



## Dossiê

# Encontros e travessias entre falso confessional, metapoesia e escrita de mulheres: diálogos entre Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath

Kamila Teixeira Alcantara 

Pilar Lago e Lousa 

**Sílvio Renato Jorge**  
Editora-chefe dos  
Estudos de Literatura

**Pedro Serra**  
**Tatiana Pequeno**  
Editores convidados

**Disponibilidade de dados e material:**  
Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

## RESUMO

*Este artigo propõe uma leitura crítica dos diálogos entre as poéticas de Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath, articulando três eixos: o falso confessional, a metapoesia e a memória de leitura. A partir da análise dos poemas "Presente de aniversário" e "Palavras", de Sylvia P., e "O tempo fecha" e "sete chaves", de Ana C., investiga-se como ambas constroem vozes líricas que tensionam os limites entre a experiência e o fazer poético. Dialogando com Rosenthal (1959) e Gilbert e Gubar (1979), recorro ao conceito de falso confessional, marcado pela transparência ambígua de um eu que performa uma falsa intimidade, em que o corpo feminino se configura como corpo que é território (Grosz, 2000), sujeito a controle, mas que se faz resistência. No campo da metapoesia, a noção de opacidade revela-se central: o poema torna-se espaço autorreflexivo e de protesto, onde o corpo, usando de recursos textuais, transforma-se em corpo-texto (Françoso, 2008). O conceito de memória de leitura (Kleiman, 1989; Halbwachs, 2006) permite compreender a interlocução afetiva e crítica entre as escritoras, sobretudo na poética de Ana C., leitora de Plath. Assim, este estudo evidencia como ambas recusam e subvertem a tradição literária patriarcal e instauram, na poesia contemporânea, discursos performáticos e críticos, ironizando e principalmente desafiando a normatividade.*

**Palavras-chave:** Escrita de mulheres. Falso confessional. Metapoesia. Sylvia Plath. Ana Cristina Cesar.

Recebido em: 29/11/2025

Aceito em: 27/02/2026

<sup>1</sup>Universidade Federal de Goiás, Goiás, GO, Brasil

E-mail: [kamilateixeira@discente.ufg.br](mailto:kamilateixeira@discente.ufg.br)

E-mail: [pilarbu@ufg.br](mailto:pilarbu@ufg.br)

### Como citar:

ALCANTARA, Kamila Teixeira; LOUSA, Pilar Lago e. Encontros e travessias entre falso confessional, metapoesia e escrita de mulheres: diálogos entre Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath. *Gragoatá*, Niterói, v. 31, n. 69, e69942, jan.-abr. 2026. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v31i69.69942.pt>

## Introdução

Foi partindo da condição de mulheres, como leitoras e poetas, que a obra de Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath nos atravessou com sua potência, reflexões sobre escrita, dor e voz. Este artigo nasce deste atravessamento e ganha corpo sob três perspectivas: a metapoesia, a confissão e a memória de leitura. Para além da paixão que envolve este estudo, a proposta consistiu em estabelecer, a partir da análise textual e crítica, um diálogo entre as duas poetas, considerando tanto os aspectos formais e temáticos quanto às questões históricas e culturais implicadas em suas obras. Para isso, o *corpus* assim se verifica, dois poemas de cada escritora: “Presente de aniversário” e “Palavras”, de Sylvia Plath (*Poesia Completa*, 2023), e “O tempo fecha” e “sete chaves”, de Ana Cristina Cesar (*A teus pés*, 2016), além de excertos de outros textos que dialogam com as questões propostas. Assim, ambas poetas, ambas suicidas, ambas mulheres nos conduzem nestas páginas. Foram considerados aspectos intertextuais e a recorrência de certos temas e imagens – como a morte, o corpo e o desejo de ruptura – que permeiam as duas produções.

Outrossim, a base teórica deste artigo articula diferentes eixos críticos. Em primeiro lugar, o conceito de poesia confessional elaborado por M. L. Rosenthal (1959, p. 154-155) e problematizado por Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979, p. 16-17), que ampliam a discussão para o campo da escrita de mulheres, evidenciando como a poesia lírica feminina frequentemente simula confissão para, na verdade, subverter o discurso masculino dominante. Esse debate é enriquecido pelas contribuições de Márcia Elis de Lima Françoso (2008, p. 4-6), que lê a obra de Plath a partir da metáfora da cena de morte e da performance do corpo-poema, e por Sigrid Renaux (2013, p. 6), que propõe o conceito de “palavra ígnea” para nomear a linguagem poética tensionada pela violência e pela resistência.

No campo da metapoesia, Marcos Siscar (2011, p. 22-23) e Ítalo Moriconi (1996, p. 89) são trazidos, pois analisam, respectivamente, a desconfiança da linguagem na poética contemporânea e a prática autobiográfica desconstrutiva em Ana Cristina Cesar. O conceito de memória de leitura, por sua vez, é mobilizado a partir de Angela Kleiman (1989, p. 36-37), Verbena Cordeiro e Elizeu Souza (2010, p. 7) e Maurice Halbwachs (2006, p. 80), compreendendo as leituras anteriores como constitutivas da subjetividade e da escrita poética. Além disso, os questionamentos de Pierre Bourdieu (1999, p. 23) sobre a dominação masculina e as problematizações propostas pela crítica feminista de Elizabeth Grosz (2000, p. 45), que oferecem um suporte importante para a reflexão sobre o corpo feminino como território de violência simbólica e discursiva, são trazidos para este debate.

Nos interessa, portanto, investigar as travessias e os encontros entre poesia confessional, falsa confissão e metapoesia na obra de duas importantes poetas do século XX: Sylvia Plath e Ana Cristina Cesar. Pretende-se demonstrar de que maneira essas escritoras dialogam com

a tradição lírica patriarcal, tensionando os modos de dizer o íntimo, o político e o poético. Busca-se, também, compreender como a memória de leitura atua como um elemento estruturante na identidade poética de Ana C., leitora de Sylvia P, configurando-se como prática de resistência e invenção.

Para isso, este artigo organiza-se em três partes. Na primeira, intitulada “Entre a confissão e a falsa confissão: olhares e diálogos na análise dos poemas ‘Presente de aniversário’ e ‘O tempo fecha’”, discutimos o conceito de poesia confessional e sua problematização na crítica literária, analisando como Plath e Cesar constroem suas vozes líricas tensionando o biográfico e o ficcional. Na segunda, “A metapoesia e o fazer poético intrínsecos às obras de Ana C. e Sylvia Plath”, investigamos a dimensão autorreflexiva da poesia de ambas, compreendendo a metapoesia como estratégia de resistência e denúncia da opressão feminina. Na terceira parte, “Desenhando o diálogo entre as escritoras: a identidade poética na tradição literária e a memória de leitura como influência”, discutimos a presença intertextual de Plath na obra de Ana Cristina, evidenciando como a poeta brasileira reelabora criticamente suas leituras e inscreve-se em uma tradição lírica marcada pela tensão entre pertencimento e ruptura.

Ao longo desses debates, a pesquisa procura evidenciar como as duas poetisas constroem vozes que, ao expor a intimidade e a dor, não buscam confissão pura ou sinceridade plena, mas constroem discursos autorreflexivos, críticos, políticos e performáticos. Em ambas, a escrita é um ato de resistência contra a normatividade da linguagem e da tradição literária patriarcal. Em suma, o presente artigo visa contribuir para o debate sobre a escrita de mulheres, os limites da poesia confessional e as estratégias estéticas e políticas da poesia contemporânea, a partir do diálogo entre duas escritoras que são atravessadas pelas tensões da condição feminina e pelas nossas experiências como leitoras e pesquisadoras.

### **Entre a confissão e a falsa confissão: olhares e diálogos na análise dos poemas “Presente de aniversário”, de Sylvia Plath e “O tempo fecha”, de Ana C.**

A poesia confessional, termo cunhado por M. L. Rosenthal no ensaio *Poetry as confession*, publicado em 1959 na revista *The Nation*<sup>1</sup>, caracteriza-se pela exposição de experiências íntimas, muitas vezes associadas a elementos autobiográficos do eu-lírico. Ao analisar poetisas como Robert Lowell, conhecido como “o fundador da poesia confessional”, Rosenthal inaugurou um debate sobre a possibilidade de a poesia contemporânea constituir-se como um espaço de confissão pública, deslocando a lírica tradicional para o terreno do íntimo, do traumático e do privado. Além de Lowell, outros poetisas, como Sylvia Plath — e, na literatura brasileira,

<sup>1</sup> *The Nation* é uma das revistas mais antigas e influentes dos Estados Unidos, fundada em 1865, com tradição em publicar ensaios, reportagens e críticas de caráter político, cultural e literário. Conhecida por seu posicionamento progressista e por abrigar discussões intelectuais relevantes, a publicação tornou-se um espaço de visibilidade significativa para escritores e críticos. Aqui, a menção à revista é importante porque evidencia o alcance e a repercussão do ensaio *Poetry as confession*, de Macha Louis Rosenthal, que, ao ser publicado na *The Nation* em 1959, contribuiu decisivamente para consolidar o termo “poesia confessional” e inaugurar um debate crítico sobre a relação entre autobiografia, intimidade e expressão poética na literatura contemporânea.

Ana Cristina Cesar —, passaram a ser associados a essa vertente, cuja força reside na articulação entre vivência pessoal e expressão poética.

Contudo, a crítica literária posterior, como apontam Ana Cecília Carvalho, em *A poética do suicídio* (2003, p. 48), e Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, em *The Madwoman in the Attic* (1979, p. 16-17), problematiza a ideia de que esses textos seriam meramente confessionais ou transparentes. Aqui, a metáfora da transparência e opacidade textual, amplamente discutida por Paul de Man, *The rhetoric of romanticism* (1984, p. 72), e retomada pela crítica feminista, permite pensar a poesia confessional como um espaço no qual o íntimo se apresenta mediado pela linguagem, tensionando continuamente o desejo de dizer e o limite de significar — como um verdadeiro véu translúcido ao vento, que ora permite vislumbrar mais nitidamente, ora embaça o que se vê.

Segundo Carvalho (2003), Gilbert e Gubar (1984), mais do que confissão, o que se estabelece é, antes, uma construção ficcionalizada de experiências, nas quais o autobiográfico é reorganizado por procedimentos poéticos, mediados pela linguagem, confluindo o que deseja que seja dito e o limite do que significa, assim produzindo o que se poderia chamar de “falsa confissão” ou “confissão literária”, tensionando os limites entre experiência vivida e criação literária. Esse debate é aprofundado por Márcia Elis de Lima França, em *A presença do corpo na cena da morte: uma análise da escritura nos poemas de Ariel* (2008, p. 46). Ao analisar a obra *Ariel*, de Sylvia Plath, a escritora destaca que, embora sua poesia seja marcada por referências pessoais, ela é atravessada por um elaborado jogo intertextual com tradições mitológicas, religiosas e literárias, afastando-se de uma leitura meramente biográfica para instaurar uma “poética de morte” e de autorrepresentação, na qual a existência feminina é histórica e tradicionalmente oprimida (França, 2008, p. 46).

Do mesmo modo, Sigrid Renaux, em *A estetização da violência: a palavra ígnea de Sylvia Plath e Ana Cristina Cesar* (2013, p. 6), sugere que ambas as poetisas recorrem à escrita confessional não para registrar a experiência individual de maneira confessionalista pura, mas para estetizar a violência que atravessa seus corpos e contextos. Assim, a manifestação literária transforma-se em espaço de resistência e denúncia, tensionando o que Walter Benjamin chamava de conflito entre o exprimido e o inexprimível (Renaux, 2013, p. 6-8). Nessa perspectiva, o confessional, para essas autoras, não seria a mera exposição do íntimo, mas antes uma estratégia discursiva e estética que desafia a normatividade da palavra lírica, instaurando o que Renaux define como “palavra ígnea”: marcada pela tensão entre violência simbólica e libertação expressiva.

Em linhas gerais, na literatura mundial, Sylvia Plath tornou-se uma das representantes mais notáveis desse tipo de escrita. No entanto, sua poesia está longe de ser uma simples exposição de si: Plath constrói — e reconstrói — uma persona lírica, cuja dor é mediada por forte elaboração simbólica e estética. Já na literatura brasileira, surge Ana Cristina Cesar,

que, embora inserida em outro contexto e distante do rótulo estrito de poesia confessional, dialoga criticamente com esse modelo — e, por sua vez, é leitora ávida de Plath. Sua poética tensiona os limites entre a confissão e a encenação, compondo um jogo entre o real e o ficcional, que desafia a leitura imediata de seus versos como autobiográficos. Em todos os casos, a poesia confessional e o falso confessional atravessam a obra de Ana C e Sylvia P, invocando a subversão de valores, estéticos ou morais, da tradição literária, a fim de escancarar e denunciar a violência e opressão sob as quais se encontra o corpo feminino ao longo dos séculos.

Trazendo para o texto palpável, tal tensão evidencia-se nos poemas “Presente de aniversário”, incluído no livro *Ariel*, de Sylvia Plath, e no poema sem título — que aqui chamaremos pelo verso inicial “O tempo fecha” —, de Ana Cristina Cesar, presente na seção “A teus pés” do livro homônimo. Esses, veremos a seguir:

### **Presente de aniversário**

Que é isto, atrás do véu, é feio, é bonito?  
Cintila, tem peitos, tem pontas?

Com certeza é único, é justo o que quero.  
Quando cozinho, sinto que me olha e pensa

“É para ela que fui destinado,  
Será a eleita, com essas olheiras e uma cicatriz?

Pesa a farinha, corta as sobras,  
Se adapta às regras, regras e mais regras.

Virá dela a anunciação?  
Meu Deus, só rindo!”

Mesmo assim, cintila e vem vindo, acho que me quer.  
Não me importaria se fosse osso, ou um botão de pérola.

Nem queria um presente esse ano.  
Afinal, estou viva só por acaso.

Daquela vez teria me matado feliz, do jeito que desse.  
Agora esses véus cintilam feito cortinas, cetim

Diáfano de uma janela de janeiro, branco como  
Lençol de bebê reluzindo num sopro mortal. Ó marfim!

Deve ser a presa de um bicho, uma coluna fantasma.  
Não percebe que não me importo?

Não vai me dar o presente?  
Ora – não me importo se for pequeno.

Não faça assim, estou pronta se for enorme.  
Vamos ficar um de cada lado, para ver o brilho,

O lustro, o efeito espelhado.  
Nosso último jantar será aqui, como num prato de hospital.

Por que você não me dá?  
Tem medo

De que o mundo se rompa?, e sua cabeça vá junto,  
Gravada em bronze, como um escudo antigo,

Um legado para os seus bisnetos.  
Não tenha medo, não é assim.

Vou agora pegá-lo e levá-lo para um canto.  
Você não vai sequer ouvir o barulho de papel,

Nem de fitas caindo, nada de grito no fim.  
Você não acredita, mas eu sei ser discreta.

Se ao menos você soubesse que esses véus acabam comigo.  
Para você, são só transparências, ar límpido.

Mas, meu Deus, as nuvens são algodões.  
Tropas e mais tropas. Monóxido de carbono.

Inspiro lenta, lentamente,  
Encho o corpo com essa coisa invisível, milhões de

Partículas de pó riscam os anos da minha vida.  
Você veio vestido de gala. Quanto controle –

Por que não deixa as coisas fluírem?  
Precisa sempre carimbar tudo de roxo,

Sempre eliminar o que pode?  
Hoje desejo apenas uma coisa, e só você pode me dar.

Está na minha janela, colossal como o céu.  
Respira nos meus lençóis, centro gelado e morto

Onde vidas desfeitas coagulam para a história.  
Não quero que venha pelo correio, aos poucos.

Nem pela boca, uma palavra por vez, senão, quando terminar  
De chegar, eu já terei sessenta anos, será tarde demais.

Apenas tire esse véu, véu, véu.  
Se fosse a morte oculta,

Eu ia admirar o tom grave, os olhos eternos.  
Eu saberia que você tinha sido sincero.

Haveria nobreza então, seria um aniversário.  
A faca já não serviria para cortar, mas entraria

Pura e cristalina, um choro de bebê,  
E o universo escaparia de mim.

(Plath, 2023, p. 122).

Como se pode perceber, em “Presente de aniversário”, a poeta constrói uma cena marcada pela ambivalência entre o fascínio e a angústia frente à morte, subvertendo a simbologia tradicional do aniversário, associado à celebração da vida, e convertendo-o em ocasião para o anseio pelo desaparecimento, pela morte. Essa inversão materializa-se já no título e expande-se por imagens diversas, que tensionam o espaço tradicionalmente dado como “feminino”, neste caso, o doméstico. Nos versos quatro a oito, temos a imagem de uma cozinha, onde a eu-lírica está presente vislumbrando o que pode ser considerada a morte personificada, olhando-a de volta. Aqui, há um tom irônico que questiona esta domesticidade, restando a própria morte dizer que a eu-lírica contesta essa adaptação às regras do espaço a que se está submetida: “Quando cozinho, sinto que me olha e pensa / ‘É para ela que fui destinado, / Será a eleita, com essas olheiras e uma cicatriz? / Pesa a farinha, corta as sobras, / Se adapta às regras, regras e mais regras”.

Mais do que isso, a contradição de desejar a morte como presente de aniversário é acentuada pela ironia amarga e a consciência aguda de Plath sobre seu lugar e sua condição. Ao dizer que “se adapta às regras, regras e mais regras”, ela denuncia o controle exercido sobre seu corpo e sua existência, evidenciando a opressão estrutural que Elizabeth Grosz, em *Corpos reconfigurados* (2000, p. 48) identifica como constitutiva da experiência feminina: a de um corpo codificado, domesticado e regulado para a manutenção de uma ordem masculina. Nesse sentido, ao verbalizar seu desejo de morte e ao reivindicar a possibilidade de escolher o modo de seu desaparecimento — “Não vai me dar o presente? / Por que você não me dá? / Tem medo? / De que o mundo se rompa, e sua cabeça vá junto?” — Plath tensiona não apenas a normatividade social, mas também os limites da poesia lírica tradicional, propondo, como Sigrid Renaux argumenta, uma estetização da violência íntima,

transformando a dor em palavra ígnea e resistência (Renaux, 2013, p. 29-35). Neste caso, morrer é um ato de resistência contra o controle sob seu corpo. Morrer é o ato simbólico de encerrar um ciclo de violências, não aceitando o uso e o abuso tradicionalmente operado contra mulheres.

Mais adiante, a referência velada ao gás, não apenas evoca a forma como a poeta viria a morrer em 1963, mas também instaura no poema a memória de tentativas anteriores, como sugere o primeiro verso da oitava estrofe, “Daquela vez teria me matado feliz, do jeito que desse”. A cena se enche de véus e transparências, metáforas que ocultam e ao mesmo tempo revelam o vislumbre e a proximidade constante da morte, materializada como um presente esperado, e também ambíguo, ora “osso”, ora “botão de pérola”, ora “colossal como o céu”. As metáforas que, dialeticamente, ocultam e expõem o tema da morte são vistas de maneira mais evidente nos três primeiros e três últimos versos do poema, respectivamente: “Que é isso através do véu, é feio, é bonito? Cintila, tem pontas, tem peito? / Com certeza é único, é justo o que quero” e “A faca já não serviria para cortar, mas entraria / Pura e cristalina, um choro de bebê / E o universo escaparia de mim”. Os versos finais, encerram com a morte alcançando a eu-lírica como um ato primeiro, um ato único a se viver: o próprio morrer. Neste momento, a escolha da analogia do choro de um bebê, provavelmente ao nascer e inaugurar sua vida, testifica a unicidade do morrer, que encerra com fervor o que antes foi inaugurado, a vida. E, finalmente, o universo escapa.

Assim, o poema não apenas visualiza simbolicamente o suicídio de Plath, mas se configura como ato de insurgência: ao falar sobre sua própria vida, seus desejos e sua dor em termos poéticos, a poeta subverte a regra que historicamente silenciou nossas vozes. Ao escancarar sua dor, Plath denuncia e rompe com o ciclo de uma tradição literária que celebrou nosso silêncio séculos afundo. Como observa Márcia Elis de Lima Françoso (2008, p. 65), a poesia de Plath não deve ser reduzida a mero desabafo autobiográfico, pois, em sua “poética de morte”, há um elaborado diálogo com a tradição literária e cultural, e também um enfrentamento das violências simbólicas e materiais a que as mulheres são submetidas.

Já em “O tempo fecha”, Ana C. adota outro caminho. A poeta também contesta e subverte a condição feminina na tradição, mas o faz através de um tom sarcástico e ácido. Diferente de Plath, em que a ironia remete mais ao campo simbólico. Além disso, é metalinguístico e também autoconsciente. Vejamos:

O tempo fecha. Sou fiel aos acontecimentos biográficos. Mais do que fiel, oh, tão presa!

Esses mosquitos que não largam! Minhas saudades ensurdecidas por cigarras! O que faço aqui no campo declamando aos metros versos longos e sentidos? Ah que estou sentida e portuguesa, e agora não sou mais, veja, não sou mais severa e ríspida: agora sou profissional. (Cesar, 2016, p. 12).

Usando de uma prosa poética afiada, logo no segundo verso, a eu-lírica afirma: “Sou fiel aos acontecimentos biográficos. / Mais do que fiel, oh, tão presa!”. Aqui, a adesão à autobiografia não se configura como entrega ingênua, mas como encenação — a poeta dramatiza a própria condição de escritora, presa às demandas de autenticidade e à expectativa de confissão que historicamente cerceiam as mulheres. Como observa Marcos Siscar (2011, p. 25), a sinceridade em Ana C. não deve ser confundida com um espelhamento do real, mas entendida como uma operação crítica com a linguagem, sob a qual o gesto poético revela sua própria desconfiança em relação à transparência. Tal encenação representa sua consciência aguçada sobre a dureza da condição feminina na literatura, que tradicionalmente nos exclui. A poetização dessa condição é, sobretudo, um gesto político.

A diante, a paisagem campestre invadida por “mosquitos que não largam” e “saudades ensurdecidas por cigarras” compõe uma cena saturada de sensações incômodas e opressivas, sugerindo tanto o exílio geográfico quanto afetivo da poeta, possivelmente aludindo à sua temporada fora do Brasil. Nesse ponto, Ana C. estabelece um diálogo irônico com *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias. Se no clássico soneto, a pátria perdida era o Brasil idealizado (“minha terra tem palmeiras”), em Ana Cristina a pátria não é mais apenas o país de origem, mas também o próprio corpo feminino, o espaço da escrita e da leitura, lugares historicamente interditados às mulheres. É um corpo que também é território, ou como nos aponta Veronica Gago, um corpo-território (2020, p. 107). Assim, uma vez que todo corpo também é texto e o corpo de uma mulher fala, mesmo que morto ou em silêncio, por sua vez, nos defrontamos com um texto-território. E como todo território acaba sendo passível de ser atacado, invadido, espoliado e violentado geralmente à revelia da própria vontade. Esse movimento também dialoga diretamente com o que Elizabeth Grosz (2000, p. 48) discute sobre os corpos femininos como territórios marcados pela exclusão e pelo controle, reafirmando o corpo da mulher como um espaço, sobretudo, político, mas também construído socialmente enquanto discurso. Se fala dele na mesma medida que se tem medo dele.

Contudo, a confissão é minada por um tom irônico e performativo, que se acentua quando a eu-lírica, após lamentar seu estado sentimental, declara: “Ah que estou sentida e portuguesa, e agora não sou mais, veja, não sou mais severa e ríspida: agora sou profissional”. A frase joga com os estereótipos atribuídos às mulheres, ora passionais, ora ríspidas, e com a ideia de que a sensibilidade feminina poderia finalmente ser legitimada se aderisse ao cânone português, colonial e masculino —isto é, à tradição literária. Como destaca as críticas Pilar Lago e Lousa e Tarsilla Couto, a escrita de mulheres no sul global enfrenta historicamente a deslegitimação, e precisa constantemente tensionar os conceitos de autoria e autoridade (2023, p. 135). Se autoridade enquanto escritoras é alguma coisa que as mulheres não têm, segundo a tradição excludente, ao se

autodenominar “profissional” após confessar-se “sentida e portuguesa”, Ana C. ironiza as exigências normativas do campo literário, que valida determinadas experiências e escritas, enquanto exclui tantas outras. O corpo, notadamente campo do desejo e tradicionalmente deslegitimado, porque é acessado a partir de uma chave que o coloca enquanto baixo e desimportante, reivindica para si a materialidade da construção de conhecimento.

Além disso, no sétimo verso de um outro poema, “sete chaves”, também da coletânea *A teus pés*, que veremos mais detidamente a seguir, a eu-lírica indaga: “mais um roman à clef?”. Em tradução literal, *roman à clef* significa “romance à chave” –um gênero ficcional no qual personagens e acontecimentos reais são disfarçados sob nomes e situações fictícias, funcionando como narrativas cifradas do vivido. Ao fazer essa referência em sua poesia, Ana C. transporta o conceito para o campo lírico, instaurando uma tensão entre o público e o privado, entre a confissão e o segredo. O próprio título do poema, “sete chaves”, reforça essa ideia de ocultamento e codificação da experiência, como se o vivido precisasse ser protegido ou reescrito sob camadas de linguagem. Nesse sentido, quando Ana Cristina indaga se sua poesia seria “mais um roman à clef?”, ela ironiza as expectativas de leitura sobre sua obra e sobre a poesia escrita por mulheres em geral, historicamente associada à revelação íntima e autobiográfica. Como Ítalo Moriconi define, sua prática se aproxima do que ele chama de “autobiografia desconstrutiva” –um jogo sofisticado de linguagem no qual o eu lírico assume diferentes máscaras e adota vozes ambíguas, fragmentadas ou irônicas, subvertendo a linearidade e a transparência típicas do confessional tradicional (Moriconi, 1996, p. 123). Ao evocar o *roman à clef* e simultaneamente problematizar aí o seu contexto de produção, a poeta evidencia o caráter ficcional e estratégico de qualquer tentativa de captura do real pela escrita, reafirmando a própria literatura como artifício e espaço de luta.

Para além disso, Ana Cristina faz uso estratégico de gêneros tradicionalmente associados à esfera privada, como cartas e diários, com o intuito de simular intimidade e, ao mesmo tempo, desestabilizar as expectativas do leitor, corroborando essa ideia de camuflagem e tensionando público e privado. Tal prática, novamente retorna à autobiografia desconstrutiva que Moriconi estabelece. Assim, por meio desse jogo, o confessionalismo de Ana Cristina se configura como falseado, encenado, uma performance cuidadosamente arquitetada da subjetividade, com o legítimo objetivo de conquistar o espaço da mulher na literatura através da contestação daquilo que por séculos foi tradição.

Por outro lado, Plath, embora mais diretamente ligada ao impulso confessional, também constrói seu eu lírico como persona semificcional, através do falso confessional, que atravessa tanto sua obra. Como argumentam Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979, p. 539), a escrita de mulheres frequentemente desenvolve um discurso poético que simula a confissão, mas que na verdade opera uma crítica à tradição masculina da

escrita. Nesse sentido, tanto Plath quanto Ana C se apropriam do espaço poético como lugar de encenação do íntimo, tensionando o autobiográfico e promovendo uma autorreflexão crítica. Ambas as poetisas contestam a tradição literária por meio de artifícios subversivos, tomando o espaço literário como lugar de resistência.

Portanto, ao contrário de uma leitura simplista que buscaria apenas a correspondência entre vida e obra, é preciso reconhecer em ambas as poetisas a elaboração sofisticada de um eu-lírico instável e teatralizado, que flerta com a sinceridade para desconstruí-la. A poesia de Sylvia P. e Ana C, ao lidar com as dores pessoais e os dramas da existência, mostra-se profundamente consciente de seus próprios meios e limites, compondo um discurso lírico que é, ao mesmo tempo, exposição e construção.

### **A metapoesia e o fazer poético intrínsecos às obras de Ana C. e Sylvia Plath**

Além da tensão e a transparência entre confissão e falsa confissão, as obras de Sylvia Plath e Ana Cristina Cesar também são atravessadas por uma dimensão autorreflexiva que as insere no campo da metapoesia, inaugurando o que chamaremos de opacidade. Entendida como poesia que tematiza a si mesma e reflete sobre seus próprios meios, limites e possibilidades, a metapoesia constitui um eixo central na produção de ambas as poetisas, ainda que se manifeste com estilos e intensidades diferentes. A metapoesia é opaca porque dificulta, bloqueia ou ironiza qualquer tentativa de leitura direta ou imediata do texto como confissão ou espelho de um eu. Ela faz o leitor tropeçar no próprio funcionamento do poema, questionar o valor da palavra, a eficácia da linguagem e a própria função da poesia.

Em Sylvia Plath, a autorreflexão metapoética adquire contornos violentos e corporificados, como se vê no poema "Palavras", no qual a eu-lírica usa de recursos linguísticos para falar sobre a própria construção do texto.

#### **PALAVRAS**

Pancadas  
De machado ressoam na madeira,  
E os ecos!  
Ecos se deslocam  
De dentro, feito cavalos.

A seiva  
Brotando como lágrima, como  
Água tentando  
Recompor o espelho  
Por cima da pedra

Que pinga e gira,  
Crânio branco,  
Coberto de ervas daninhas.  
Anos depois, deparo  
Com elas pelo caminho –

Palavras secas, sem norte,  
Trepidar incansável de galope.  
Enquanto isso,  
Do fundo do poço, estrelas fixas  
Governam uma vida.

(Plath, 2023, p. 212).

A se ver no poema supracitado, Plath apresenta uma das mais densas reflexões sobre a potência e os limites da linguagem poética. Analisemo-lo a partir da crítica de Márcia Elis de Lima Françoso (2008, p. 64). Para a estudiosa, a abertura do poema – “Pancadas de machado ressoam na madeira” – evoca violência, corte e som, elementos que figuram tanto na criação quanto na destruição. Aqui me pergunto o que está sendo gestado a partir da dialética entre criação e destruição: O poema? Talvez, inclusive por se tratar de elementos presentes na lírica. A poeta? O leitor? Essas são outras possibilidades que se apresentam a partir do texto. Aqui, a metáfora inicial estabelece a escrita como ato violento e físico, no qual o fazer poético é figurado pelo impacto, pelo corte e pelo som reverberante. A imagem retorna à leitura de Márcia Françoso, que observa na poética de Plath a construção de um “palco da morte” em que o corpo da poeta mistura-se ao corpo do texto, instaurando uma cena de brutalidade simbólica (2008, p. 65). Portanto, as palavras, ao invés de veículos dóceis, configuram-se como “cavalos” que galopam sem descanso, autônomas, descontroladas, reforçando a ideia da linguagem como força própria, indomável, que ultrapassa o sujeito e ganha vida independente. Esse galopar conta a marcação do poema, passa por cima de tudo.

Posteriormente, a seiva que “brota como lágrima”, por sua vez, associa a linguagem à dor, àquilo que é produzido pelo corpo violentado, percorre esse território, tornando-se produto desse corpo e marca o texto como espaço de perda e luto, elementos recorrentes na poética de Plath. A palavra poética é produzida pelo corpo-texto atravessado pela dor. Como Sigrid Renaux argumenta, Sylvia P. estetiza a violência e a destruição, transfigurando-as em material poético (2013, p. 15). A imagem do “espelho” a ser recomposto evoca a própria fragmentação do eu e da linguagem, sugerindo que a escrita é também tentativa de recompor uma identidade ou um sentido esfacelado. No entanto, a persistência da imagem do “crânio branco”, coberto de ervas daninhas, atesta que essa recomposição é sempre precária, espectral, uma vez que a linguagem

poética não dá conta de recompor tudo. Ou seja, estamos diante de uma palavra que ecoa e assombra, como defende a fortuna crítica de *Corpos reconfigurados*, de Elizabeth Grosz, que analisa o corpo feminino como instância marcada pela exclusão e pela violência simbólica (2000, p. 46). Aqui, no poema, o corpo-texto testemunha o discurso que é produzido pelo corpo da mulher na história e na tradição. Assim, o texto é ferramenta política que contesta a condição feminina, que é oprimida.

Em seguida, nos últimos versos temos “palavras secas, sem norte” e “galopes incansáveis”, imagens que reforçam o caráter tão precisamente assertivo e, neste caso, violento da linguagem poética, que não se submete ao controle da poeta, mas insiste em atravessar o tempo e o corpo. A imagem final das “estrelas fixas” que “governam uma vida” sugere que, embora errantes, as palavras têm um destino determinado. Como pontua Márcia Elis Franço (2008, p. 4-6), a escrita de Plath configura-se como experiência-limite, em que linguagem e morte se entrelaçam numa coreografia metapoética marcada pela violência.

Dessa forma, “Palavras” propõe uma poética fraturada, na qual o texto é fragmento, violência e tentativa de recomposição, mas nunca transparência. Ao tematizar seu próprio fazer-poético e questionar a potência e o limite da linguagem, Plath constrói uma metapoesia radical que encena a impossibilidade de pleno domínio sobre o signo, o sentido e o próprio corpo da escrita.

Em outro contexto, esse traço também é evidente na obra de Ana Cristina Cesar, sobretudo no poema “sete chaves”, publicado em *A teus pés* (1982).

#### sete chaves

Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha grande história passional, que guardei a sete chaves, e meu coração bate incompassado entre gaufrettes. Conta mais essa história, me aconselhas como um marechal-do-ar fazendo alegoria. Estou tocada pelo fogo. Mais um roman à clé? Eu nem respondo. Não sou dama nem mulher moderna. Nem te conheço.

Então:

É daqui que eu tiro versos, desta festa — com arbítrio silencioso e origem que não confesso — como quem apaga seus pecados de seda, seus três monumentos pátrios, e passa o ponto e as luvas.

(Cesar, 2016, p. 14).

A eu-lírica inicia o texto prometendo uma confissão amorosa, um relato íntimo guardado “a sete chaves”, para em seguida sabotá-lo com a ironia: “Mais um roman à clé?”. A referência ao gênero literário que oculta identidades reais sob nomes ficcionais revela a consciência da poeta sobre o artifício literário — e a recusa em aderir plenamente a ele. Essa postura está ligada à sua crítica da pretensão de clareza absoluta da linguagem: como ressalta Renaux, ao comparar Cesar e Plath, ambas

procuram “romper com a palavra convencional e o texto canônico” por meio da manipulação da linguagem cotidiana e da criação de diferentes metáforas (Renaux, 2013, p. 6).

Para Ana C., a recusa em expor diretamente o eu-real é também um ato de resistência à tradição literária patriarcal. Inspirando-se em visões feministas do corpo e da subjetividade, como conclui Grosz, ela trata o corpo e a voz feminina como constituídos socialmente, imbricados em sistemas de significado, e não como dados naturais que apenas imprimem a verdade no texto. Assim, ao embaralhar as “chaves” do autobiográfico, a poeta reforça a ideia de que sua voz poética não é uma janela cristalina para a realidade, mas um jogo de véus: a verdade não se mostra plena nem imediata, obrigando o leitor a navegar na ambiguidade e a questionar a autoridade do autor tradicional. Como aponta Ítalo Moriconi, a dicção de Ana Cristina destaca-se pelo alto grau de sofisticação e pela constante autorreferência: “Toda a literatura produzida por Ana Cristina toma por base a autobiografia, o autorretrato, a confissão – mas o faz de maneira desconstrutiva e distanciada” (Moriconi, 1996, p. 123). Em suma, negar-se a seguir o *roman à clef* convém à sua prática de escrita que contesta e subverte, reconfigurando criticamente a condição feminina em oposição à lógica patriarcal vigente.

A partir do poema, Ana C. explicita a instabilidade das fronteiras entre sujeito e escrita: “É daqui que eu tiro versos, desta festa – com / arbítrio silencioso e origem que não confesso”. A festa pode ser entendida como a vida social ou a experiência comum, mas também como a própria performance do eu-poético. A recusa da confissão direta transforma o poema num espaço de encenação, onde a construção do verso é marcada pelo apagamento da origem, pela negação de uma fonte pura ou de uma identidade fixa. Essa abordagem encontra eco nas reflexões de Marcos Siscar, que ao analisar a obra de Ana Cristina afirma: “o poema é crítico não somente quando rompe com o individualismo da experiência biográfica do real [...], mas sobretudo quando evidencia sua desconfiança em relação ao espírito de continuidade com o real” (Siscar, 2011, p. 25). A metalinguagem, nesse sentido, não é apenas um recurso estético, mas uma estratégia de resistência à transparência do discurso, uma forma de afirmar a opacidade do eu e da linguagem.

Segundo o ensaio de Clarissa Loyola Comin, *A configuração do eu-lírico na obra poética de Ana Cristina César* (2013), a ironia metapoética é uma das marcas mais recorrentes na escrita de Ana Cristina Cesar. A poeta “se vale de registros discursivos intimistas como diários, cartas e bilhetes, não para revelar seu íntimo, mas para forjar um jogo irônico e estratégico com o leitor” (Comin, 2013, p. 89). Esse jogo torna-se visível também na forma como Ana Cristina manipula a figura do feminino, muitas vezes relacionada à escrita privada, ao sentimentalismo e à confissão. Ao declarar, em “sete chaves”, “Não sou dama nem mulher moderna”, a poeta recusa dois polos de representação feminina estereotipados e

desloca a discussão para o campo da criação literária — é “da festa” que tira seus versos e que se constitui como sujeito feminino.

Já em Plath, embora menos explícita, a metalinguagem também está presente na forma como seus poemas lidam com a linguagem como matéria bruta, como artifício. Os cavalos de “Palavras” são imagens de força, repetição, intensidade — atributos do fazer poético. O poema termina com a constatação da autonomia da linguagem: “Palavras secas, sem norte, trepidar incansável de galope”. E assim como em Ana C., a palavra poética não é confissão pura, mas invenção contínua.

Nestes vieses, tanto Ana Cristina Cesar quanto Sylvia Plath empregam a metapoesia como meio de investigar os próprios limites da linguagem, da identidade e da representação, a fim de evocar um grito sobre o fazer poético do corpo-texto. Ou, em outras palavras, legitimar os discursos que seus corpos produzem até mesmo no espaço literário, que, como vimos anteriormente, domina o corpo feminino como território. Em ambas, a metapoesia é um ato de consciência estética que rejeita a transparência, preferindo a opacidade e a autorreflexão como modos de resistência à tradição que, historicamente, oprime a escrita de mulheres. O corpo feminino e a linguagem poética são marcados pela tentativa masculina de contenção e nomeação. Ao tornar o texto opaco, ao recusar a transparência, as poetisas resistem a essa captura. A opacidade permite que o texto escape de leituras moralizantes. Assim, a metapoesia, nesse contexto, torna-se mais do que uma técnica formal: é gesto e manifestação política, construção discursiva e existencial, que desafia a leitura unívoca do eu-poético e insere suas vozes numa outra tradição que desconfia frente à linguagem.

### **Desenhando o diálogo entre as escritoras: a identidade poética na tradição literária e a memória de leitura como influência**

O diálogo entre Sylvia Plath e Ana Cristina Cesar não se estabelece apenas por afinidades temáticas, mas se constitui também a partir de uma rede de leituras, influências e gestos estéticos compartilhados. Ana C, além de leitora ávida, também foi tradutora de uma imensidade de poemas de Plath, o que a tornou tão próxima da poeta americana. Em um depoimento a estudantes e professores participantes do curso “Literatura de Mulheres no Brasil”, ministrado por Beatriz Rezende, no Centro Universitário da Cidade do Rio de Janeiro, em abril de 1983, e posteriormente publicado na obra *Crítica e Tradução*, 1999, Ana C. reconhece a importância da influência literária em sua formação:

É importante ser iniciado [em poesia], porque os textos mais densos da literatura, os que nos satisfazem mais se referem muito a outros textos. Cada texto poético está entremeadado com outros textos poéticos. Ele não está sozinho. É uma rede sem fim. É o que a gente chama de intertextualidade. (Cesar, 1999, p. 267).

Segundo Anélia Pietrani (2016, p. 42), essa relação configurou “uma espécie de interlocução” que Ana C. estabeleceu com Plath, não apenas pela temática comum, mas pela maneira como ambas tensionam o fazer poético como um espaço de transgressão e conflito. Essa interlocução evidencia o conceito de memória de leitura, compreendida, segundo Angela Kleiman em *Texto e leitor: aspectos cognitivos da leitura* (1989, p. 8), como o conjunto de experiências leitoras que participam da constituição subjetiva e discursiva do sujeito, atravessando e modulando seus modos de ler, interpretar e produzir. No campo literário, essas memórias funcionam como um repertório de vozes e imagens textuais que, de forma explícita ou subterrânea, tensionam e influenciam as escolhas estéticas e temáticas de um autor.

Para Verbena Cordeiro e Elizeu Souza em *Memoriais, literatura e práticas culturais de leitura* (2010), a memória de leitura é também um registro afetivo e cultural, por meio do qual os textos lidos se incorporam à memória individual e coletiva, ressignificados pela escritura (Cordeiro; Souza, 2010, p. 19). No caso de Ana Cristina Cesar, a presença de Sylvia Plath opera como que uma memória estruturante, configurando-se não apenas na tematização recorrente do feminino e da dor, mas também na metalinguagem, no questionamento da expressão autobiográfica e na recusa de uma transparência confessional. Como propõe Maurice Halbwachs em *A memória coletiva* (2006), as memórias individuais são sempre articuladas no interior de uma memória coletiva, e, nesse sentido, a poesia de Ana reativa e reinterpreta um legado discursivo que inclui Plath como uma de suas figuras matriciais (Halbwachs, 2006, p. 24). Assim, o diálogo intertextual entre as autoras evidencia como as leituras se tornam matéria de escrita, memória afetiva e gesto crítico sobre o próprio fazer literário.

Como propõe Sigrid Renaux (2013, p. 6), tanto Ana Cristina Cesar quanto Sylvia Plath transformam a palavra poética em um campo de ruptura com o cânone patriarcal na tradição literária, utilizando a memória literária não para afirmar filiações submissas, mas para refazer as possibilidades do discurso lírico a partir de suas próprias experiências como mulheres e escritoras. Em diálogo com Pierre Bourdieu (1999, p. 45), entende-se que o cânone literário tradicional opera como uma forma de violência simbólica que consagra e reproduz a dominação masculina, excluindo ou subordinando a produção feminina, assim como acontece com outros grupos hegemônicos que tentam subalternizar outros corpos e textos tradicionalmente reduzidos às margens. Ao tensionarem a tradição e problematizarem a posição da mulher no discurso poético, Plath e Ana C. rompem com a naturalização dessa hierarquia, instaurando na poesia contemporânea um espaço de resistência simbólica em que a identidade feminina pode se afirmar em confronto com as normas da ordem masculina.

Neste sentido, as poetisas constroem suas vozes líricas sobre a base de uma subjetividade problematizada. Em vez de transparência ou

desabafo, encontram-se formas altamente elaboradas de representação do eu, muitas vezes filtradas pela ironia, pela intertextualidade e pela teatralização, pelo opaco. Nesse ponto, o conceito de “falso confessional” torna-se especialmente útil para pensar suas poéticas. Como discutem Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979, p. 539), escritoras mulheres frequentemente operam uma escrita autorreflexiva e crítica, que simula confissão apenas para desmascarar os mecanismos do discurso dominante e reinventar os modos de dizer o íntimo.

Contrariamente, Sylvia Plath, embora associada à poesia confessional, constrói uma persona poética que ultrapassa o registro do autobiográfico direto. Seus poemas frequentemente adotam um tom performático, teatral, como no célebre *Lady Lazarus*, em que a voz lírica faz do morrer um ato performático e estético e, em seguida, encena o retorno da morte com ironia ao “ressuscitar” –provavelmente uma referência às tentativas anteriores de suicídio. Vejamos: “Morrer / É uma arte, como tudo o mais. / Nisso sou excepcional.” “Regresso em plena luz do Sol / Ao mesmo local, ao mesmo rosto, ao mesmo grito / alfito e brutal / Há um preço / Para olhar minhas cicatrizes, há um preço / para ouvir meu coração – / Ele bate, afinal” (Plath, 2023, p. 47-49). Ana Cristina, por sua vez, encena a intimidade para desestabilizá-la: seus poemas são atravessados por vozes múltiplas, fragmentadas, e por uma desconfiança radical em relação à ideia de um “eu” estável ou verdadeiro.

Ademais, a poética de Ana Cristina utiliza-se de artifícios irônicos, metalinguísticos e autoconscientes, brincando, de forma distanciada, com a autobiografia, e, por sua vez, com as raízes da qual ela se estende. Marcos Siscar também enfatiza esse aspecto: “a sinceridade não existe, no sentido da continuidade entre o que se sente/pensa e o que se diz” (2011, p. 50), e é justamente nesse hiato entre sentimento e expressão que se inscreve a força da poesia contemporânea, particularmente a de Ana C.

Além disso, ambas se posicionam criticamente em relação à tradição literária que herdaram. No caso de Ana Cristina, há uma tensão entre o desejo de pertencimento ao universo intelectual e a vontade de preservar uma escrita que problematize o lugar da mulher na literatura. Pensando em memória de leitura como a argila que modela e remodela a poeta e seu fazer-poético, o poema “índice onomástico”, também inserido na coletânea *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar, sintetiza, com clareza meramente cômica e muito assertiva, as influências que Ana C. encontrou ao longo de seu caminho como leitora e que, por sua vez, a influenciaram como escritora. Vejamos:

#### **índice onomástico**

Alvim, Francisco  
Augusto, Eudoro  
Bandeira, Manuel  
Bishop, Elizabeth

Buarque, Helô  
Carneiro, Angela  
Dickinson, Emily  
Drabik, Grazyna  
Drummond, Carlos  
Freitas Fº, Armando  
Holiday, Billie  
Joyce, James  
Kleinman, Mary  
Mansfield, Katherine  
Maireles, Cecilia  
Melim, Angela  
Mendes, Murilo  
Muricy, Katia  
Paz, Octavio  
Pedrosa, Vera  
Rhys, Jean  
Stein, Gertrude  
Whitman, Walt

**dedicatória**

E este é para o Armando.

(Cesar, 2016, p. 58).

No poema supracitado, Ana C articula o conceito do que é a memória de leitura, elemento formador tanto de sua identidade literária quanto de suas relações afetivas e intelectuais. Essa lista bruta de nomes não apenas revela suas influências literárias, mas também incorpora pessoas próximas à poeta, como Heloísa Teixeira, professora, orientadora e também leitora crítica de Ana C. Ao fundir nomes do cânone com vínculos pessoais, a poeta desfaz as fronteiras entre leitura e experiência, entre tradição e intimidade. Essa fusão se intensifica na dedicatória final, “E este é para o Armando”, referência a Armando Freitas Filho, poeta e amigo próximo. O tom, aparentemente impessoal da enumeração, transforma-se, em um gesto íntimo, revelando que a memória de leitura não é neutra nem abstrata, mas afetiva, vivida, reconfigurada constantemente e, sobretudo, formadora de um leitor-escritor.

Outrossim, como observa Moriconi, um dos impasses centrais da poeta foi “querer ocupar um lugar no universo intelectual e ao mesmo tempo preservar a especificidade da condição de mulher” (Moriconi, 1996, p. 71). Essa preocupação aparece também em Plath, cujos poemas frequentemente dramatizam o conflito entre a expectativa social do feminino e a experiência subjetiva de sofrimento, criatividade e desejo de ruptura. Esse impasse é até mesmo marcado em seu único romance

semiautobiográfico, *A redoma de vidro*, no qual a protagonista Esther Greenwood sofre calamitosamente o peso do que se espera socialmente de uma mulher, defrontando seus sonhos e aspirações próprias — o que a leva a várias e falhas tentativas de suicídio.

Nesse sentido, a influência de Sylvia Plath em Ana Cristina não é apenas de ordem temática ou simbólica, mas também formal. A poeta brasileira lê Plath com agudeza crítica, apropriando-se de certos procedimentos — como o uso da primeira pessoa ambígua, o tom irônico e a tensão entre confissão e opacidade — para compor uma voz lírica que dialoga, mas também resiste à mera imitação. Como observa Maria Lúcia Camargo (2003), Ana Cristina articula uma poética singular a partir de suas leituras, especialmente da tradição modernista brasileira e de poetas anglo-americanos, entre os quais se destaca Plath: “A leitura de Bandeira fertiliza a poesia de Ana Cristina e norteia sua busca [...] Mas, acima de tudo, a busca da poesia [...] se dá no limiar entre a confissão e a literatura” (Camargo, 2003, p. 110).

A memória de leitura, portanto, constitui um componente essencial na construção da identidade poética de Ana C., funcionando não apenas como referência, mas como um território legítimo de reinvenção. Plath representa, nesse sentido, não apenas um modelo, mas uma interlocutora crítica com quem Ana Cristina compartilha a recusa da confissão direta, a performance do eu-lírico e a consciência metapoética.

Dessarte, o diálogo entre Plath e Ana Cristina Cesar transcende a questão da influência e se configura como um campo de ressonâncias e deslocamentos. Ambas criam uma poética que lida com os limites da linguagem, com as estratégias de encenação da subjetividade e com as contradições do lugar da mulher na literatura. São vozes que, ao escreverem sobre si, escrevem também sobre a própria escrita — e é nesse gesto autorreflexivo e tensionado que reside a força de sua poesia.

### **Considerações finais**

Este artigo fez-se, antes de qualquer coisa, de atravessamentos afetivos e estéticos que nos colocam em diálogo com duas potências da literatura contemporânea: Sylvia Plath e Ana Cristina Cesar. Ao reconhecer nelas não apenas figuras canônicas, mas companheiras de inquietação, se estabelece o gesto metodológico e político de não dissociar teoria e experiência, crítica e afeto, leitura e corpo. Tal escolha não é fortuita, mas constitui um ato de insurgência contra a tradição acadêmica que historicamente tentou apagar ou neutralizar a presença da mulher autora, relegando-a a uma suposta objetividade destituída de identidade

A partir dessa inscrição, o que se investiga são os encontros e travessias entre poesia confessional, falsa confissão, metapoesia e memória de leitura nas obras de Sylvia P. e Ana C., articulando um percurso dividido em três eixos. No primeiro, foram analisados modos como ambas as poetisas tensionam o modelo confessional

tradicional, transformando a intimidade em performance discursiva, ora dramatizada, ora irônica, evidenciando a construção ficcional do eu-lírico e denunciando a violência simbólica e material que recai sobre os corpos femininos. Nesse ponto, o corpo feminino configura-se como corpo-território: espaço invadido, silenciado e deslegitimado, que, no entanto, utiliza o próprio confessionalismo, com seus véus e ambiguidades, como estratégia de voz e denúncia. No segundo eixo, a metapoesia revelou-se como espaço autorreflexivo e crítico, no qual o fazer poético é tematizado como resistência e opacidade. Nessa perspectiva, corpo e texto tornam-se instâncias indissociáveis, fazendo da metapoesia uma confluência entre a experiência feminina e o ato de escrever: o corpo-texto. Por fim, na terceira parte, a memória de leitura emerge enquanto operador afetivo, estético e crítico, responsável por articular a interlocução entre as duas poetisas e por configurar a identidade poética de Ana C. como herdeira e insurgente de Sylvia P.

Entre os principais resultados, destaca-se a constatação de que, mais do que figuras isoladas ou coincidentemente trágicas, Sylvia P. e Ana C. se inscrevem em uma mesma linhagem de resistência literária. Ambas constroem discursos autorreflexivos, críticos e performáticos, utilizando-se de recursos confessionais apenas para subvertê-los. Recusam a transparência e a autenticidade absoluta, apostando na ficcionalização do eu, na teatralização do íntimo e na ironia como estratégias estéticas e políticas. Nesse processo, a escrita de mulheres assume a forma de um território tensionado – o corpo feminino convertido em corpo-texto (Grosz, 2000), espaço de violência, mas também de criação e enfrentamento.

Nesse sentido, a pesquisa confirmou a relevância do conceito de falso confessional, discutido por Gilbert e Gubar (1979) e retomado por Françoso (2008), como chave de leitura para compreender as poéticas das autoras. A performance de intimidade que ambas constroem, ao mesmo tempo em que expõe a dor e a opressão, denuncia os limites impostos pelo discurso patriarcal e transforma a linguagem poética em espaço de denúncia e resistência. Do mesmo modo, a metapoesia se apresentou como eixo estruturante das obras, instaurando a opacidade do texto como crítica à pretensão de continuidade entre vida e escrita, desafiando a tradição lírica que historicamente conferiu às vozes masculinas o privilégio da universalidade.

No campo da memória de leitura, evidenciou-se como a presença de Sylvia P. na obra de Ana C. não se restringe à tematização comum da dor ou do corpo feminino. Trata-se de uma interlocução consciente, crítica e afetiva, que opera não como filiação, mas como gesto de reinvenção e ressignificação. Ana C., ao incorporar, traduzir e reelaborar elementos da poética plathiana, inscreve-se em uma tradição lírica feminina marcada pela tensão entre pertencimento e ruptura, transformando a memória literária em território de subversão.

Portanto, as implicações dessa pesquisa vão além da análise pontual de dois nomes da poesia contemporânea. Elas apontam para a necessidade de se problematizar, na crítica literária e nos estudos sobre autoria, os mecanismos de exclusão simbólica que ainda hoje limitam a visibilidade de vozes de mulheres. O gesto de investigar Sylvia P. e Ana C. não é apenas um resgate histórico, mas um ato de resistência e continuidade de uma luta discursiva. Reforça-se, aqui, o que Bourdieu (1999) apontou como a dominação masculina estrutural, que se inscreve nas práticas culturais e acadêmicas e que, por meio de tradições patriarcais, tende a excluir, silenciar ou reduzir à margem a produção de mulheres.

Este artigo tensiona as discussões sobre confessionalidade, metapoesia e memória de leitura a partir de uma perspectiva da crítica literária feminista, evidenciando a relevância de se considerar as estratégias discursivas e políticas mobilizadas pelas escritoras para tensionar e reinventar o discurso poético. Além disso, reafirma a importância de práticas acadêmicas que acolham o atravessamento subjetivo e afetivo em pesquisar, valorizando a experiência como componente constitutivo do processo crítico e interpretativo. Há, no gesto de escutar e analisar as poéticas delas, não apenas um exercício crítico, mas um ato político de insurgência contra as hierarquias e exclusões que ainda perpassam o campo literário e acadêmico.

Ao reconstituir os diálogos entre Sylvia Plath e Ana Cristina Cesar, o que se procura não é apenas contribuir para a fortuna crítica de ambas, mas também para a ampliação dos espaços de escuta e legitimação da escrita de mulheres. Muito mais do que resgatar, ou melhor, amplificar, suas vozes, é preciso aprender com elas novos modos de dizer o íntimo, o político e o poético, compreendendo a literatura como território de resistência, de invenção e de luta –um espaço em que também inscrevemos nossas vozes.

## **Referências**

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

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

CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CESAR, Ana Cristina. *Literatura de Mulheres no Brasil*. In: *Crítica e Tradução*. São Paulo: Ática, 1999, p. 267.

COMIN, Clarissa Loyola. A configuração do eu lírico na obra poética de Ana Cristina Cesar. In: ANAIS DO CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA, 19 a 21 de jun. de 2013, Ponta Grossa. **Anais [...]** Ponta Grossa: UEPG, 2013. p. 88-97.

CORDEIRO, Verbena; SOUZA, Elizeu (org.). *Memoriais, literatura e práticas culturais de leitura*. Salvador: Editora da UFBA, 2010.

DE MAN, Paul. *The rhetoric of romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.

FRANÇOSO, Márcia Elis de Lima. *A presença do corpo na cena da morte: uma análise da escritura nos poemas de Ariel*. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2008.

GAGO, Verônica. *A potência feminista, ou o desejo de transformar tudo*. Tradução de Igor Peres. São Paulo: Elefante, 2020.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.

GROSZ, Elizabeth. *Corpos reconfigurados*. Tradução de Cecília Holtermann; revisão de Adriana Piscitelli. *Cadernos Pagu*, n. 14, p. 45-86, 2000. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340>. Acesso em: 27 abr. 2025.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

LAGO, Pilar; BRITO, Tarsilla Couto de. *Autoria, autoridade: questões sobre a escrita de mulheres*. *Revista Cadernos Pagu*, n. 59, 2023. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoe critica/article/view/212462>. Acesso em: 27 abr. 2025.

KLEIMAN, Angela. *Texto e leitor: aspectos cognitivos da leitura*. Campinas: Pontes, 1989.

MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará,

PLATH, Sylvia. **Poesia completa**. Organização e notas de Lianne Moraes. Tradução de Marília Garcia. São Paulo: Biblioteca Azul, 2023.

RENAUX, Sigrid. A estetização da violência: a palavra ígnea de Sylvia Plath e Ana Cristina Cesar. *Estudos Anglo Americanos*, n. 39, 2013. Disponível em: <https://ppgi.posgrad.ufsc.br/files/2014/10/reaa-39-SIGRID-RENAUX.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2025.

ROSENTHAL, Macha Louis. Poetry as confession. *The Nation*, New York, 19 set. 1959. Disponível em: <https://www.unz.com/print/Nation-1959sep19-00154>. Acesso em: 27 abr. 2025.

SISCAR, Marcos. *Ana Cristina Cesar por Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2011.

TEIXEIRA, Heloísa. *A poesia marginal*. Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/a-poesia-marginal>. Acesso em: 27 abr. 2025.

## **Encounters and Crossings Among the Pseudo-Confessional, Metapoetry, and Women's Writing: Dialogues between Ana Cristina Cesar and Sylvia Plath**

### **ABSTRACT**

*This paper proposes a critical reading of the dialogues between the poetics of Ana Cristina Cesar and Sylvia Plath, articulated around three axes: the pseudo-confessional, metapoetry, and reading memory. Through an analysis of the poems "A birthday present" and "Words", by Sylvia Plath, and "O tempo fecha" and "sete chaves", by Ana Cristina Cesar, the research investigates how both poets construct lyrical voices that strain the boundaries between lived experience and poetic making. Dialoguing with Rosenthal (1959) and Gilbert and Gubar (1979), I draw on the concept of the pseudo-confessional, marked by the ambiguous transparency of an "I" that performs a fabricated intimacy, in which the female body is configured as a body-territory (Grosz, 2000), subject to control yet constituting an act of resistance. In the field of metapoetry, the notion of opacity becomes central: the poem emerges as a self-reflective and protest space, where the body – through textual resources – transforms into a body-text (Françoso, 2008). The concept of reading memory (Kleiman, 1989; Halbwachs, 2006) enables an understanding of the affective and critical dialogue between the writers, especially in the poetics of Ana Cristina Cesar, a reader of Plath. Thus, this study highlights how both poets reject and subvert the patriarchal literary tradition and establish, in contemporary poetry, performative and critical discourses that ironize and, above all, challenge normativity.*

**Keywords:** *Women's writing. Pseudo-confessional. Metapoetry. Sylvia Plath. Ana Cristina Cesar.*