



**CONTORNO DE UMA SINTAXE: O DISCURSO FLUENTE E REAL DE ANA
CRISTINA CESAR**

OUTLINE OF A SYNTAX: FLUENT AND REAL SPEECH BY ANA CRISTINA CESAR

Talissa Ancona Lopez¹

Recebido em: 26/set/2022

Aceito em: 05/fev/2023

DOI: 10.26512/aguaviva.v8i1

RESUMO: Este ensaio apresenta uma leitura da poética de Ana Cristina Cesar a partir de dois aspectos principais: a fluência de seu discurso e o aspecto real presente em seu texto. Dois versos da poeta, “o discurso fluente como o ato de amor” e “o real constrói o poema”, são o ponto de partida para o desenvolvimento de uma análise que privilegia não a *compreensão*, mas antes a *apreensão* da substância de sua poesia e propõe uma leitura a partir das pistas que a própria autora dá sobre sua produção. Por um lado, observa-se a fluência de seu discurso e como seu ritmo particular reconstrói a experiência poética e demanda um leitor empenhado. Por outro, analisa-se de que maneira o aspecto real, isto é, banal e cotidiano, faz parte de sua poesia também como uma maneira de recolocar o poeta num certo lugar frente ao texto.

PALAVRAS-CHAVE: Ana Cristina Cesar; poesia brasileira; poesia marginal; expressão lírica.

ABSTRACT: This essay presents a reading of Ana Cristina Cesar's poetics based on two main aspects: the fluency of her speech and the real aspect present in her text. Two verses of the poet, "the fluent speech as the act of love" and "the real builds the poem"², are the starting point for the development of an analysis that privileges not the *understanding*, but rather the *apprehension* of its poetry substance and proposes a reading from the clues that the author herself gives about her production. On the one hand, it is possible to observe the fluency of her speech and how her rhythm reconstructs the poetic experience and demands a committed reader. On the other hand, it analyzes how the real, that is banal and daily aspect is part of her poetry as well as a way of putting the poet in a certain place in front of the text.

KEYWORDS: Ana Cristina Cesar; Brazilian poetry; marginal poetry; lyric expression.

¹ Mestranda em Linguística Aplicada, Unicamp/IEL - Brasil.

² Tradução livre.



Poesia marginal e o problema da compreensão

A expressão lírica passou por momentos diversos na história da literatura brasileira. A partir dos poetas modernistas, o lirismo clássico é posto em questão e funda-se, por assim dizer, o lirismo dos bêbados, dos loucos, dos *clowns* de Shakespeare: o lirismo da libertação. O poeta que escreve depois de Bandeira, de Oswald de Andrade e de Drummond já nasce livre das correntes tradicionais, já grita versos sem sujeito e brada palavras de amor aos objetos mais inesperados. O cotidiano é inscrito nos poemas e o banal passa a ser lido a partir da voz do poeta; não é o fim do lirismo – não poderia ser –, mas há uma revolução, um reajuste do tom da fala do sujeito em meio às ondas de novidade.

Os modernistas começam, os concretistas levam às últimas consequências: o poema concreto é quase todo som, imagem e mensagem. Há uma subversão total da noção de lirismo. Segundo Luiz Costa Lima (1981, p. 83, grifo do original):

A grande poesia brasileira da década de 1960 (refiro-me a Cabral e aos concretos) alimentou-se da negação do cotidiano – no que ele tinha de trivial – e do lirismo – enquanto confessionalismo. Dentro desses parâmetros, cotidiano e lirismo eram matérias excluídas do propósito privilegiado da *construção*.

O lirismo, o amor e o cotidiano são temas que fogem do projeto estético da poesia concretista; o protesto e o cartaz são iluminados pelos *spots* da cena social e o poema é reestruturado a ponto de sua própria forma ser a chama distinta e chamativa do fazer poético.

A poesia marginal, por sua vez, carrega um tom que, de acordo com Flora Süssekind (1985, p. 67), autodefine-se como "na corda bamba". Trata-se, *grosso modo*, de um meio do caminho entre o novo lirismo dos modernistas e a nova forma poética dos concretos. Há uma tensão entre dois universos: vida e arte. A poesia marginal tem, por um lado, sua matéria concentrada entre a vida cotidiana, o banal e os acontecimentos corriqueiros e, por outro, a reflexão sobre o processo de produção do poema. A poética de Ana Cristina Cesar representa de forma muito clara essa tensão e, ainda, evidencia de que maneira o lirismo tem seu tom alterado em decorrência da temática e do cenário.

Dentre os ditos poetas marginais, Ana C. é vista como um tanto à margem deles próprios. Algumas das maiores marcas dessa geração, como os "poemas-minuto" e "poemas-piada" – composições curtas, jogo rápido, nas quais a poesia é fruto de um registro imediato e cotidiano – não são nem de longe o que de fato caracteriza a obra da poeta carioca. Ela própria diz, em seu poema "a lei do grupo", colocando-se distante desse tal grupo, afastando-se da regra do coletivo:

**a lei do grupo**

todos os meus amigos
estão fazendo poemas-bobagens ou poemas-minuto
(CESAR, 2013, p. 333)

Paralelamente, parece que ela cria um desses poemas justamente para marcar sua diferença em relação aos colegas de época. Lê-se:

poeminha-minuto**(para ir de encontro às leis do grupo)**

eu te chamei de sacana porque tenho ciúmes
dos catorze versos que você fez
neste fim de semana.
(CESAR, 2013, p. 333)

A ironia do título diminutivo lança o tom de desprezo por esse modelo de poema tipicamente marginal; sugere que se trata de algo menor, mais simples e mais banal do que pode revelar a produção de Ana C., do que de fato se revela quando se conhece a poeta carioca menos marginal dentre os marginais. A leitura de seus textos faz ressoar um modelo de produção mais enigmático do que aquele produzido por seus colegas. Há um consenso – e havia desde a época do grupo, conforme afirma Italo Moriconi (1996) – de que Ana C. faz algo diferente com as palavras, organiza-as de forma diferente, cria uma coletânea de destaque. Cacaso, seu colega de grupo, deixa muito claro o aspecto particular dessa produção quando comenta o seguinte sobre um dos poemas de Ana C.:

É muito bonito, mas não se entende (...) o leitor está excluído (...) legal, mas o melhor são os diários, porque se entende... são de comunicação fácil, falam do cotidiano.
(CACASO apud SANTIAGO, 1985, p. 70)

Fica evidente, portanto, que apesar da produção poética de Ana C. costurar as tensões típicas dos marginais (entre vida e arte, entre lirismo e forma), seu discurso se destaca e é recebido como inusitado até por quem produzia ao seu lado, no mesmo momento, sob as luzes do mesmo cenário.

Discurso fluente como o ato de amor



O que há, afinal, de tão enigmático nas palavras da poeta? Um universo de respostas paira sobre essa pergunta; afinal, que tipo de pergunta é essa? Como justificar essa imensidão de mistério, beleza e refinamento que estampa seus versos? Ou, melhor, como justificar qualquer coisa numa poética? Ainda que não haja respostas definitivas para essas perguntas, a escrita de Ana C. merece o esforço de buscar hipóteses; o amor e o estranhamento do leitor ao encarar suas palavras não são de hoje, não são particulares, não são raros. Viviana Bosi descreveu essa marcante sensação do leitor em seu posfácio à *Poética*, ao dizer:

O perplexo sonhador, segurando o pequeno volume e repetindo as palavras do poema, abismava-se com a dupla natureza de sua experiência: alguma coisa meio incompreensível o atraía enquanto procurava fazer emergir, do fundo da memória, uma sensação entre o reconhecimento e o espanto. Percebeu, fascinado, o que constitui a ambiguidade insuperável daquela escrita: o leitor sempre percorrerá o livro pela primeira vez, tomado pela perturbação. (BOSI, 2013, p. 425)

O que Cacaso não entende (e muitos leitores também reconhecem como extremamente difícil e misterioso) é justamente como se dá a construção do discurso poético de Ana C. e como ler uma poeta que parece não querer ser entendida. O desafio está posto: é preciso largar a chave do “entendimento” por um minuto. O leitor atento e determinado a apreender o *ritmo* dessa escrita o faz a partir de outra esfera, de outro tom, numa leitura que gira no sentido contrário ao da compreensão. E, a partir daí, escuta-se uma outra voz.

Na poética de Ana C. há um labirinto repleto de falsas fugas. Há o confessionalismo, mas discreto, *à clé*; há o amor, mas comedido, tensionando na beira; há o autor, mas escondido e escorregando pelas frestas do texto; há o leitor, presente e ausente, passeando pelas lacunas do poema e buscando os mistérios deixados pela autora nos “versos difíceis”, como diria Silviano Santiago (1989, p. 63.). Além disso, há o real da vida cotidiana – que parece ser capturado por Ana C. e encaixado em seus versos. Muito do que ela já denunciou sobre seu processo de criação – nos próprios poemas! – evidencia esse ritmo difuso, esse olhar atento ao que está fora – fora? – do texto e a tentativa de não ignorar o real que a cerca.

Houve um poema que surgiu, guiou a si próprio pelas palavras de Ana C., pelas palavras do texto e pelas lacunas postas entre os dois; guiou com rapidez e com precisão o caminho dos significantes e descreveu a voz da poeta e os segredos de seu discurso em poucas linhas. Lê-se, no primeiro verso deste poema: “discurso fluente como o ato de amor” (CESAR, 2013, p. 237), e entende-se – Cacaso! –, ou melhor, *apreende-se* uma parte fundamental de sua construção, da construção deste poema e de muitos outros, por extensão. Não há título, não há sujeito, não há moldura: o primeiríssimo verso é impactante e, ao mesmo tempo,



paradoxalmente esclarecedor. Afinal, o que é o ato de amor? Talvez não haja como defini-lo, mas sabe-se, teórica e empiricamente, que o *ato de amor* não é linear, não se dá em cenários ideais, não é sempre cercado de belezas, não se representa pela perfeição e pela estabilidade; escrever é igual. Não se entende. O que Ana C. faz ao dizer, de primeira, que o discurso é fluente como o ato de amor é evidenciar que a regra de seu discurso é a desse *ato*: não a do amor, da ideia do amor reluzente, límpida e polida, mas do ato – atropelado, apaixonado, confuso, real. Aqui está a chave da leitura.

No referido poema, Ana C. revela discretamente parte de sua estratégia e cria um microtratado sobre seu discurso. A partir da terceira estrofe, lê-se:

a literatura como clé, forma cifrada de falar da paixão que não pode ser nomeada (como uma carta fluente e “objetiva”).

a chave, a origem da literatura
o “inconfessável” toma forma, deseja tomar forma, vira forma
(CESAR, 2013, p. 237)

Apesar de não ser dos mais conhecidos, esse poema desenha particularidades da arte da poeta de maneira muito enigmática – poderia ser diferente? – e muito tocante. Além do primeiro verso marcante, o texto inteiro parece construir-se sobre uma necessidade de explicação, uma demanda por juntar pontos soltos e produzir uma fórmula da escrita, de sua escrita, uma fórmula que represente a maneira pela qual o discurso atinge sua conversa, seu ritmo. As aspas do texto, entretanto, sugerem a sensação daquilo que é posto no poema sem muita certeza ou com certa ironia, de maneira a questionar a própria qualidade de uma suposição dessa fórmula. Afinal, outra vez, beiramos o perigo de *justificar* algo sobre um fazer poético. O leitor se depara com questões acerca da origem da literatura, do caráter inconfessável daquilo que deseja tomar forma; como falar sobre isso? É então que Ana C. revela o surpreendente:

mas acontece que este é também o meu sintoma, “não conseguir falar” = não ter posição marcada, ideias, opiniões, fala desvairada.
Só de não-ditos ou de delicadezas se faz minha conversa, e para não ficar louca e inteiramente solta neste pântano, marco para mim o limite da paixão, e me tensiono na beira: tenho de meu (discurso) este resíduo.

Não tenho ideias, só o contorno de uma sintaxe (=ritmo).
(CESAR, 2013, p. 237)

A autorreflexão presente na denominação de seu sintoma – e, ainda, toda a carga psicanalítica por trás desse termo – é de caráter tão íntimo que faz o leitor grudar, ansioso, os



olhos no texto. Então lemos, sem chegar a enfrentar o sintoma, que seu discurso é marcado por uma ausência, pela falta de posição, por um desvario. Não ditos, delicadezas, fala desvairada, discurso fluente como o ato de amor. A poesia de Ana C. não é forjada dentro da moldura ideal do lirismo e, como vimos, também não vive na rebeldia e nas piadas marginais; há um tom *fluente* que não ignora um sintoma, mas também não parece lutar contra ele: a dificuldade é falar, então fala-se por mil meios diferentes. As traduções, as releituras, as citações e as irrupções do real no poema de Ana C. constroem sua voz e criam o que Flora Süssekind denominou “exílio voluntário”, isto é, uma voz composta em “métodos alheios (traduções), linguagens não verbais (pictografias, desenhos), diários de bordo e tantas reescrituras de um mesmo, e às vezes mínimo, texto seu”. (SÜSSEKIND, 1995, p. 9). Flora Süssekind (1995, p. 13) diz ainda que, “como voz, e não propriamente como personagem (...) é que se define o sujeito nos textos de Ana Cristina Cesar”.

Assim, a partir dessa construção múltipla de uma fala, apreende-se o ritmo fluido das palavras de Ana C: não se trata de delimitar ou forçar um sujeito único, singular e rígido ali onde, na verdade, há uma confusão de sons, imagens e referências. O “eu” de Ana Cristina Cesar não parece querer se afirmar tão assertivamente como uma figura separada de seu discurso – é ele mesmo, o próprio discurso, confuso e real como o ato de amor, que funda a sintaxe dessa poética. Sua voz, lida em consonância com esse poema-revelação, demonstra que, assim como o “ato de amor”, é antes um ritmo – “o contorno de uma sintaxe” – e, sendo então como o *ato de amor*, será que vale arriscar ou forjar aí uma “compreensão” desse discurso, desse ato tão irrevogavelmente incompreensível?

Segue o poema completo, para ser lido sem interrupções:

discurso fluente como o ato de amor
incompatível com a tirania
do segredo

como visitar o túmulo da pessoa
amada

a literatura como clé, forma cifrada de falar da paixão que não pode
ser nomeada (como uma carta fluente e “objetiva”).

a chave, a origem da literatura
o “inconfessável” toma forma, deseja tomar forma, vira forma

mas acontece que este é também o meu sintoma, “não conseguir falar” =
não ter posição marcada, ideias, opiniões, fala desvairada.
Só de não-ditos ou de delicadezas se faz minha conversa, e para não
ficar louca e inteiramente solta neste pântano, marco para mim o



limite da paixão, e me tensiono na beira: tenho de meu (discurso)
este resíduo.

Não tenho ideias, só o contorno de uma sintaxe (=ritmo).
(CESAR, 2013, p. 237)

O real constrói o poema

A partir do momento em que se tem consciência do ritmo do discurso e das ausências na poesia de Ana C., qualquer poema enigmático da autora ganha outro sentido e, muito mais importante, outra possibilidade de leitura. Escutando o que essa sintaxe fluente nos diz, deixando de lado a mania de interpretação, lê-se um novo poema. O que não se entende, muitas vezes, é aquilo que, na esteira desse discurso fluente, de fato não é fácil de se dizer – é então que capturamos uma nova estratégia desse discurso: cria-se um silêncio, uma pausa, e o real aparece, interrompe.

Não, a poesia não pode esperar.
O brigue toca as terras geladas do extremo sul
Escapo no automóvel aos guinchos.
Hoje - você sabe disso? Sabe de hoje? Sabe que quando
digo hoje, falo precisamente deste extremo ríspido,
deste ponto que parece o último possível?

A garganta sai remota
longe de ti mal creio que te amo,
Corto o trânsito e resvalo

Que lugar ocupa este desejo de frutas?

Está é a primeira folha aberta.
(CESAR, 2013, p. 284)

Como o desejo de frutas aparece no meio de um poema sobre a poesia, sobre o instante, sobre este ponto que parece o último possível – no meio desse poema urgente? Há uma pausa no meio do turbilhão de pensamentos sobre o agora e, de repente, parece que se inicia um falar profundo, em destaque no meio da página; mas, então, o *desejo de frutas* aparece – o banal, trivial e cotidiano é inserido no poema de maneira abrupta e arrítmica. Qual é o tema? Metalinguagem, velocidade, presente, perplexidade, amor; enfim, a poeta parece traduzir, em seu texto, o que há de fluido e natural da linguagem quase sem censuras; a sensação é de que uma imagem brota em seu imaginário e é posta no poema, ou de que algo acontece ao seu redor e também não escapa ao texto. Em outro inominado poema, essa colagem do real e das imagens inusitadas aparece de maneira evidente; lê-se:



Nada disfarça o apuro do amor.
Um carro em ré. Memória da água em movimento. Beijo.
Gosto particular da tua boca. Último trem subindo ao céu.
Aguço o ouvido.
Os aparelhos que só fazem som ocupam o lugar
clandestino da felicidade.
Preciso me atar ao velame com as próprias mãos.
Sirgar.
Daqui do horto florestal ouço coisas que
nunca ouvi, pássaros que gemem.
(CESAR, 2013, p. 305)

De novo, o primeiro verso é certo e enigmático, cria um clima de expectativa e demanda atenção. As imagens que representam o apuro do amor são, como é típico dessa poesia, relacionadas a meios de transporte e à velocidade (carro em ré, trem subindo ao céu), e, em meio à descrição elegante de um amor em apuro, lê-se: “os aparelhos que só fazem som ocupam o lugar/ clandestino da felicidade”. A poeta, como se tivesse de fato levantado os olhos para fora do poema durante essa reflexão, logo volta ao seu tópico e adverte: “preciso me atar ao velame com as próprias mãos”. Traz então ao leitor o que há de mais prosaico e cotidiano, a sensação de ouvir, de onde se encontra, um som diferente, “pássaros que gemem” – à fluidez do discurso, como ao ato de amor, não escapam as sensações estranhas e os sons do entorno. O poema não está nem fora, nem completamente dentro de uma fronteira imaginária; sua produção é arrebatada pelas imagens e pelos sons que chegam ao corpo da escrita.

Nos poemas "Homem público número 1" e "Pour mémoire" há passagens que também sugerem a interrupção do real em meio a poemas líricos, no que diz respeito ao tema. No primeiro, fala-se longamente sobre um "eu", sobre decepção e arrependimento:

tarde aprendi
bom mesmo
é dar a alma como lavada
não há razão
para conservar
esse fiapo de noite velha
(CESAR, 2013, p. 108)

Mas há, de súbito, uma cena composta por uma imagem muito material que atravessa o poema, na qual se lê:

Há uma fita
que vai sendo cortada
deixando uma sombra



no papel.
(CESAR, 2013, p. 108)

E depois continua:

discursos detonam
não sou eu que estou ali
de roupa escura
sorrindo ou fingindo sorrir
(CESAR, 2013, p.108)

No meio de uma reflexão e uma observação em direção a esse “eu” do poema, esses quatro versos (há uma fita...) compõem uma cena que cai completamente sobreposta às outras imagens, pausa o olhar e a cena desse lirismo, como se o poema fosse mesmo interrompido por uma imagem material no sentido mais físico possível, e a autora coloca essa imagem no poema como parte de seu discurso.

No outro poema, "Pour mémoire", há também uma cena que aparece como uma pausa curiosa do ritmo poético do texto. Em meio a palavras que trazem temas como saudade, lembrança e amor, lê-se:

Sob a janela molhada
Passam guarda-chuvas
na horizontal,
como em Cherbourg
mas não era este
o nome.
(CESAR, 2013, p. 109)

Esse tipo de interrupção cria, durante a leitura, a sensação de que a poeta levanta os olhos para longe do papel, enxerga algo além – ou aquém? ou simplesmente fora? – e não deixa que a sensação que a atravessa no momento da escrita escape ao poema. Como se nos dissesse: amar é simultâneo; pequenas interrupções cotidianas são parte deste discurso fluente (do amor e da escrita) e aqui estão, inscritas – são o meu texto.

A outra chave da leitura

Sabe-se que a poética de Ana Cristina Cesar exige do leitor o trabalho de conviver com as lacunas, de se corresponder com o texto e, sobretudo, de *não interpretar*, mas de *apreender* o enigma da sua poesia. Definitivamente não se pode dizer que ao leitor é exigido o trabalho de



entender. Entender, no campo da poesia, é o mesmo que reduzir o texto a uma substância desmaiada, sem magia. Ao invés de preencher as lacunas, desfrutá-las como a própria falha da leitura que abre espaço ao poético. Parece que Ana C., por meio de sua linguagem *fluente como o ato de amor*, estabelece um texto que desafia o leitor, como se lhe dissesse: você está disposto a me ler, ainda que não me entenda, ainda que eu fale nessa linguagem, nesse discurso particular que não busca ser compreendido? Sobre a ilusão do entendimento, Silviano Santiago afirma:

Assinalando o fracasso que existe na leitura, ainda que esta seja de um "bom leitor" (assim Ana o tratava) como Cacasos, o poeta dá uma massagem revivificadora no processo de conhecimento da obra. A morte de todo e qualquer poema se encontra na esclerose otimista (justa, imediata, apressada, pouco importa a qualidade nesse estágio do raciocínio) da sua compreensão." (SANTIAGO, 1989, p. 64).

Ao invés da *compreensão*, é a *apreensão* que determina uma espécie de sucesso da leitura dos textos de Ana Cristina Cesar. Apreensão do instante, do momento que a poeta busca agarrar, e apreensão dessa poética que fala por vias diversas, num discurso fluente e real. Mas, sobretudo, a apreensão do seu ritmo. O "contorno de sua sintaxe" é que cria seu discurso e instaura sua voz na poesia. É todo o discurso, e não simplesmente a mensagem, que parece querer ser escutado nos poemas de Ana C. Como se lê uma mensagem? Como se lê um discurso? Aqui revisitamos a provocação sobre a posição do leitor, amplamente comentada por Barthes, como no texto "Da ciência à literatura", onde se lê: "O leitor é tomado por uma inversão dialética: finalmente, ele não decodifica, ele sobredecodifica; não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas: ele é essa travessia". (BARTHES, 1970, p. 41).

De maneira análoga, Silviano Santiago continua essa provocação – dessa vez direcionada aos críticos, não aos leitores – ao dizer que

A atitude egoísta e unilateral da melhor crítica do romance é própria da atividade de domesticar o selvagem. (...) quem domestica estabelece um contrato desvantajoso para (ou pernicioso) com o que é selvagem a fim de que no passo-a-passo da leitura – por toque, carícia, manha, beijo, amor ou por que sentimento dito humano ou nobre – traga para o seu lado a figura a ser domesticada, traga-a para a sua casa, para o seu colo, para sua biblioteca, fazendo que não corresponda só ao(s) interesse(s) do domesticador como também para que lhe sirva de companhia no universo pessoal e íntimo que se lhe apresenta mais e mais desabitado. (SANTIAGO, 2017, p. 33-34)

A consciência de que o discurso é *fluente como o ato de amor* é uma lição que a poeta nos dá, mas não apenas para ser usada em relação aos seus textos – parece constituir mesmo uma nova proposta de leitura da poesia, como se ela dissesse: preste atenção ao que o discurso



revela, ao discurso que habita o texto. Deixe-se atravessar. As interrupções do real nos poemas mais profundos e intensos demonstram essa fórmula, esse atravessamento – demonstram que o fazer poético não está tão separado assim do real, das vivas e diversas aparições do real.

Parece que Ana C. se difere dos poetas marginais na medida em que se afasta da simplicidade dos "poemas-minuto", nos quais o tema é o cotidiano e o trivial e a assimilação de sua substância é praticamente imediata. Seu discurso, entretanto, se constrói a partir da linearidade irregular daquilo que é próprio da linguagem de um sujeito contemporâneo e difuso: permeada pela presença do entorno, do real, transfigurada pela fluência dos sentimentos, do amor. Ana Cristina Cesar quebra a ilusão de que o escrever está separado do viver; joga fora a moldura que envolve os poetas e deixa entrar no texto, simultaneamente, o que está fora (o real?) e o que está dentro (o ato de amor?). Essa dupla combinação constrói a estrutura de sua linguagem e de seus escritos.

e, enquanto isso,
fora,
o real constrói o poema
imbatível.
(CESAR, 2013, p.321)

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. (1976) Da leitura. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- BOSI, V. À mercê do impossível. In: CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. pp. 425-431.
- CESAR, A. C. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LIMA, L. C. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- MORICONI, I. *Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Relume Damará, 1996.
- SANTIAGO, S. Singular e anônimo. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Genealogia da ferocidade*. Recife: Cepe, 2017.
- SÜSSEKIND, F. *Até segunda ordem não me risque nada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1995.
- SÜSSEKIND, F. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.