriscada, pode-se dizer que um escritor não se torna, de fato, um escritor, não tem uma existência como tal, no ato da publicação, e sim quando seu texto é contra-assinado por outro, por outros, quase como se ao aspirante a escritor lhe fosse vedada a performatividade de proferir a frase "eu sou um escritor", que só poderia ser dita por outro, através da confirmação de um outro. Há, pois, uma tensão estabelecida com a "singularidade", o "idioma", o "apelo" da assinatura do outro, num movimento incessante, que acontece sempre, mas a cada vez e de maneira diferente. Neste "outro" que confere autoridade à assinatura [...], a partir do que já foi dito [...]. Torna-se tentador entrar no jogo citacional para averiguar se, de fato, o movimento incessante de legitimação leva em consideração a lógica do acontecimento – como o que acontece de modo inesperado ou como o que pode e não pode acontecer. Ou se o jogo da repetição, ao mesmo tempo que legitima, que sanciona uma posição, delimita-a em uma espécie de clausura da qual é difícil sair. Esse resto, ou rastro, deixado pelo texto, pela interpretação que se faz dele, pode perturbar "os espaços de arquivamento", como afirma Derrida, assim como, no mesmo movimento, estes deveriam ter a chance de serem perturbados naquilo que têm de assertivos. (MAGALHÃES, 2012, p. 117).

Dessa maneira as escolhas formais e estilísticas de Ana Cristina Cesar demonstram a sua ética da escrita, pois conforme Barthes: "A multiplicidade das escritas é um fato moderno que obriga o escritor a uma escolha, faz da forma uma conduta e provoca uma ética da escrita" (BARTHES, 2004, p.73). Além disso, expõe a sociedade uma obra que perturba não apenas os espaços de arquivamento dos textos tidos como cânones, mas principalmente perturba os seus próprios espaços de arquivamento. Isso porque, essa obra é ela própria a máxima metáfora escritural da autora, pois é uma obra que só se realiza na travessia.

Considerações Finais

A reflexão realizada nesse artigo releva que as relações sociais que oprimem as mulheres em nossa sociedade são invisíveis e extremamente estruturadas, por isso, dificilmente identificadas. Diante disso, percebe-se que *a Poética de Ana Cristina Cesar* pelos diversos recursos utilizados em sua obra, busca romper com os limites espaciais e escriturais impostos as mulheres. Levando-nos a enxergar e ressignificar as coações estruturais invisíveis na teia social, configurando-se, não apenas como um instrumento de reconstrução do gênero feminino, mas também do próprio fazer literário. Isso porque, o objetivo dessa obra é formar uma nova classe que comungue de um mesmo

capital simbólico: a mulher vista como um ser autônomo, rompendo assim com a visão de mundo e as operações práticas que enclausuram o gênero feminino como um *Outro* inessencial e, por isso, imóvel.

Nesse sentido, a *Poética* de Ana Cristina Cesar firma-se como um local de resistência da subjetividade feminina e da sua auto-representação, contribuindo na construção de um poder simbólico capaz de formar uma nova percepção dos espaços público e privado em relação ao gênero feminino. Percebe-se assim que o objetivo da escritora Ana Cristina Cesar é contribuir por meio de sua obra literária com a transformação da visão de mundo que, mesmo com todas as conquistas feministas, ainda é extremamente masculina, e reforça as operações estruturais que enclausuram a mulher sempre em uma posição relativa ao homem. Por isso, a tarefa, não apenas, das intelectuais feministas abordadas nesta análise, mas de todas as intelectuais, pela lugar de fala que ocupam na sociedade, é demonstrar as mulheres, seja por meio de textos teóricos, jornalísticos, literários, cinematográficos ou teatrais, que de uma forma ou de outra todas são subjugadas por um pensamento que não as reconhece como um ser.

Referências:

BARTHES, Roland. O grau zero da escrita. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes: 2004.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: EDITORA SCHWARCZ S.A., 2013.

DERRIDA, Jacques. L'Oreille de l'Autre : otobiographies, transfert traductions, textes e débats avec Jacques Derrida. Dir. Claude Lévesque e Christie V. Tradução de Milena Magalhães. Macdonald, Montreal: VLB, 1982.

FRANCO, Jean. Invadindo o espaço público; transformando o espaço privado. In: FRANCO, Jean. **Marcar diferenças, cruzar fronteiras**. Tradução de Alai Garcia Diniz. Ilha de Santa Catarina: Editora PUCMINAS e Editora MULHERES, 2005.

FREITAS FILHO, Armando. "Jogo de cartas". In: FREITAS FILHO, Armando; HOLLANDA, Heloísa Buarque de (orgs.). **Correspondência incompleta: Ana C.** Rio de Janeiro: Aeroplano; Instituto Moreira Salles, 1999.

MAGALHÃES, Milena. **Uma biblioteca: leituras a assinatura rasurada de Milton Hatoum.** Disponível em: http://dx.doi.org/10.5007/1984-784X.2012v12n18p113. Acesso em: 20/12/2012.