

MULHERES QUE RECONTAM MULHERES: O RETORNO DE ANA CRISTINA CESAR EM *VÉSPERAS*, DE ADRIANA LUNARDI

Sara Gonçalves Rabelo*

 <https://orcid.org/0000-0003-2431-7101>

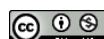
Como citar este artigo: RABELO, S. G. Mulheres que recontam mulheres: o retorno de Ana Cristina Cesar em *Vésperas*, de Adriana Lunardi. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 27, n. 3, p. 1-12, set./dez. 2025. DOI: <https://doi.org/10.5935/1980-6914/eLETLT16914>

Submissão: 25 de março de 2024. **Aceite:** 5 de setembro de 2025.

Resumo: Ao longo do último século, a presença feminina na literatura alcançou novos patamares. Foi especialmente no século XX que emergiram grandes escritoras brasileiras, cujas obras permanecem vivas na memória cultural. No cenário contemporâneo, Adriana Lunardi se destaca como um dos principais nomes da literatura do século XXI. Em *Vésperas*, Lunardi (2002) recria personagens femininas inspiradas em escritoras que marcaram a produção literária de diferentes épocas. Sob essa perspectiva de revisitar e recontar trajetórias de mulheres, este trabalho propõe analisar o conto “Ana C.”, no qual Lunardi evoca a figura da poeta Ana Cristina Cesar em uma cena de aparição a um amigo prestes a enfrentar a morte. Para tal, serão utilizados como apporte teórico os estudos de Ariès (2003) para abordar a questão da morte, Minois (2019) para discutir a solidão contemporânea e Samoyault (2008) para entender o recortar e colar das linhas intertextuais criadas na obra, entre outros teóricos que se mostraram relevantes para a análise da obra.

Palavras-chave: Literatura feminina. Literatura brasileira. Ana Cristina Cesar. Adriana Lunardi. *Vésperas*.

* Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG), Sabará, MG, Brasil. *E-mail:* saragrabelo@gmail.com



INTRODUÇÃO

Nos últimos cem anos, a autoria feminina deu um salto, pois, apesar de haver importantes autoras oitocentistas, como Júlia Lopes de Almeida e Narcisa Amália, fundamentais para a inserção da mulher na literatura brasileira, foi no século XX que surgiram as grandes escritoras da literatura nacional, constantemente lembradas até hoje, diferentemente daquelas que já se apresentavam no século anterior. Assim, nomes como Rachel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles, Cecília Meireles, Ana Cristina Cesar, Lygia Bojunga, Adélia Prado, Clarice Lispector, Hilda Hilst, Cora Coralina, Marina Colasanti, entre outras, são sempre lembrados quando falamos de um cânone feminino.

Atualmente, muitas autoras ocupam cada vez mais o lugar de destaque na literatura. Algumas foram redescobertas, tendo sua afirmação enquanto autoria feminina na literatura brasileira contemporânea: Ana Franco Elétrico, Ana Carolina Assis, Luz Ribeiro, Érica Zíngano, Luna Vitrolira, Luiza Romão, Cecília Floresta, Natasha Felix, Yasmin Nigri, entre outras.

Como tantas outras presentes na literatura contemporânea, Adriana Lunardi, nascida na cidade de Xaxim, em Santa Catarina, também tem se mostrado um dos grandes nomes da literatura no século XXI. Formada em Comunicação Social, estudou literatura, além de ser roteirista para programas de TV de circulação nacional. Em suas obras é perceptível a finitude humana, e, segundo entrevista dada ao jornal *Rascunho* (Pereira; Taketani, 2012), Adriana afirma o seguinte: “a gente só faz certas coisas porque sabe que vai morrer um dia”. Por consequência, a recorrente temática da morte pode ser constantemente vista em seus textos, como *As meninas da Torre Helsinque* (1996), que recebeu o Prêmio Fumproarte e o Açorianos de autora revelação e melhor livro de contos; *Vésperas* (2002), indicado ao Prêmio Jabuti; *Corpo estranho* (2006); *A vendedora de fósforos* (2011); e a narrativa juvenil *A longa estrada dos ossos* (2014).

No livro *Vésperas* – *corpus* deste artigo –, Lunardi (2002) ficcionaliza a morte de grandes escritoras da literatura mundial em contos: Virginia Woolf, Dorothy Parker, Sidonie-Gabrielle Colette, Katherine Mansfield, Zelda Fitzgerald e Júlia da Costa, além de três contos que têm as autoras como personagens secundárias na vida ou na véspera de outros: Clarice Lispector, Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath. Neles, com base em acontecimentos da vida das escritoras mencionadas, Lunardi cria um mundo ficcional em que o escrito e as imagens das autoras se intercruzam em enredos que mostram o sofrimento, a solidão, a angústia, a saudade, entre tantos outros sentimentos que fazem parte de nossa existência. Ela torna essas escritoras autoras-personagens vesperais, e, entre o luto e a melancolia, entre a filosofia e a literatura, essa marca profunda do feminino erige-se como indicativo de formação e de transformação. Em cada uma das narrativas, Adriana Lunardi retoma, a partir da memória coletiva da época, fatos acerca das escritoras que compõem seus contos, que ocorreram ou que foram divulgados pelos diversos meios de comunicação, e dialoga com diferentes obras das autoras vesperais.

Dentre os três contos que não possuem as autoras vesperais como principais (“Clarice”, “Ana C.” e “Victoria”), “Ana C.” presentifica Cesar dando mais materialidade à voz da autora. Em um momento de cuidado e zelo, quase como um

alento, ela aparece ao personagem, que inferimos ser Caio Fernando Abreu (Silva, 2018), que falecera em decorrência de uma pneumonia, em 1996. Essa inferência decorre não só de pesquisas biográficas, mas também pelo fato de o autor ter sido um dos mais próximos de Cesar, além de Heloísa Buarque de Hollanda, que também deixou relatos sobre Ana Cristina.

A autora vesperal que faleceu muitos anos antes é fundamental no trespassse do amigo e é relembrada constantemente. Nascida no dia 2 de junho de 1952, no Rio de Janeiro, Ana Cristina Cesar era filha de Waldo Aranha Lenz Cesar e Maria Luiza Cesar, sociólogo e teólogo e professora de literatura, respectivamente. Ela teve uma formação acadêmica sólida, resultando em um talento voltado para o literário: crítica, tradução e poesia. Entre 1969 e 1970, fez intercâmbio na Inglaterra e, em 1975, concluiu a graduação em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) (Cesar, 2016).

Em 1978, defendeu a dissertação na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), a qual, anos mais tarde, seria publicada com o título *Literatura não é documento*. Estudou ainda teoria e prática de tradução literária na University of Essex, no Reino Unido, entre 1980 e 1981 (Cesar, 2016). Foi professora e tradutora, traduzindo grande parte dos poemas de Sylvia Plath (Cesar, 2016) nas primeiras versões feitas da autora norte-americana em língua portuguesa, além de contos de Katherine Mansfield. Também foi jornalista e crítica literária, e teve grande influência de autores de língua inglesa, e, embora tenha percorrido essas entradas acadêmicas, foi caracterizada como “poeta marginal” (Moriconi, 2016) em sua época.

Segundo Moriconi (2016), a geração dos anos 1970 apresentou uma parcela de escritores que tinham uma formação acadêmica, e é nesse contexto que alguns poetas cariocas se movimentavam. Na época de Cesar, esses escritores eram, em sua maioria, jovens da classe média carioca que tinham o intuito de acercar vida e arte. Essa geração aproxima-se e é também chamada de “geração mimeógrafo” em decorrência do pós-tropicália e da forte atuação durante a ditadura militar.

Portanto, este artigo intenta fazer uma análise de mulheres que recontam mulheres, ou melhor, da autora Adriana Lunardi que reconta Ana Cristina Cesar. Ao trazer aspectos da literatura dos séculos XX – Ana Cristina Cesar – e XXI – Adriana Lunardi –, este trabalho pretende realizar uma análise do conto “Ana C.” em perspectiva vesperal, fazendo uma ligação entre vida e obra e rememorações biográficas e bibliográficas – biobibliográficas trazendo a literatura feminina para a perspectiva principal atual.

O CAMINHO E A VÉSPERA EM “ANA C.”

O conto “Ana C.” traz a autora brasileira Ana Cristina Cesar como personagem ficcionalizada. O trabalho de curadoria polifônica no conto da autora é dividido em duas partes: acompanhamos um amigo de Cesar que, em fase terminal, tenta finalizar a leitura do livro *Alice no País das Maravilhas*, se despedir de sua gata e aceitar que sua vida está terminando enquanto é levado ao hospital. O que marca o conto não é só a morte em si, mas também a quantidade de referências a outros textos. O diálogo entre personagens não se restringe aos dois, mas a uma série de obras retomadas nas entrelinhas do texto lunardiano.

Assim, consciente de que não lhe resta muito tempo de vida, cansado e acompanhado da fiel enfermeira, somos testemunhas do percurso do personagem até o hospital. Entre uma parada cardíaca e outra, ele “encontra” Ana Cristina Cesar, velha amiga que havia morrido fazia muitos anos. Como defunta personagem, semelhança com o Brás Cubas machadiano, Ana C. aparece ao amigo sem narrar aquilo que irá acontecer, mas dando um alento sobre o que está por vir.

O retorno de Ana Cristina Cesar não é só uma rememoração da autora, mas uma ligação entre vida e morte. O arranjo feito por Lunardi insere o leitor na dor, na angústia e na depressão vivenciadas não só pelo personagem, mas também pela própria Ana que lidou com um processo depressivo por anos. A dor da morte é uma dor breve, a dor daqueles que ficam, como o seu amigo, é a dor longa, a da perda, a do “e se”, a de quem fica na saudade daqueles que se foram. Ana C. volta serena, tranquila, não para contar o que há de vir, mas para dizer que tudo ficará bem. Se ela, em suas angústias da vida terrena, encontrou a paz, o personagem também pode, e é isso que esta análise intenta mostrar.

Segundo Moriconi (2016), Cesar enfrentou sérios problemas de depressão que deixaram marcas em suas cartas e em seus poemas. Isso pode ser visto no poema intitulado “Psicografia”, no qual Ana Cristina Cesar (2013, p. 193) – eu lírico – deixa transparecer uma absoluta falta de sentido existencial:

Psicografia

*Também eu saio à revelia
e procuro uma síntese nas demoras
cato obsessões com fria témpera 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.*

“Psicografia” é um dos poemas de Cesar que abordam uma visão do eu e do mundo em um misto de viver e raiva de ter vivido. Nesse jogo, ela faz um deslocamento de si e se psicografa (o que não é exatamente uma autopsicografia, para ficar com Fernando Pessoa). No poema, manifesta-se essa necessidade de procurar uma forma de simplificação. Contudo, essa tentativa se torna inviável em alguns momentos, e o que resta é “demitir o verso”.

Outros poemas também abordaram a angústia diária da autora, como “Confissão” e “dias não menos dias”, ambos de 1969. Nesse último, como podemos ver a seguir, nasce como uma dádiva, e, enquanto criança, não se sabe o que pode acontecer. Além disso, no caminho, quase como uma árvore, trespassa, muda, na última ação possível.

*dias não menos dias
Chora-se com a facilidade das nascentes
Nasce-se sem querer, de um jato, como uma dádiva
(às primeiras virações vi corações se entrefugindo todos
ninguém soubera antes o que havia de ser não bater
as pálpebras em monocorde
e a tarde
pendurada no raminho de um
fogáceo arborescente*

*deixava-se ir
muda feita uma coisa última* (Cesar, 2013, p. 150).

Nesses poemas, Cesar repassava as angústias que perduraram nos anos que antecederam seu finamento. Com o tempo, os tormentos se tornaram quase diários, oscilando entre raiva e obsessão, entre a escrita e o delírio que a acompanharam até seus últimos dias.

A partir de sua morte, o buscar Ana Cristina ganha força, principalmente desde o final do século XX e início do XXI: “A atração que Ana C. despertou e desperta é um assunto longo, cheio de hipóteses e subtextos” (Hollanda, 2021, p. 9). Nesse sentido, dentre as três autoras que buscaram o suicídio em *Vésperas* (Woolf e Plath), Ana Cristina foi a mais recente, quando, em 29 de outubro de 1983, pulou do prédio onde os pais moravam, aos 31 anos.

Diferentemente da maioria dos demais contos de *Vésperas* e dos poemas que traziam as angústias cotidianas da autora, “Ana C.” não mostra os momentos finais de Cesar. Neste, a autora aparece ao outro, na véspera do fim da vida desse amigo “inominado”: Caio Fernando Abreu. Inferimos ser Abreu não só pelo artigo de Vera Silva (2018, p. 302), que trata da “autoficção e [d]a memória no conto *Ana C.*, de Adriana Lunardi”, mas também em decorrência dos diversos indícios da escrita lunardiana: “o título também alude ao modo como o autor Caio Fernando Abreu (que morreu em 1996) assinava suas cartas – escrita completa do primeiro nome e abreviatura do segundo: ‘Caio F.’”. A semelhança entre a assinatura dos amigos reverbera no título do conto: “Ana C.”, que também era a forma como o autor chamava a amiga íntima, como fica relatado nas cartas a Jacqueline Cantore. Outro ponto foi a causa da morte, pois ele faleceu em decorrência de uma pneumonia, em virtude de complicações do HIV, da mesma forma como acontece com o personagem do conto.

Durante o percurso do “Caio” do conto, ele se mostra fraco e cansado da situação em que se encontra. O autor, que era muito próximo da autora, deixou relatado, em cartas, a tristeza quando soube que a amiga falecera, e é nelas que retomamos o nome-assinatura-vocativo do conto (Abreu, 2018). Isso pode ser visto na epístola a Jacqueline Cantore de 1º de novembro de 1983, três dias após a morte de Cesar:

E não consegui: na minha cabeça, Ana C. parada à beira de uma janela. Pensamentos mórbidos: o que ela teria sentido um segundo antes de se jogar no espaço. Depois do choque, certa raiva. Com que direito, Deus, com que direito ela fez isso? Logo ela, que tinha uma arma para sobreviver – a literatura –, coisa que pouca gente tem. Pedi a Deus que não permitisse que ela ficasse muito tempo no limbo onde ficam os suicidas. Terá ouvido? Deus não andará com aquela surdez provocada pela poluição sonora? (Abreu, 2018, s. p.).

Assim como naquele fatídico dia, a figura de Ana C. no parapeito da janela ficou registrada na memória do autor: a imagem volta para nós na sua condição mortuária. Pensando numa escrita de morte, há um jogo vespertino muito interessante, pois, se Ana já está morta, a véspera será e é a de Caio – uma véspera masculina no universo (do) feminino. Ao mesmo tempo, Abreu está “cercado de femininos”, e Alice torna-se mais um livro a acrescentar camadas ao trabalho de curadoria polifônica de Lunardi, como aponta Samoyault (2008):

A lâmpada da cabeceira permanece acesa, e entre os acessos de tosse eu podia retomar a leitura de Alice no país das maravilhas, usando a lente de aumento

que ficava em meu colo sobre o livro aberto. Era uma edição ilustrada por John Tenniel e eu me demorava apreciando as cenas que o artista escolhera para registrar em suas litografias. Alice parecia comprida demais, loira demais. O ar malévolos de suas expressões brigava com a Alice que eu tinha em minha imaginação desde a infância e que, anos depois, vi materializar-se na face de Audrey Hepburn (Lunardi, 2002, p. 41-42).

Esse jogo mortuário continua: quando o personagem-amigo tem uma parada cardíaca e está mais próximo do trespasso, quem aparece é Ana C. e o gato (de Cheshire); quando o amigo-personagem retorna da iminência do morrer, quem o acompanha são Anita (uma espécie de cuidadora) e o “coelho branco”, este último também na pressa de “chegar do outro lado”. Todavia, também é passível de questionamento o jogo entre “delírio” e “lucidez”, já que a febre, decorrente da pneumonia, chega perto dos 40 graus. Por sua vez, Ana C. e o gato aparecem quando o coração para de bater e o coelho branco (de Alice) permanece quando ele está “lúcido”:

A febre estacionara nos 39,7°C e o conta-gotas de morfina parecia lento demais para a voracidade das dores que atacavam por todos os flancos. Era minha terceira pneumonia neste verão. Os pulmões, muito exigidos, já não davam conta de completar sozinhos sua função (Lunardi, 2002, p. 42).

A partir desse momento no hospital, o que se sucede são retomadas, reflexões e reencontros, momentos de solidão em si mesmo e a solidão com Ana C. Aquela mesma solidão que, segundo Minois (2019, p. 22), é “particularmente insuportável” para as pessoas dos séculos XIX e XX. Essas reflexões e reencontros levam o personagem a *Alice*, último livro lido antes da ida para o hospital. Ampliando semanticamente a presença simbólica, temos essa figura relevante e que atravessa constantemente o conto: o gato. Presente em uma série de poemas da autora, que estão no livro *Inéditos e dispersos*, há vários versos com felinos. Um bom exemplo é “arte-manhãs de um gasto gato”:

*Não sei desenhar gato
Não sei escrever gato
Não sei gatografia
Nem a linguagem felina das suas artimanhas
Nem as artimanhas felinas da sua não-linguagem
Nem o que o dito gato pensa do hipopótamo (não o de Eliot)
Eliot e os gatos de Eliot (“Practical Cats”)
Os que não sei
e nunca escreverei na tua cama.
O hipopótamo e suas hipopotas ameaçam gato (que não é [hipogato]) [...] (Cesar, 2013, p. 187).*

Nesse, assim como em vários poemas de Cesar, uma *gatografia* se estabelece. Afirmando que não consegue abordar a figura felina, que não sabe desenhá-lo, Cesar dialoga com T.S. Eliot. Mais precisamente no livro *Old Possum’s Book of Practical Cats* de 1939, que aborda a vida de diversos gatos sob o pseudônimo de Old Possum.

*Tenho uma Gumbie Cat, o nome dela é Jennyanydots;
Seu casaco é malhado, com listras de tigre e manchas de leopardo.*

*O dia todo ela fica sentada na escada ou nos degraus de uma esteira;
Ela senta e senta e senta e senta – e é isso que faz um Gumbie Cat!*¹ (Eliot, 2010, s. p.).

Assim como a figura felina é intrínseca à obra de Ana Cristina Cesar, Lunardi usa esse ser em diálogo com a personagem do conto. Logo no início do texto, ele lamenta não se despedir da gata: “Zelda não está por ali. Gatos nunca se despedem. Poupam-nos de nossas próprias pieguices e, solenes, nos ensinam também a falsear dignidade” (Lunardi, 2002, p. 43). Buscando um substrato histórico e simbólico para essa “gatografia”, as suas imagens são acompanhadas constantemente por um estigma social em várias culturas. Os gatos sempre foram associados a seres noturnos e a rituais sagrados, e ainda são temidos por aqueles que possuem superstições que, muitas vezes, detêm origens pagãs, como afirma Chevalier (2019, p. 462):

O Egito antigo venerava, na figura do gato divino, a deusa Bastet, benfeitora e protetora do homem. Numerosas obras de arte o representam com uma faca numa das patas, decepando a cabeça da serpente Apófis, o Dragão das Trevas, que personifica os inimigos do sol e que se esforça por fazer socobrar a barca sagrada, durante a travessia pelo mundo subterrâneo. Neste caso, o gato simboliza a força e a agilidade do felino, postas a serviço do homem por uma deusa tutelar a fim de ajudá-lo a triunfar sobre seus inimigos ocultos.

O preconceito contra o gato preto ou a crença de que o gato é um animal traiçoeiro estão associados a literaturas que o classificavam como tal, como é o caso do conto “Gato preto”, de Edgar Allan Poe (1843), ou o misterioso gato de Cheshire de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. Também venerado no Egito antigo, segundo Plancy (2019), um soldado romano, após ter matado um gato, acabou morto pelos próprios moradores da cidade. Ainda no Egito, por mais que fosse cultivada a ciência (lembremo-nos da Biblioteca de Alexandria), os egípcios não deixavam de adorar os gatos.

A presença do felino em *Vésperas* é inconstante, ele aparece e desaparece quando bem entende. Ainda em diálogo com outras obras, em Poe, o gato Pluto e posteriormente seu sucessor aparecem e desaparecem em um tom assustador. Contudo, o verdadeiro monstro é o ser humano. Por sua vez, o gato de Cheshire, personagem de Carroll, é mais enigmático e divertido. Em “Ana C.”, apesar de não termos a retomada exata do gato de Carroll, é certo que sua condição quase fantasmagórica se estende à personagem Ana C.

Considerando essa retomada simbólica do gato, segundo Samoyault (2008, p. 35), como a “reprodução de um enunciado (texto citado), que se encontra extraído de um texto de origem (texto 1) para ser introduzido num texto de acolhida (texto 2)”, observamos que o gato de Cheshire é retirado de *Alice* e transportado para outra obra: *Vésperas*. Entretanto, não ocorre somente uma citação em relação à figura felina, mas também a outros personagens de *Alice*, pois Lunardi está mais próxima de uma literatura que se faz por meio “de lembranças e de reescrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto” (Samoyault, 2008, p. 35).

¹ “I have a Gumbie Cat in mind, her name is Jennyanydots;
Her coat is of he tabby kind, with tiger stripes and leopard spots.
All day she sits upon the stair or on the steps of a mat;
She sits and sits and sits and sits – and that's what makes a Gumbie Cat!”

Esse conjunto dialógico de aparições, fantasmagorias, personagens e seres retomados reside no arranjo da curadoria polifônica.

Nesse viés, pode-se asseverar que o que ocorre ao retomar Carroll é um dever de memória da literatura. Segundo Genette (1989, p. 19), “não há obra literária que, em certa medida e segundo as leituras, não evoque outra, e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais”². Portanto, não há, na curadoria polifônica, uma que não retome outra, marca da autoconsciência narrativa. Visitemos o próprio encontro de Alice com o gato:

- [...] *pode me dizer, por favor, que caminho tomar para sair daqui?*
- *Depende de onde quer chegar – respondeu o gato.*
 - *Não importa muito onde... – disse Alice.*
 - *Então não importa qual caminho – replicou o gato.*
 - ... *desde que eu chegue em algum lugar – acrescentou Alice, explicando.*
 - *Isso você com certeza vai conseguir – disse o gato –, se andar bastante.*
- Alice percebeu que isso não se podia negar, então tentou outra pergunta: – Que tipo de gente mora aqui?*
- *Naquela direção – disse o gato, acenando com a pata direita – mora o Chapeleiro; e naquela direção – acenando com a outra pata – mora uma Lebre de Março.*
- Visite qualquer um deles, se quiser: os dois são malucos* (Carroll, 2012, p. 103-104).

Em diálogo com Vésperas, vemos que a relação de perguntas feitas por Alice ao gato é quase a mesma feita por Abreu a Cesar e ao felino que a acompanha. Assim como o gato de Cheshire, que não pode afirmar com precisão o local, dada a dúvida de Alice, Cesar também não pode falar como será o caminho após a morte. Nessa retomada, o mais peculiar é que Cesar só aparece após a metade do conto, quando Caio está no hospital e após uma reanimação feita ainda no elevador: a partir daqui, as citações crescem:

Abandone o navio das palavras, ouço-a dizer naquela voz levemente embargada, respirando entre as sílabas, fazendo de cada fala poesia. Ana C. está igual à primeira vez que nos vimos. O cabelo emoldura um rosto de proporções exatas, quase sem diferenças de simetria. Um ângulo suave formado pelos maxilares arremata um queixo tranquilo, levemente dividido, convidativo como uma fruta (Lunardi, 2002, p. 49-50).

Nesse momento quase vesperal de quase morte, Ana C. aparece a Abreu em uma retomada intertextual, mas também da curadoria polifônica em um misto de várias vozes rearranjadas no texto lunardiano. Em vista disso, há uma parte biobibliográfica e uma literária, que retoma a obra de Carroll e os poemas de Ana Cristina

É tarde, muito tarde. Estarei delirando ou um coelho branco passa correndo sobre a minha barriga? Já não consigo conservar os olhos abertos. Foram tantos os sedativos que algum deve estar fazendo efeito. Vislumbro apenas um pedaço da saia de Alice, que corre estabanada, assim que as portas se abrem (Lunardi, 2002, p. 46).

² “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales.”

Pode-se, com efeito, afirmar que “Ana C.” aborda uma Ana Cristina Cesar livre, sem os sofrimentos da vida que a atormentaram durante anos. Ela está ali, entre os elementos narrativos, como alguém que sempre viu na morte não um fim último, mas um momento de paz, como ela deixa transparecer a Abreu, já que ela sempre flertara com a finitude. Os momentos com Cesar são calmos e buscam levar esse sentimento ao amigo que, depois de tantas angústias, vive a sua véspera. Ana C. havia passado pela sua há muitos anos e estava ali para ajudar:

Estou ansioso por partir. Há algum tempo comecei a me desligar da casa em que nasci. Talvez longe dela e de suas histórias eu possa dormir um pouco sem ter a memória torturada a cada xícara de chá, cada quadro na parede, livro na estante. Esquecer é a grande dádiva com a qual não somos suficientemente premiados (Lunardi, 2002, p. 43-44).

No relato anterior, somos testemunhas da primeira despedida de Abreu, um desprender das dificuldades, consequências das doenças, dos objetos, do espaço. Participamos da despedida do outro, não vemos particularidades da vida de Cesar, assim resta-nos observar os fatos colhidos por Lunardi e as referências feitas. Acompanhamos um deslocar de personagens e movimento de referências que retomam, dialogicamente, Ana Cristina Cesar.

Além das referências apontadas, há ainda a retomada de Sísifo: “Estamos agora ao lado de Sísifo, braço a braço com o terror da impotência, enquanto abandonamos, tacitamente, nossas posições” (Lunardi, 2002, p. 53). No mito grego, Sísifo é “condenado a empurrar uma pedra até ao cume de uma montanha, ele nunca conseguia chegar ao fim, pois o enorme bloco voltava sempre a cair” (Schmidt, 2012, p. 252). Entre as várias possíveis motivações do castigo enfrentado, está a façanha de enganar a morte – Tánato – ao acorrentá-lo e permitir que o mundo dos mortos fosse despovoado.

O que acontece de diferente entre o mito grego e o personagem é a proximidade com a morte ser vista como algo bom. O trespasso deixa de ser temido quando aceito na sua individualidade, diferentemente da Idade Média quando a morte aparente, ou seja, aquela que não se tinha certeza, devido aos poucos avanços da medicina causava terror (Ariès, 2003). Passa-se, então, a temer o passamento do outro: “a morte temida não é mais a própria morte, mas a do outro” (Ariès, 2003, p. 72). Em *Vésperas*, o personagem não tem esse receio, a preocupação médica, o alvoroco, como Caio afirma, deixam de ser importantes:

Alvoroco. Alguém se joga sobre mim e ajeita a máscara de oxigênio. Basta esse pequeno gesto para deter a vertigem que me atraí. Sinto-me outra vez estendido na maca, seguro, embora tenha perdido a noção de força gravitacional. A agradável flutuação que restou da queda impede que eu sinta a rigidez das coisas por inteiro. Pinças, cânulas, agulhas. Tudo deixou de ser duro ou hostil, como se a concretude fosse perdendo a importância (Lunardi, 2002, p. 48).

Assim como Caio aceita a morte e deixa de sentir o que a equipe médica estava fazendo, Ana C. também a havia aceitado. Retomando Durkheim (2000, p. 13), é possível entender o “autocídio como a última instância que aquele que não deseja mais viver alcança”. E, assim como as outras autoras suicidas de *Vésperas*, Cesar não mais queria, já havia tentado dar fim à vida de diversas formas, e o seu fim último não trouxe surpresas, e isso fica claro no conto vesperal:

Quando atendi o telefonema avisando que Ana C. tinha se atirado do sétimo andar, tive a sensação de que aquela notícia já era antiga. No entanto, acabara de acontecer. Mais uma vez o tempo adiantava-se ao espaço, bagunçando a ordem prática que se espera do universo. A verdade é que Ana C. quisera tantas vezes o suicídio que eu já me acostumara à ideia. A insistência era tamanha que o ato, nela, não estava cercado do pudor que se supõe nos suicidas. Tudo sempre fora tratado com um descaso corajoso, desmistificados. O jeito de Ana C. (Lunardi, 2002, p. 50).

O que se sucede são inúmeros momentos com o deslocamento de Cesar. Os últimos instantes se aproximam e os intervalos diminuem: “Por entre os aventais, procuro enxergar Ana C. e já não a encontro. Chamo por ela, que logo responde, acariciando-me com sua mão de gelo. Uma vertigem rápida e estamos juntos de novo” (Lunardi, 2002, p. 51). De forma semelhante ao Caronte na mitologia grega, Ana C. aparece para explicar a jornada que o aguarda. Sem problemas ou dores, Ana C. permite que o amigo veja o que o aguarda na eternidade, reafirmando que não há a necessidade de medo:

Ana C. me explica que eles tentam me levar de volta e pergunta se quero ir. Não agora, me ouço responder. Então venha, ela diz, enquanto me conduz pela mão. Em um instante estamos nas pedras do Arpoador. É dia. No mar, os surfistas cavalam as mesmas ondas, e estas, por sua vez, nunca desistem da ideia de tomar de volta a fatia roubada de seu escritório. Céu e oceano perdem-se em azuis de todas as profundidades, enquanto os banhistas se rendem ao culto pagão do sol. Uma paisagem que nunca cansarei de enxergar. Ana C. assente com o olhar, confirmado que acabo de experimentar o primeiro gosto da eternidade. Um gato se aproxima e ela o toma nos braços. Explica-me que, se o tempo não existe, tampouco há conflito de espaço, e que os bichos já sabem, por isso são os únicos a nos ver ali. Espio ao redor e testo minha invisibilidade abraçando um menino sem sentir o volume do seu corpo. Meus braços o atravessam e encontram o nada. Na eternidade não há peso, nem leveza – Ana C. me explica, enquanto acaricia seu gato (Lunardi, 2002, p. 52).

No prelúdio do fim, Ana C. apresenta a eternidade, as inúmeras possibilidades, a ausência do tempo, dos conflitos, das dores e a única presença: a dos bichos e a da invisibilidade. Nessa aura de leveza, os dois autores, com a presença do gato, acompanham o fim da vida se aproximar: “Resigno-me com um beijo, expressão mais exata para a minha biografia, e retiro-me, ao lado de Ana C., para assistir à corrida que leva meu corpo por esse corredor que nunca termina” (Lunardi, 2002, p. 54). Ana C. nos é apresentada como uma acompanhante, assim como o gato, aquele que vai e volta do mundo dos mortos quando sente a necessidade. Ana C. aparece como um alento recuperado curatorialmente por Lunardi e que traz, junto dela, inúmeras vozes, referências, suavidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na consciência do literário no século XXI, Adriana Lunardi moveu-se em novas vertentes em uma aproximação entre elementos biográficos e bibliográficos que nos permitiram analisar o conto. Nesse modo de pensar os pensadores, grandes autores tentaram romper o círculo da continuidade e retomada. Em *Vésperas*

essa é exatamente a intenção de Lunardi ao fazer a retomada das autoras. Em “Ana C.” essa retomada caminha entre vida e obra, e o que nos é evidenciado é o limiar entre real e ficcional entremeado por processos referenciais.

A primazia de “Ana C.” se encontra no trabalho de referencialidade realizado por Lunardi, pois ela traz, para a contemporaneidade, misturando vida, obra e ficção, uma nova leitura da repercussão da morte e da própria morte de Ana Cristina Cesar, autora tão importante quando falamos da literatura brasileira. Tudo isso com o objetivo de criar uma narrativa que mistura realidade e ficção, ao mesmo tempo que cria um ambiente ficcional inteiramente único, por meio de um trabalho de curadora-prosadora do século XXI.

Na rememoração de Ana C. fica a pergunta: o que leva grandes autoras e tantas outras que a história já mostrou a cometer suicídio? Não muito se sabe acerca dessa questão, mas é possível constatar que as letras, as personagens, os enredos e as tramas são o que sustentam a vida dessas mulheres e muitas outras. Todavia, até isso pode deixar de fazer sentido, o que impossibilita que “Ana C.” e outros contos de *Vésperas* sejam uma biografia da autora, mostrando, assim, que são histórias narradas por outro que as utiliza como personagem com base em fatos que ocorreram, mas que ninguém possui certeza da sua veracidade.

Logo, Adriana Lunardi mostrou maestria e um conhecimento que vai além do caráter linguístico, já que os contos, não só o apresentado neste trabalho, possuem detalhes que mostram o conhecimento profundo da vida de cada uma das mulheres. Tudo isso leva o leitor a procurar as lacunas no entendimento da obra e a fazer inferências de acordo com a sua vivência de mundo. Fica na curiosidade do leitor-particípe a semente para procurar mais sobre vida e obra, e recontar Ana Cristina Cesar para aqueles que ainda desconhecem uma das grandes literatas da literatura brasileira do século XXI.

WOMEN WHO RETELL WOMEN: THE RETURN OF ANA CRISTINA CESAR IN VÉSPERAS, BY ADRIANA LUNARDI

Abstract: Over the past century, the presence of women in literature has reached new heights. It was especially in the twentieth century that great Brazilian women writers emerged, whose works remain alive in cultural memory. In the contemporary scene, Adriana Lunardi stands out as one of the leading figures in twenty-first-century literature. In *Vésperas*, Lunardi (2002) recreates female characters inspired by writers who have significantly influenced literary production across various periods. From this perspective of revisiting and retelling women's trajectories, this study aims to analyse the short story “Ana C.”, in which Lunardi evokes the figure of the Brazilian poet Ana Cristina Cesar in a scene where she appears to a friend who is about to face death. To this end, the theoretical framework will draw on Ariès (2003) to address the theme of death, Minois (2019) to discuss contemporary solitude, and Samoyault (2008) to explore the intertextual lines created in the work, among other relevant studies to this analysis.

Keywords: Women's literature. Brazilian literature. Ana Cristina Cesar. Adriana Lunardi. *Vésperas*.

REFERÊNCIAS

- ABREU, C. F. *Cartas*: Caio Fernando Abreu. São Paulo: HB, 2018. Edição do Kindle.
- ARIÈS, P. *História da morte no Ocidente*. Tradução Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- CARROLL, L. *Alice no País das Maravilhas*. São Paulo: Publifolha, 2012.
- CESAR, A. C. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CESAR, A. C. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos*. Tradução Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.
- DURKHEIM, E. *O suicídio*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ELIOT, T. S. *Old possum's book of practical cats*. London: Faber & Faber Children's, 2010.
- GENETTE, G. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989.
- HOLLANDA, H. B. (org.). *29 poetas hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- LUNARDI, A. *As meninas da Torre Helsinque*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.
- LUNARDI, A. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- LUNARDI, A. *Corpo estranho*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- LUNARDI, A. *A vendedora de fósforos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- LUNARDI, A. *A longa estrada dos ossos*. São Paulo: DSOP, 2014.
- MINOIS, G. *História da solidão e dos solitários*. Tradução Maria das Graças de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 2019.
- MORICONI, I. *Ana C. O sangue de uma poeta*. São Paulo: HB, 2016.
- PEREIRA, R; TAKETANI, Y. Marujo ao mar. *Rascunho*, Curitiba, jan. 2012. Disponível em: <http://rascunho.com.br/marujo-ao-mar/>. Acesso em: 12 fev. 2024.
- PLANCY, J. C. de. *Dicionário infernal*: repertório universal. São Paulo: Edusp, 2019.
- POE, E. A. *The collected tales and poems of Edgar Allan Poe*. Ware: Wordsworth, 2009.
- SAMOYAULT, T. *A intertextualidade*: memória da literatura. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SCHMIDT, J. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Tradução João Domingos. Lisboa: Edições 70, 2012.
- SILVA, L.V. A Escrita de si na leitura do outro – a autoficção e a memória no conto “Ana C.”, de Adriana Lunardi. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 24, n. 1, p. 300-313, jan./abr. 2018. DOI: <https://doi.org/10.17851/1982-0739.24.1.300-313>