

VIDA E MORTE – MODOS DE USAR EM HENRIQUETA LISBOA E ANA CRISTINA CESAR: ALGUMAS NOTAS SOBRE POESIA, CRÍTICA E GÊNERO

Carla dos Santos e Silva Oliveira (Mestranda em Estudos literários pela UERJ)

RESUMO

O presente texto propõe uma investigação a respeito de vida e morte em Henriqueta Lisboa e Ana Cristina Cesar, a partir de suas produções poéticas e críticas. Em uma primeira etapa, o intuito consiste em se debruçar sobre ensaios autoexegéticos, artigos acerca de outros escritores e conferências, com o objetivo de entender em que medida a vida se insere no fazer poético na concepção das duas autoras. A análise se detém, ainda, em observar como a morte perpassa as poéticas de Lisboa e Cesar e como tal tema, de uma certa maneira, norteou a recepção de suas obras. Por último, pretende-se trazer alguns comentários em torno de questões relacionadas a gênero que, também, marcaram a leitura da poesia dessas duas mulheres.

Palavras-chave: Poesia. Vida. Morte. Henriqueta Lisboa. Ana Cristina Cesar.

ABSTRACT

This article investigates the subject of life and death in Henriqueta Lisboa's and Ana Cristina Cesar's lyric and critical work. Initially, it analyzes self-exegetical essays and conferences written by Cesar and Lisboa on the works of other writers, trying to understand how life incorporates their production. The study also examines how death pierces through both Lisboa's and Cesar's lyrics, in a way that has somehow guided the critical reception of their poetry. Finally, the paper presents some comments on gender issues that have also shaped the forms we perceive and read these two women.

Keywords: Poetry. Life. Death. Critic. Henriqueta Lisboa. Ana Cristina Cesar.

HENRIQUETA LISBOA E A VIDA

Na conferência “Poesia: minha profissão de fé”, de 1978, Henriqueta Lisboa enfatizou que *A face lívida* (1945) era um “livro de angústia, temor e repulsa”, escrito “ao tempo em que se alastrava a Segunda Guerra universal”, salientando a importância de o poeta tomar posse de seu tempo: “Força é reconhecer: nenhum poeta sobrevive se se distancia do tempo em que vive. O que se alienar trairá seu coração e sua consciência. Mesmo sem alusão direta a circunstâncias, o poeta se acusa como ser comunitário” (LISBOA, 1979, p. 18). No entanto, desvelam-se poucos rastros de personalidade (ou “biografemas”¹) em sua poesia, já que, para a autora, esta deveria perseguir “de modo pertinaz e intenso, a essência do ser, a substância do que é vital” (LISBOA, 1979, p. 18).

A partir dessa concepção de poesia, é interessante observar a produção ensaística de Lisboa, reunida na trilogia *Convívio poético* (1955), *Vigília poética* (1968) e *Vivência poética* (1979), cujos títulos já sugerem o caráter oportuno da presente investigação. Esses livros abarcam o pensamento crítico da poeta, espreado sobre textos autoexegéticos e ensaios acerca de seus contemporâneos, como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Alfonsina Storni e Gabriela Mistral, e também em torno de nomes extemporâneos, como Álvares de Azevedo, Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens.

Percorrendo alguns desses ensaios, nota-se que, de forma recorrente, são ressaltados aspectos sensíveis das biografias dos poetas analisados, reforçando uma compreensão de suas trajetórias conturbadas como matéria-prima para suas poéticas. Essa noção em que vida e

¹ Em E-Dicionário de termos literários: “O neologismo ‘biografema’ passou a fazer parte da teoria literária, inserindo-se na crítica como aquele significante que, tomando um fato da vida civil do biografado, corpus da pesquisa ou do texto literário, transforma-o em signo, fecundo em significações, e reconstitui o gênero autobiográfico através de um conceito construtor da imagem fragmentária do sujeito, impossível de ser capturado pelo estereótipo de uma totalidade. [...] O biografema será, pois, um fragmento que ilumina detalhes, preenhes de um ‘infrassaber’, carregado de, barthesianamente falando, certo fetichismo, que vem a imprimir novas significações no texto, seja ele narrativo, crítico, ensaístico, biográfico, autobiográfico, no texto, enfim, que é a vida, onde se criam e se recriam, o tempo todo, ‘pontes metafóricas entre realidade e ficção.’ Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/biografema/>>. Acesso em: 20 maio 2021. O estudo dos “biografemas” na obra de Henriqueta Lisboa se tornaram conhecidos desde o estudo de Maria José de Queiroz, escrito em 1975, em “Henriqueta Lisboa: do real ao inefável”, publicado junto à edição de *Miradouro e outros poemas* (MACHADO, 2013, p. 21).

obra se intrinsecamente comparece desde a sua primeira coletânea, como, por exemplo, na leitura da obra de Cruz e Sousa, em que a teórica chega a identificar a plenitude da produção lírica do Dante Negro ao auge de seu martírio pessoal, período em que se descobriu tuberculoso, equiparando o momento a um calvário (LISBOA, 1955, p. 112).

No mesmo volume, no texto em que a ensaísta se debruça sobre o trabalho de Cecília Meireles, sua constatação é de que esta é uma espécie de réplica sua à vida desventurada, comparando-o a uma pequena cidade que acolhe a todos os seres que sofrem, “os pequeninos doentes, e aqueles mendigos estoicos de sua notável ‘Estirpe’” (LISBOA, 1955, p. 179-180). Essa seria sua mensagem lírica ao mundo, e, mais do que isso, a poesia teria uma propriedade apaziguadora, como uma “feiticeira que cura”, conforme Willi Bole acusou acerca de Mário de Andrade, com o auxílio de Nietzsche: a arte “consegue transfigurar o nojo diante do horror e do absurdo da existência em representações que nos permitem viver” (BOLLE, 1989, p. 17). Sobre Meireles, a mineira afirma:

Compensa desta maneira uma possível amargura ou, melhor, uma provável melancolia hereditária. Supera a ideia da morte que lhe frequenta o espírito com absoluto lirismo [...]. [...] São esses os motivos que fazem da poesia de Cecília um ato vital, a sua mesma razão de ser, a sua religião. (LISBOA, 1955, p. 180)

Já acerca de Alfonsina Storni, poeta nascida na Suíça e radicada na Argentina, essa mesma relação é assentada: “Forte no sentido de encarar sem reboços a realidade, transformou em motivos artísticos aquilo que a fazia sofrer, sem nenhum desejo de evasão ou negação” (LISBOA, 1955, p. 184). Nesse ensaio, acrescenta-se, ainda, a questão de gênero à sua análise:

Original por natureza, dificilmente se adaptaria à vida, que recebeu com sarcasmo pelo lado do espírito e com ternura pelo lado do coração. À época de reivindicações e inseguranças, contribuiu para seu tumulto interior. A artista surgiu como uma fatalidade dos tempos, do sexo e, possivelmente, da raça em elaboração, procurando harmonizar, através da arte, os mais desencontrados sentimentos. (LISBOA, 1955, p. 182)

Passando para a derradeira coletânea, *Vivência poética*, em “A obra poética de Alphonsus de Guimaraens”, assinala-se que tal convicção persiste, quando a crítica, logo no

início do texto, cita um trecho de *Teoria da forma literária*, de Kenneth Burke, a respeito da vinculação dessa vivência à vocação artística, a qual associa à condição do referido poeta:

[Os artistas] podem sofrer o pleno impacto de uma experiência sem evasões psicológicas, porque sua atitude os capacita a sentir parcialmente como oportunidade aquilo que os outros devem sentir tão somente como ameaça.

A técnica de articulação do artista faculta-lhe admitir aquilo que os outros homens negam por via de subterfúgios emocionais. (LISBOA, 1979, p. 81)

Henriqueta Lisboa discorre, então, sobre como o artista seria capaz de transmutar a dor em afirmação lírica, e, a partir de “uma primeira vitória moral”, seguiria “em caminhada ascendente, cada vez mais cômico de seus íntimos interesses, fielmente defendido dia a dia, contra todo o silêncio e desamparo do meio ambiente”. Em Guimaraens, o infortúnio traduzido em fortuna poética seria a morte de sua primeira namorada, “verdadeiro ensejo para a explosão de um intenso lirismo”: Constança, convertida em mito, tornara-se presença indelével na obra do poeta por meio de imagens de luar, lago, flor e até na figura da Virgem Maria (LISBOA, 1979, p. 81).

Ainda no já mencionado “Poesia: minha profissão de fé”, em que se frisa a associação do fazer poético à uma prática religiosa, percebe-se que Henriqueta Lisboa, ao explicar a sua fatura poética, enumera pontos essenciais dos quais se ocupa para/ao escrever um poema. Entre esses tópicos, destaca-se o “motivo”, que ela detalha da seguinte maneira:

O motivo é decorrência da têmpera do poeta, espécie de identidade. Sempre o ser humano em jogo. Diante das contingências e reflexos em círculo; em face de si mesmo, razão do mundo. O motivo é o pulsar das veias, o itinerário da mente, à espreita da alma, a densidade do corpo. (LISBOA, 1979, p. 15)

No decorrer da seção em que esse tópico é tratado, são utilizadas algumas imagens para elucidar essa conceituação, sendo a mais interessante delas a figura de uma orquídea, que, como revela a ensaísta, ao ser vista enlaçada a um carvalho, não poderia ser colhida pelo “lado leviano” do poeta, a fim de adornar a sua casa. Para Lisboa, a flor era apenas um “sinal da

natureza para despertar formas peculiares que serão trabalhadas por dedos de artistas” (LISBOA, 1979, p. 15), ou seja, a matéria-prima não era algo extrínseco e nem intrínseco ao poeta. Na verdade, o “motivo” é o possuidor do artista:

Não te dominem objetos, nem emanções alheias, nem cerimoniais de tempestades. És habitado pelo motivo, ó irmão poeta. O que te pertence nesse terreno é exclusivo e só o que te pertence, válido. Inútil qualquer tentativa de captura fora de tuas lavras. (LISBOA, 1979, p. 15)

Faz-se incontornável, ainda, a menção a Mário de Andrade, interlocutor arguto com quem a poeta trocou cartas durante longos anos. O folclorista descreve o seu estado emocional à época da concepção de *Pauliceia Desvairada* (1922), em que se via depauperado às voltas com problemas familiares. Após uma briga com a “parentada”, entrou em seu quarto “jantado por dentro”; o desejo era de “botar uma bomba no centro do mundo”, mas, de sua sacada, sentiu o alarido da metrópole, e assim estourou o título da obra: “Entre desgostos, trabalhos urgentes, dívidas, brigas, em pouco mais de uma semana estava jogado no papel um canto bárbaro [...]” (ANDRADE, 2002, p. 256).

É possível considerar que, tanto para o musicólogo, quanto para a crítica, o “motivo”, o ponto zero de seus fazeres poéticos, parte de suas vivências particulares, mais especificamente das “excitações psíquicas e fisiológicas” que estas provocam (ANDRADE, 2002, p. 256). Conforme explicita a ensaísta, é desse embate com o real que o poeta obtém uma visão singular e inalienável: “tal reação, que é por excelência deformadora, corresponde à edificação de uma nova ordem de cousas, capaz de justificar o depoimento e o testemunho vivencial” (LISBOA, 1968, p. 11).

Esse processo foi sistematizado posteriormente à *Pauliceia Desvairada*, de maneira que, para o crítico, o tema era escolhido a partir desse primeiro trajeto íntimo. Em seguida, convinha esperar a chegada do “estado de poesia” (“quantas vezes nunca chegou...”), em que o artista escreve, “sem coação alguma”, tudo o que “chega até a mão – a sinceridade do indivíduo”. O destino último é a depuração, o “estado da arte”, “a sinceridade da obra de arte” – “coletiva e funcional” – trabalho moroso e árduo (ANDRADE, 2002, p. 256).

Nesse estágio definitivo, há que se sublinhar, também, a importância do artesanato, que é o mover do material, para “que a obra de arte se faça” (ANDRADE, 2012, p. 5), fundamental para os dois poetas.

O som em suas múltiplas maneiras de se manifestar, a cor, a pedra, o lápis, o papel, a tela, a espátula, são o material de arte que o ensinamento facilita muito a pôr em ação. Mas nos processos de movimentar o material, a arte se confunde quase inteiramente com o artesanato. Pelo menos naquilo que se aprende. Afirmemos, sem discutir por enquanto, que todo o artista tem de ser ao mesmo tempo artesão. Isso me parece incontestável e, na realidade, se perscrutamos a existência de qualquer grande pintor, escultor, desenhista ou músico, encontramos sempre, por detrás do artista, o artesão. (ANDRADE, 2012, p. 5)

Esse conjuro entre o artista e o artesão, em que a força criadora se une à técnica, remete-nos a um processo alquímico, em que a matéria vital, esse “rasgo de vida”², após à concreção do poema, perde-se de seu vínculo primordial, como explica a autora de *Velário*:

Se, por ventura, em assomo “flaubertiano”, eu disser esta frase: ‘Minha poesia sou eu’, deverei esclarecer que me refiro à poesia em estado de nebulosa ou magma, anterior à condensação e configuração do poema. [...] Assim como o ser humano, criado à imagem e semelhança de Deus, goza de existência própria, desde o primeiro respiro (LISBOA, 1979, p. 17).

Aqui cabe, finalmente, uma última alusão ao chileno Vicente Huidobro, sobre quem a ensaísta escreveu e por quem, certamente, foi influenciada: para o escritor, “a verdade da arte começa aonde termina a verdade da vida”, relação que poderia ser compreendida como uma dependência, não um apartamento: é preciso que uma instância, a vida, demarque a outra, a arte. Um dos aforismos mais conhecidos de Huidobro diz: “O poeta é um pequeno deus”³ (MACHADO, 2013, p. 21) – dessa forma, para o artista, o poema seria a glória da criação.

HENRIQUETA LISBOA E A MORTE

² Expressão também retirada do estudo de Maria José de Queiroz (MACHADO, 2013, p.21).

³ A ligação entre Henriqueta Lisboa e o poeta Vicente Huidobro foi um dado colhido na tese “A rosa plena: a sacralização da poesia em Henriqueta Lisboa”.

Como já foi mencionado, *A face lívida* é um livro marcado pela quadra de tempo na qual foi idealizado – a Segunda Guerra Mundial. Embora a questão da morte já tivesse se anunciado anteriormente em sua obra, como evidencia, o poema “O ausente”⁴, de *Prisioneira da noite* (1941), é no volume de 1945 que o tema se entranha na poética de Lisboa, por meio dessa fronte esquelética que paira em quatros poemas cujos títulos são homônimos ao da obra, bem como em todas as suas demais páginas.

Essa feição obscena, que aboia livro afora, também pertence aos vivos, que tentam não sucumbir, o que se confirma no primeiro poema: “Não a face dos mortos./ Nem a face/ dos que não coram/ aos açoites/ da vida.// Porém a face/ lívida/ dos que resistem/ pelo espanto.” (LISBOA, 1985, p. 105). É notável, ainda, o poema “Um poeta esteve na guerra”, em que a figura do artista se vê tolhida de sua capacidade de manejar as palavras, atônito frente à barbárie: “Um poeta esteve na guerra/ como qualquer, matando./ Para falar da guerra/ tem apenas o pranto.” (LISBOA, 1985, p. 125).

Em *Flor da morte* (1949), a tematização insiste, “em virtude de dolorosas circunstâncias” (LISBOA, 1979, p. 18), que podem ser associadas à morte de seu pai, João de Almeida Lisboa, em 1947, ainda às reverberações da experiência do mundo em guerra, bem como à perda de seu grande amigo Mário de Andrade, em 1945 – ano em que Lisboa começou a escrever a obra –, embora *A face lívida* também tenha sido dedicada a ele, posteriormente à feitura de grande parte dos poemas.

No entanto, o tom desse livro é dissonante do anterior, em que prevalece o aniquilamento e a desconsolação; nessa nova travessia fúnebre, segundo Carlos Drummond de Andrade sentenciou em “Um poeta conta-nos da morte”, encontra-se uma poesia de caráter confortador, como uma “apaixonada meditação”, um “tratado poético da morte”. (ANDRADE, 2011, p. 193). Drummond chama a atenção para a vitalidade do tema e para o modo com que a poeta conseguiu “esfumar os contornos dessa experiência” particular, de maneira que até mesmo quem não tivesse conhecimento dessa dor pudesse senti-la.

⁴ “Flores estranhas, veludosas e roxas,/ envolveram-no todo num adeus.” (LISBOA, 1985, p. 61)

O conhecido poema “Os lírios”, de *A face lívida*, pode ser pensado como uma semente do que se rompe em *Flor da morte*, em que vislumbramos saídas a partir de abertura de brechas rumo ao insondável. Se, nesse poema, busca-se a compreensão do mistério através da natureza, “Certa madrugada fria/ irei de cabelos soltos/ ver como crescem os lírios.” (LISBOA, 1985, p. 105), sendo um dos poucos momentos de respiro da obra; em *Flor da morte*, essa perscrutação se torna um gesto contínuo. Dessa vez, o sentimento é de ambiguidade, como podemos suspeitar a partir do título do livro, é de padecimento, mas também de certa condescendência. O poema “Flor da morte I” é uma boa amostra dessa conformidade, como se pode constatar em sua segunda parte:

Flor. A inacessível.
Do caos, da escarpa, da salsugem,
da luxúria dos vermes, das gavetas
do asco, do cuspo, da vergonha.

Flor. A inefável.
A companheira do anjo.
A que não foi rorejada de lágrimas.
A que não tocou sequer o bafejo da aurora.
A que habita acima das nuvens
– por sobre abismos projetada!

Não sopra o vento nestas silentes plagas.
Ainda a luz não se fez, apenas
paira acordado o Espírito
na soleira de grandes nódoas lácteas.

E há corcéis, há corcéis de fogo rompendo o horizonte,
há barcos velozes impelindo as ondas do tempo,
há machados forçando a madeira,
escaramuças, estertores e sangue,
árdido sangue – pela Flor.

Flor da morte, salva das águas,
de corruptas sementes nutrida,
única forma de ser,
eterna,
renascendo inicial, desde sempre
nas mãos de Deus – fechada.
(LISBOA, 1985, p. 161-162)

Além disso, a proximidade entre vida e morte, que está presente desde o nome escolhido para a obra, é nítida em poemas como “O véu”, em que a única separação entre vivos e mortos é “um ténue véu sobre o rosto” (LISBOA, 1985, p. 162), também é digna de menção o trecho abaixo:

O véu modela o perfil
(filigranas de medalha),
acompanha o arco dos olhos,
sobe na asa do nariz,
cola-se aos lábios. O morto
respira por sob o véu.
(Também os vales respiram
Amoldados à neblina.)
(LISBOA, 1985, p. 162)

Outro momento merecedor de distinção é o poema “O mistério”, quando acontece o deslocamento total do enigma para a vida; na morte, tudo é silêncio, é um fim a ser alcançado, como se a vida caminhasse em estado de gravidez e a morte surgisse como um renascimento: “Que mundo vinha nascendo?! Ah! talvez fosse a morte.” (LISBOA, 1985, p. 164-165). O morto, no universo henriqueteano, tudo sabe, “Tu que estás morto/ esgotaste o mistério.” (LISBOA, 1985, p. 164), fundido à natureza, como conclui os últimos versos: “E és natural, és puro, és simples como/ a água, a pedra.” (LISBOA, 1985, p. 165).

Salienta-se que, a partir da recepção positiva desses dois volumes, alguns aspectos permaneceram fixados à poeta. Aires da Mata Machado Filho observou que Lisboa passou por uma transformação após o hediondo encontro com a morte, obtendo “vitória sobre a mesma dor [...], sem gemidos sentimentais [...]”, sublinhando “a sobriedade da expressão, as imagens duras e angulosas” da obra (MACHADO FILHO apud. ANDRADA, 2010, p. 56). Ângela Vaz Leão assinalou, ainda, a competência da linguagem urdida, que elevou a poesia da mineira a outro patamar: “A depuração da linguagem [...] é ainda maior do que nos poemas anteriores. Ali nenhum excesso dramático, nenhuma concessão à confidência [...], despojamento voluntário, economia verbal, contenção” (LEÃO apud ANDRADA, 2010, p. 59).

É nesse momento, também, que a poeta recebe do crítico português Jorge Ramos o epíteto de “poeta da morte”, que, em “Poesia: minha profissão de fé”, ela fez questão de não aderir, reconhecendo que houve, sim, um período de maior inflexão ao redor desse interesse, mas alegando que se trata de um tema comum a muitos escritores por sua inegável fecundidade. No fim dessa conferência, a poeta exibiu um panorama de sua obra, indicando outras circunstâncias que a fizeram caminhar em direção a novas e variadas temáticas.

HENRIQUETA LISBOA, CRÍTICA E GÊNERO

No prefácio de *Obras Completas I – Poesia Geral*, Fábio Lucas alerta que, em Henriqueta Lisboa, entroncam-se “várias correntes de nossa poesia” (LISBOA, 1985, p. 7). No entanto, no fim dessa mesma edição, há uma série de pequenas notas, escritas pelos principais críticos do século passado, em que chama a atenção a recorrência de apontamentos em torno de determinadas propriedades. São palavras-chaves que norteiam a leitura da autora até hoje, tais como: espiritual e econômica, por Manuel Bandeira; tímida e esquiva, por Drummond; contenção, por Mário de Andrade e Oscar Mendes; e etérea, por Antonio Cândido (LISBOA, 1985, p. 559-563).

Em *História concisa da literatura brasileira*, publicada pela primeira vez em 1970, Alfredo Bosi (2013) marca o atributo “essencial” da poética de Henriqueta Lisboa, referindo-se a sua faceta mais conhecida, fundamentalmente metafísica e caracterizada por perquirições filosóficas. Tal inclinação se devia ao fato de a mineira, em um determinado período de sua trajetória, ter se encontrado mais próxima ao neossimbolismo europeu, situando-se entre uma linhagem de poetas possuidores de uma lírica íntima, de verve espiritualista e tendência universalizante⁵, como Lorca, Rilke, Valéry, Eliot, Ungaretti, Pessoa etc.

Essa localização na historiografia literária brasileira nos encaminha a um debate sobre a poesia produzida por mulheres pertinente até os dias atuais, conforme vaticina Ana Cristina Cesar (1952-1983), em “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”: “Não essa discussão toda não fica tão rapidamente anacrônica” (CESAR, 2016, p. 265). No ensaio, são palmilhados

⁵ Em *História concisa da literatura brasileira*, p. 411-412.

alguns pontos a respeito da dita poesia feminina, do lugar que a mulher ocupa no meio literário e da percepção dessas obras pela crítica, a partir dos livros de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa. Atendo-se a *Flor de poemas*, de Meireles, e *Miradouro e outros poemas*, de Lisboa, Cesar descreve algumas características das poéticas das autoras, que, segundo ela, giravam em torno de um universo imagético de dicções e temários bem definidos.

Falando ou de preferência se insinuando sobre o segredo das coisas ocultas. Intimidade, dom mágico, pudor, meios-tons, surdina, véus, nuance. O ocluso, o velado, o inviolado. A tentativa de “apreensão da essência inapreensível” das coisas. A função tradicional da poesia (de mulher?): “elevação” além do real. Tons fumarentos. Nebulosidades. Reflexos crepusculares. Luz mortiça, penumbra. Belezas mansas, doçura. (CESAR, 2016, p. 257)

Todo esse imaginário, segundo Ana C., vai ao encontro do que o senso comum esperaria sobre “poesia” e “feminino”, portanto a sua hipótese é de que por trás da apreciação erudita de todos esses elementos de “concepção fluídica” nas duas poetisas, estaria um “sintomático calar de temas de mulher, ou de uma possível poesia moderna de mulher, violenta, briguenta, cafona onipotente, sei lá [...]” (LISBOA, 2016, p. 258). Mais do que isso, uma segunda questão levantada pelo texto se refere às posições de prestígio ocupadas pelas analisadas, sendo os principais nomes de mulheres na literatura naquele momento e, por esse motivo, concorreriam para demarcar o território poético a ser ocupado por partícipes vindouras:

Cecília abre alas: alas da dicção nobre, do bem falar, do lirismo distinto, da delicada perfeição. [...] O que interessa é que Cecília, e Henriqueta atrás, acabaram definindo a ‘poesia de mulher’ no Brasil. E nessa água embarcaram as outras mulheres que surgiram depois. (LISBOA, 2016, p. 260)

A autora de *A teus pés*, por fim, apesar de exaltar as qualidades técnicas das referidas poesias, condena certo congelamento que teria se dado na elevação de seus temas e dicções nobres, afirmando que a modernidade não passou por essas “poetisas”: “É curioso que nenhuma mulher tenha produzido poesia modernista – irreverente, mesclada, questionadora, imperfeita como não se deve ser...” (CESAR, 2016, p. 260-261). Não pretendo, aqui,

adentrar nesse imbróglio, o qual acredito oferecer um sem-número de desdobramentos. Entretanto, para além de uma questão de filiação à determinada escola literária, há que se pensar, na invisibilização de artistas, que criaram e foram inovadoras, durante a hegemonia do modernismo no Brasil, como Patrícia Galvão (Pagu).

Ademais, há quem vincule Lisboa a um grupo do modernismo não *stricto sensu*, como José Guilherme Merquior⁶; existe quem considere o seu trabalho uma continuidade do moderno dentro do neossimbolismo⁷, como Bosi; para Fábio Lucas, a autora de *Azul profundo* estava ligada às duas vertentes (modernista e simbolista)⁸. Branca Lobo Filho defendeu uma tese nos Estados Unidos na qual reivindica para Lisboa, na literatura brasileira, a mesma posição ocupada por Emily Dickinson na literatura estadunidense⁹. No entanto, sobre a questão da vinculação, a resposta da própria poeta é:

Para que o artista alcance essa etapa de cristalização, em que a personalidade individual se articula com a personalidade artística, é mister aquela “disciplina de todo o ser” preconizada por Mário de Andrade. Vivendo a sua própria filosofia, o poeta caminha para libertar a sua poesia de qualquer constrangimento, até mesmo o de normas estéticas. (LISBOA, 1968, p. 11).

Portanto, para não encerrar o caso, conforme registra Ricardo Domeneck, na *Revista Modo de Usar & Co.*¹⁰, a partir da década de 60, apura-se um gradual distanciamento da poética simbolista em Lisboa, como indica “Condição”, poema do livro *Além da imagem* (1963): “Fecham-se, pois, os reposteiros/ do princípio e do fim./ Cessam as vibrações orquestrais/ do transcendente, do inefável,/ do absoluto.” (LISBOA, 1985, p. 341). Segundo Domeneck, o tempo revelou “uma linguagem mais tesa e consciente de si”, que se pode

⁶ Em *Crítica 1964-1989: ensaio sobre arte e literatura*, de 1990 (MACHADO, 2009).

⁷ Em *História concisa da literatura brasileira*, de 1970, p. 411: “E, mesmo a lírica essencial, antipitoresca e antiprosáica, de Cecília Meireles, Augusto Frederico Schmidt, Vinícius de Moraes e Henriqueta Lisboa, próxima do neossimbolismo europeu, só foi possível porque tinha havido uma abertura a todas as experiências modernas no Brasil pós-22”. (BOSI, 2013, p. 411)

⁸ Em *Poesia Geral I*, de 1985, p. 8.

⁹ O estudo *A poesia de Emily Dickinson e de Henriqueta Lisboa* foi publicado em 1973.

¹⁰ *Revista Modo de Usar & Co.*, disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com/2014/04/henriqueta-lisboa-1901-1985.html>>. Acesso em: 20 maio 2021.

comprovar, sobretudo, no volume *Reverberações* (1976)¹¹; e, em sua obra final, *Pousada do ser* (1982), a poeta aparece “consciente de sua condição como mulher, como uma escritora bastante material”, como ratifica o poema “Modelagem/ Mulher”:

Assim foi modelado o objeto:
para subserviência.
Tem olhos de ver e apenas
entrevê. Não vai longe
seu pensamento cortado
ao meio pela ferrugem
das tesouras. É um mito
sem asas, condicionado
às fainas da lareira.
Seria um cântaro de barro afeito
a movimentos incipientes
sob tutela.
Ergue a cabeça por instantes
e logo esmorece por força
de séculos pendentes.
Ao remover entulhos
leva espinhos na carne.
Será talvez escasso um milênio
para que de justiça
tenha vida integral.
Pois o modelo deve ser
indefectível segundo
as leis da própria modelagem.
(LISBOA, 1985, p. 542)

ANA CRISTINA CESAR E A VIDA

Seis meses antes de sua morte, em 1983, Ana Cristina Cesar realizou uma palestra para o curso “Literatura de mulheres no Brasil”, colocando em pauta a suposta presença de um caráter íntimo em sua obra poética. Na ocasião, a crítica comentou que gostaria de

¹¹ Em “Poesia: minha profissão de fé”, Lisboa explica o trabalho desenvolvido nessa obra. “Ao cabo de tantos anos de trabalho, estudo e pesquisa, em que tenho avaliado, apaixonadamente, a maravilhosa riqueza do nosso idioma, dediquei-me, no segundo semestre de 75, à elaboração de um livro bem diverso dos anteriores. Buscando penetrar o sentido e dar relevo a palavras da língua portuguesa escolhidas a critério, consagrei a cada uma delas um dístico, ora de sugestão, ora de elucidação.”

desconstruir certa ideia sobre a relação de sua poesia com a intimidade contida na quarta capa de *A teus pés* (1982), escrita por Caio Fernando Abreu:

Fascinada por cartas, diários íntimos ou o que ela chama de ‘cadernos terapêuticos’, Ana C. concede ao leitor aquele delicioso prazer meio proibido de espiar a intimidade alheia pelo buraco da fechadura. Intimidade às vezes atrevida, mas sempre elegantíssima. Intimidade dentro de um espaço literário particular, onde não há diferente entre poesia e prosa, entre dramático e irônico, culto e emocional, cerebral e sensível. *A teus pés* revela finalmente, para um grupo maior, um dos escritores mais originais, talentosos, envolventes e inteligentes surgidos ultimamente na literatura brasileira. (CESAR, 2013, p. 446)

Na fala, a poeta elucidou como o uso desse atributo “íntimo” na literatura sempre lhe pareceu algo bastante sedutor, desde a expressão escrita por qualquer um “meu querido diário”: para ela, cartas, diários e todas essas composições que partem de vivências estritamente pessoais seriam o tipo de escrita primordial, comum a boa parte das pessoas. Esse apelo estaria na força mobilizadora contida nesses textos, costurados por vocativos, que convocam o outro – na literatura não seria diferente. Tudo o que existe por trás é o desejo de afetar.

A obra em debate teria um momento dedicado a esse tipo de textos, que, em forma de poemas, constituiriam a investigação que mais a interessava naquele momento: o interlocutor. De quem seriam esses pés? Os leitores não cessam de perguntar, conforme comenta a conferencista –, o que nos leva ao fundamental texto “Singular e anônimo”, de Silviano Santiago, sobre a poesia da carioca. O ensaio do autor de *Machado* ressalta a propriedade transitiva da linguagem poética: “o poema, sem ser carta, sem ser carta aberta, abre no entanto lugar para um destinatário que, apesar de ser sempre singular, não é pessoal porque necessariamente anônimo” (SANTIAGO, 2019, p. 400).

O crítico revela que Ana Cristina Cesar inaugura dois protocolos concomitantes para que o leitor transite pelo poema de maneira proveitosa e mútua: o primeiro diz respeito ao território do conhecido, é onde o leitor fareja a vida e se acomoda à cena do poema como *voyeur*; o segundo tem que ver com a literatura propriamente, é o lugar do estranhamento e do sobressaltado, onde a leitura é de certa forma desestimulada. Exemplos dessas duas vias

podem ser compreendidos no fim do longo poema em formato de carta, *Correspondência completa*, em que esses dois caminhos são personalizados: Gil, o leitor “detetive”, e “Mary”, o leitor “vestal”.

Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas. (CESAR, 2016, p. 50)

Recobrando a conferência em questão, e tendo em mente o conselho de Santiago, de que é necessário ocupar esse entrelugar, que não é totalmente autobiográfico, tampouco absolutamente literário, toma-se conhecimento do percurso que fez a poeta investir no manejo desse tipo textual em sua obra: a junção de dois hábitos que percorreram toda a sua vida. Em algum momento, o gesto de escrever diários e cartas, uniu-se à sua prática poética, e, nessa juntura, que demandava bastante trabalho técnico, a intimidade se perdia, tornando-se apenas um vestígio. Desmontava-se, assim, a prescrição de leitura sugerida por Caio F.: havia sempre um ponto cego nesse olho mágico por onde se mira a poesia de Cesar, como num exame oftalmológico, em que as lentes são a todo tempo trocadas.

Ao contrário de Henriqueta Lisboa, Ana Cristina Cesar teve uma vida curta, porém igualmente devotada à literatura. E se, para a mineira, a iniciação na literatura se deu em meio a certa solenidade, aos 20 anos, quando da morte de seu poeta eleito, Alphonsus de Guimaraens¹²; para a fluminense, a relação com a poesia ocorreu de maneira natural, quando ela, antes de saber escrever, ditava os poemas para mãe. Em 1959, quando a poeta tinha sete anos de idade, Lúcia Benedetti publicou o artigo “Poetisas de vestidos curtos”, no jornal carioca *Tribuna da Imprensa*, que foi o seu primeiro “reconhecimento crítico”: “Ao entregar ao público os versos de Ana Cristina, sinto a mesma natural reação de alguém que vê nascer uma flor num canteiro cultivado” (CESAR, 2016, p. 144-145).

¹² Henriqueta Lisboa começou a escrever seus primeiros versos entre os 7 e 8 anos ainda no Grupo Escolar, em Lambari (MG). (MACHADO, 2013, p. 27). Em uma conferência, em 1937, revelou que “no dia que Alphonsus morreu foi que a poesia nasceu, verdadeiramente, em mim. [...] Foi como se uma clareira verde de abrisse aos meus olhos. Momento extático de iniciação.” (MACHADO, 2009, p. 11-12).

Se a primeira nota sobre a sua poesia gira em torno desse símbolo, que se tornaria tão questionável para a poeta, a “flor”, como se constatou anteriormente, cabe aqui situá-la entre os seus, a chamada geração marginal. Ainda que o enquadramento de Cesar seja um tópico ruidoso, já que esta era possuidora de uma dicção dissemelhante da de seus pares, não se pode ignorar essa vinculação por afinidade eletiva, por estes partilharem o mesmo modo de autopublicação e por acolherem em suas produções o *pop*, apagando os contornos entre o poema e o mundo, como bons “tropicalistas”. Todo material oferecido pelo cotidiano era bem-vindo: cinema, música, rua. A vida.

Como bem aponta o ensaio de Santiago “A morte de Mallarmé”, a poesia desse grupo passa a ser muitas vezes anotações de experiências vivenciais, o que explica o coloquialismo, conforme citação da revista *Malasartes*: “Aqui o poema não é coloquial por mero acaso ou por programa, mas por incorporação natural da conversa, do passeio/ trabalho/ relax diário, do instantâneo revelado às pressas, do cigarro a varejo e tantas coisas mais, desfrutadas em comum”. Charles Peixoto, na mesma revista, demonstra essa concepção em versos: “ANOTO O VIVIDO/ ALGUÉM TEM ALGUMA COISA A ACRESCENTAR?” (SANTIAGO, 2019, p. 381).

A diferença entre esse grupo e Ana Cristina Cesar se demarcava no tratamento direcionado à literatura como instituição: enquanto poetas, como Chacal, naquele contexto, desprezavam as “formas bibliotecáveis” (cf. Silviano Santiago), a poeta conciliava esses dois universos. Afinal, o que ainda sobrava na radicalidade das categorias de escrituras unidas por ela, diário, carta, poesia – a vontade de comunicar: “Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?” (CESAR, 2016, p. 50).

Flora Süssekind aborda no texto “A arte da conversação” a poesia da tradutora, que define como um emaranhado de diálogos com os mais diversos artistas, as mais diferentes linguagens e até mesmo com a sua própria produção, como mostram os rascunhos em que a poeta realiza a sua própria crítica e exercita vozes distintas. Essa disposição da vivência como um efeito, que acobertava camadas de intertextualidades onde o literário se escondia, pode ser vislumbrada em poemas como “arpejos”, publicado pela primeira vez na antologia *26 poetas Hoje*, de Heloisa Buarque de Hollanda:

arpejos

1

Acordei com coceira no hímen. No bidê com espelhinho examinei o local. Não surpreendi indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais. Passei pomada branca até que a pele (rugosa e murcha) ficasse brilhante. Com essa murcharam igualmente meus projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador. O selim poderia reavivar a irritação. Em vez decidi me dedicar à leitura.

2

Ontem na recepção virei inadvertidamente a cabeça contra o beijo de saudação de Antônia. Senti na nuca o bafô seco do susto. Não havia como desfazer o engano. Sorrimos o resto da noite. Falo o tempo todo em mim. Não deixo Antônia abrir sua boca de lagarta beijando para sempre o ar. Na saída nos beijamos de acordo, dos dois lados.guardo crise aguda de remorsos.

3

A crise parece controlada. Passo o dia a recordar o gesto involuntário. Represento a cena ao espelho. Viro o rosto à minha própria imagem sequiosa. Depois me volto, procuro nos olhos dela signos de decepção. Mas Antônia continuaria inexorável. Saio depois de tantos ensaios. O movimento das rodas me desanuviava os tendões duros. Os navios me iluminam. Pedalo de maneira insensata.

(CESAR, 2013, p. 26)

Dessa forma, a vida se embrenha na obra poética da autora de *Luvas de pelica* (1980), por meio de encenações que transbordam o estereótipo da “sensibilidade feminina”¹³ e instigam a coparticipação do leitor na cena. O poema é construído como uma espécie de diário, em que eventos da ordem do banal são narrados, como uma enunciativa que examina a vagina no bidê. O leitor imerge nesses retalhos de vida, que, no entanto, camuflam uma multiplicidade de referências que podem passar despercebidamente, conforme destrinchou Mônica Fagundes, em “Uma cantiga de Ana Cristina Cesar ou a poética do arpejo”.

O artigo parte da estruturação do poema, que alude à teoria musical, recuperando o esquema mais tradicional do acorde, uma tríade de notas, representada pelos três trechos do poema. Além disso, dialoga com a cantiga de amigo “Levantou-s’ a velida”, de D. Dinis, e

¹³ Em *Poética*, p. 441, no texto “A imaginação feminina no poder”, de Heloisa B. de Hollanda.

com os *Ensaíos*, de Montaigne, mas é cabível pensar no poema “Namorados”, de Manuel Bandeira (a mesma Antônia, a mesma lagarta), entre outras obras¹⁴. Segundo Fagundes, Cesar relê parodicamente a canção na medida em que torna literal o que é metáfora: na cantiga, narra-se a ida de uma jovem à uma fonte que, ao lavar sua roupa íntima, irrita-se com o vento, o que, na clave metafórica medieval, é compreendido como a primeira experiência sexual da mulher. Assim como Duchamp, a poeta troca a fonte pelo bidê, dessacralizando, sujando de vida ordinária os versos¹⁵.

O mistério do jogo poético em Ana Cristina Cesar é alimentado, ainda, com o aparecimento de nomes familiares, companheiros poetas, nas dedicatórias e nos versos, o que levava os curiosos à loucura¹⁶: “Este é o quarto Augusto. Avisou que vinha. Lavei os sovacos e os pezinhos. Preparei o chá. Caso ele me cheirasse...” (CESAR, 2016, p. 23); “A paixão, Reinaldo, é uma fera que hiberna precariamente” (CESAR, 2016, p. 55); e até mesmo menções cifradas, como “Sem você bem que sou lago, montanha” (CESAR, 2013, p. 92), que cita o nome do livro de Francisco Alvim, *Lago, montanha* (1981).

Esse interesse pelo o que é vital, que contamina a literatura de Ana C., transpassa outros expedientes de seu percurso intelectual, não à toa a sua dedicação ao estudo dos diários, cartas e biografia de Katherine Mansfield, neozelandesa cujo conto “*Bliss*” foi seu objeto de estudo no Curso de Teoria e Prática da Tradução Literária, na Universidade de Essex. Em *Crítica e tradução*, Alice Sant’Anna destaca a fascinação da tradutora, ao comentar que, no caso de

¹⁴ Mônica Fagundes menciona, também, *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. É possível relacionar o poema, ainda, com o conto de “Devaneio e embriaguez duma rapariga”, de Clarice Lispector.

¹⁵ Não se pode ignorar os indícios de que o poema se trata de um relacionamento homoafetivo, o que se infere pela presença do signo do espelho, aparato útil à reflexão e que sinaliza o tema do duplo, além da gestualidade impressa no próprio título, que sugere as dedilhadas em um instrumento. A sexualidade de Ana Cristina também sempre foi objeto de muita curiosidade e especulação.

¹⁶ Os “Augustos” eram amigos de Ana C., segundo relatos do professor Ítalo Moriconi em aula, assim como Reinaldo (Moraes). Em uma entrevista com Michel Riaudel, tradutor e pesquisador de Cesar, ele revelou: “Coisas mais requintadas ainda como o KM de Luvas de Pelica que uns identificam logo com Katherine Mansfield. Mas KM é também Katia Muricy. A Ana Cristina Cesar constrói os textos para você achar que descobriu uma referência ou uma fonte, mas por trás há uma outra eventualmente, sempre de um modo abissal. Sabemos Ana Cesar fascinada pela autobiografia escrita pela Gertrude Stein, que é uma falsa autobiografia, e pelo F for fake de Orson Welles, tudo que chama a atenção para uma ilusão.” Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/177073>>. Acesso em: 20 maio 2021.

Mansfield, era dificultoso distinguir o que era literatura do que era vida: “Essa fusão de ficção e de autobiografia me seduz” (CESAR, 2016, p. 10).

Como Süsskind nos mostra, o pessoal, para a tradutora, como “feito calculado” e “representação da experiência”, era objeto de *life studies*, e, nesse sentido, não parece fortuito que um de seus últimos registros referentes à tradução seja “Para uma girafa”, de Marianne Moore, em que “a saída para os ‘emaranhados no emocional”, no poema, acontece “via afastamento tático” (SÜSSEKIND, 1995, p. 11):

É ilícito, para não dizer fatal
ser pessoal, e indesejável

ser literal – prejudicial também se
o olho não é inocente – quer dizer que

só se pode viver nas folhas mais altas
alcançável apenas pelo bicho mais alto? –

dos quais a girafa é o melhor exemplo
o animal inconvençional/inconversacional ¹⁷
(CESAR, 2016, p. 503)

No documentário “Bruta aventura em versos¹⁸”, Heloisa Buarque de Hollanda lê a vida da poeta como uma construção literária, comentando sua passagem pela Europa como uma experiência em que a Ana C. encarnava uma inglesa nas cartas, nos poemas e no figurino. Na volta ao Brasil, notava-se a ousadia dos novos trajés; Buarque de Hollanda sublinha seu visual “estapafúrdio” e elucida que, ao falar em “figurino”, refere-se a personagens contidos em sua personalidade e que estes eram infindáveis. A garotinha, a *punk*, a fatal, a *art nouveau* etc., como no poema “samba-canção”: “malandra, bicha,/ bem viada, vândala,/ talvez maquiavélica [...] (CESAR, 2013, p. 113): os estilos acompanhavam seu imaginário inesgotável.

¹⁷ Ana Cristina Cesar não se decidiu entre (in)convençional e (in)conversacional.

¹⁸ Documentário disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=w5do7Y6nazw>>. Acesso em: 20 maio 2021.

Até mesmo a assinatura de seu nome, como demonstrou Luciana di Leone (2008)¹⁹, foi uma construção movediça: “Tina”, nos textos da infância; “Ana Cristina Cesar”, a mais recorrente nos poemas dos cadernos; “Ana Cristina Cruz Cesar”; “Ana Cristina”; “ACCC”; “A. C. Cesar”; “ana cristina c.”, em *Luvas de pelica*; “Júlia”, o remetente da *Correspondência completa*; “Ana”; e até mesmo um “eu”. “Não sou idêntica a mim mesmo/ sou e não sou ao mesmo tempo, no mesmo lugar e sob o mesmo ponto de vista” (CESAR, 2013, p. 172): versos de um poema chamado “óbvio”. A vida era, também, experimentação.

ANA CRISTINA CESAR E A MORTE

Deixo, aqui, escapar os bastidores da feitura do presente texto, a minha vivência singular enquanto leitora de Ana Cristina Cesar e pesquisadora incipiente de sua produção: vi-me sem saber como começar a escrever sobre a morte e a poeta. Apenas tinha em mente que a tentativa deveria ser aquela que não incorresse em leituras já tão esgarçadas, que vasculham em seus poemas bilhetes suicidas²⁰. Senti-me impedida, ainda, de considerar abordagens como a de Caio Fernando Abreu, que via a morte da amiga também como um ato literário²¹. No entanto, como ignorar que a recepção dessa obra, ao longo do tempo, foi conduzida por esse terrível episódio de outubro de 1983?

Buscando caminhos para esta investigação, indaguei a minha orientadora Ana Cristina Chiara, que abriu a primeira brecha para este percurso: “a morte é silêncio” – ela ponderou. E como, em uma poética inundada de vozes, encontrar esse silêncio, essa folha em

¹⁹ Em *Ana C.: as tramas da consagração*, pág. 23.

²⁰ Ana Cristina Cesar cometeu suicídio em 29/10/1983, aos 31 anos, atirando-se da janela do apartamento dos pais, em Copacabana.

²¹ Na crônica “Por aquelas escadas subiu feito uma diva”, publicada em OESP, em 29/07/1995: “Ao entardecer de um começo de novembro, nossa amiga Maria Clara Jorge ligou do Rio dizendo exatamente: ‘Caio F., a Ana C. conseguiu’. Surpresa nenhuma, há um ano ela jogava aquele xadrez bergmaníaco com a morte. Sabia que era cedo demais; sabia que viraria mito; sabia que mais que uma atitude existencial, era uma atitude literária. Mas ousou. Senti dor e raiva por ela nos ter abandonado tão brutalmente no meio do cantinho, deixando aquela sensação de que poderíamos ter feito alguma coisa. Tão arrogantes: quem tem, afinal, o poder de salvar o outro de seus próprios abismos?”. Disponível em: <<http://caiofcaio.blogspot.com/2011/06/por-aquelas-escadas-subiu-feito-uma.html>>. Acesso em: 20 maio 2021.

branco? O primeiro poema a tomar meus pensamentos, a partir dessas meditações, foi “três cartas a navarro”, publicado em *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa* (2008), em que a voz enunciativa, que assina r., lança elucubrações sobre o fazer poético, que, inclusive, vão ao encontro do que se pretende refletir neste trabalho.

Navarro,
Te deixo meus textos póstumos. Só te peço isto: não permitas que digam que são produtos de uma mente doentia! Posso tolerar tudo menos esse obscurantismo biográfico. Ratazanas esses psicólogos da literatura - roem o que encontram como fio e o ranço de suas analogias baratas. Já basta o que fizeram ao Pessoa. É preciso mais uma vez uma nova geração que saiba escutar o palrar os signos.

r.
(LISBOA, 2013, p. 316)

Esse é o primeiro poema do volume, que sucede a apresentação de Armando Freitas Filho, amigo de Cesar e um dos responsáveis pela guarda do acervo da poeta. Na nota de abertura, o curador coloca o impasse que se apresenta diante da traição inculcada nesse movimento de tornar público o “impúblico”: os poemas e prosas dessa seleção, secretados em uma pasta rosa, foram declarados “prontos” por Ana Cristina Cesar, contudo rejeitados para o primeiro livro, *Cenas de abril*²². Freitas Filho rompe com esse trato, associando-se a Max Brod, amigo desobediente de Kafka, que, segundo o poeta, privou o tcheco de uma vida menor (CESAR, 2013, p. 315).

É curioso constatar que a escolha de revelar esse poema traz à baila, dialeticamente, o problema do “obscurantismo biográfico”²³ que a voz poética reclama, pois, à medida que sugere que tenhamos cuidado com inferências ingênuas sobre a vida do autor, também coloca uma pulga na orelha do leitor sobre o que imaginava Ana C. acerca das possíveis leituras de sua produção ao passar dos anos e por que esse não foi um poema selecionado para a sua

²² Essa informação se encontra na nota do curador.

²³ Em “Ana C.: um arquivo”, Luciana di Leone usa a edição de *Inéditos e dispersos*, de 1985, da editora Brasiliense, que traz no poema “três cartas a Navarro”, a palavra “bibliográfico”, ao invés de “biográfico”, termo contido em minha edição de *Poética* e na edição de minha orientadora de *Antigos e Soltos - Poemas e Prosas da Pasta Rosa*. Essa divergência atinge a interpretação do poema e é um ponto abordado pela professora argentina em seu trabalho. Escolhi utilizar como fonte *Antigos e Soltos*, pois é a edição que traz uma cópia fac-similar do poema em questão.

estrela literária, afinal? O organizador remediou essa falta dizendo que a poeta não queria riscos e, com a mão “severa e injusta”, cortou as “apostas maiores”, optando por um livro “magro e inevitável” (CESAR, 2013, p. 315).

A terceira parte do poema discorre sobre a criação de um personagem, que “alivia as ansiedades do silêncio”: há incerteza nesse encadeamento, hesitação a respeito do “sexo” e da idade a serem eleitos para a criatura, bem como temor pelo seu futuro, atirada à imortalidade das páginas e assombrada pela “improdutividade”. Nesse contexto, a remetente, que já havia mencionado Fernando Pessoa, convoca Virginia Woolf para a conversa, ambos autores desestabilizadores das formas literárias e figuras que atravessaram processos de mitificação.

Navarro,
Hoje produzi um personagem que já me alivia as ansiedades do silêncio. Hesito ainda sobre o sexo e a idade que lhe darei. Mas não há por que preocupar-me: essas questões já foram devidamente resolvidas por Orlando. Temo apenas por seu futuro: sonha criar páginas imortais mas tortura-se na improdutividade. Receio que também este problema tenha sido superado pela grande Woolf. Quem diria, aqui vou eu incorrendo no delito de exaltação de Personalidades! Desde que li Pessoa porém não me deixa o tiro de sair pela culatra.

r.
(CESAR, 2013, p. 316-317)

Como definiu Sússekind (1995), a poesia de Cesar acontece nessa tensão ininterrupta entre poesia-da-experiência e autorreflexão; no trecho acima, esse atributo autorreflexivo se ocupa da literatura, como se as anotações que a poeta fazia nas bordas dos cadernos, que funcionavam como autocrítica, tomassem a palavra no poema. É possível deslocar essa ruminação acerca da construção e do destino do personagem para o próprio autor, enquanto também criatura, impassível através do tempo, nada podendo fazer diante dos “psicólogos da literatura”, que “roem o que encontram como fio e o ranço de suas analogias baratas”. Também parece pesar sobre o sujeito as mesmas elucubrações sobre a identificação de seu texto e seu vigor diante do tempo. Enfim, até a enunciadora comete o irresistível “delito da exaltação de Personalidades”.

“Quando você morrer os caderninhos vão todos para vitrine da exposição póstuma. Relíquias.” (CESAR, 2013, p. 55) – é um verso do longo poema de *Luvas de pelica*. O poema

“*pour mémoire*”, de *A teus pés*, apela: “Não me toques/ nesta lembrança./ Não perguntes a respeito/ que viro mãe-leoa/ ou pedra lage lívida/ ereta/ na grama/ muito bem-feita. [...]”. E continua: “E mais não quer saber/ a outra, que sou eu,/ do espelho em frente./ Ela instrui:/ deixa a saudade em repouso/ (em estação de águas)/ tomando conta/ desse objeto claro/ e sem nome.” (CESAR, 2013, p. 109-110). Em *Inéditos e dispersos* (1985), o poema “quando chegar” diz:

Quando eu morrer,
Anjos meus,
Fazei-me desaparecer, sumir, evaporar
Desta terra louca
Permiti que eu seja mais um desaparecido
Da lista de mortos de algum campo de batalha
Para que eu não fique exposto
Em algum necrotério branco
Para que não me cortem o ventre
Com propósitos autopsianos
Para que não jaza num caixão frio
Coberto de flores mornas
Para que não sinta mais os afagos
Desta gente tão longe
Para que não ouça reboando eternos
Os ecos de teus soluços
Para que perca-se no éter
O lixo desta memória
Para que apaguem-se bruscos
As marcas do meu sofrer
Para que a morte só seja
Um descanso calmo e doce
Um calmo e doce descanso.
(CESAR, 2013, p. 141)

Tentando se afastar de leituras proféticas do poema escrito por uma menina de 15 anos, como preconiza Luciana di Leone, verifica-se o paradigma do desaparecimento, do etéreo, representado pelas palavras desaparecer, sumir, evaporar, se perder, éter; opondo-se à concretude e à museificação, com os termos necrotério, cortar o ventre, autopsia, caixão. No entanto, também chama a atenção a ambiguidade contida nesse ato de escrever o pedido de esquecimento, que talha, também, uma presença; essa é outra tensão que parece ser comum na produção da poeta: “a possibilidade de os textos póstumos serem museificados é indicada

como uma condição tanto intrínseca e inevitável quanto indesejada e contrária ao projeto de dissolução” (LEONE, 2008, p. 6)

Desse modo, é tempestivo se ater à insistência na perda de domínio, seja da produção, da imagem ou do corpo, após a morte do autor, ainda com a referida professora, que analisou essa dinâmica da publicação póstuma em Cesar, esse esforço de família e amigos em preencher o vazio e manter a ausência viva²⁴. Disciplinar e estabilizar o universo movente da poeta, com seus poemas mimeografados, seus múltiplos nomes e caras, seria promover a sua canonização, convertendo-a em relíquia: eram maneiras de adiar a sua desapareição.

Vale, aqui, um parêntese: essa é uma encruzilhada que se torna mais aguda no campo artístico a partir dos anos 60, quando o material das produções é, também, precário, inconsistente: na literatura, folhas soltas, tiragens curtas, linguagem específica e perecível; nas artes visuais, a concepção do não-objeto, instalações, performances e *happenings*. São criações para serem vividas, usadas, experimentadas, daí a dificuldade de apreensão, em se tratando de uma visão tradicional de museu, sendo inevitável, ainda, a perda de sua essencialidade.

Conforme Luciana di Leone, a tentativa de colocar no museu “objetos experienciais”, como denomina Lygia Clark, fazem-nos relíquias, lembranças de algo que sucedeu; e é correto afirmar que o atributo dessa geração é a efemeridade. Em um contexto de contracultura, os artistas da experiência se opõem, dessa forma, a uma lógica regida pelo consumo: fazendo-se inapreensíveis, deixando apenas rastros, desaparecendo e ressurgindo por meio de mitos suicidas. Segundo Denílson Lopes, como cita a argentina, trata-se de uma “ética da desapareição”: “Ser invisível numa sociedade consumista pode ser uma maneira de fazer uma diferença pela pausa e sutileza” (LEONE, 2008, p. 6).

No caso de Ana Cristina Cesar, esse primeiro movimento de *Inéditos e dispersos*, orquestrado a fim de ser um “arremedo de resgate e consolo”²⁵ (CESAR, 2013, p. 465) e em que se almejou estabelecer um controle sobre essa obra, torna-se claro no trabalho editorial: o projeto gráfico, a seleção dos textos, os desenhos, a sequência cronológica dos poemas, as fotos, os paratextos de outrem etc. A comparação entre o volume sóbrio de *A teus pés*, de

²⁴ No estudo “Ana C.: um arquivo” e na obra Ana C.: as tramas da consagração.

²⁵ Palavras de Armando Freitas Filho na introdução de *Inéditos e dispersos*.

1982, e as edições póstumas do livro homônimo, de 1998, e de *Inéditos e dispersos* é impactante: são volumes permeados de estratégias para contar a história da menina prodígio, que tinha como destino se tornar escritora, e direcionar a leitura da autora e de sua obra²⁶.

Conforme Di Leone, o livro de 1985 abre não com o nascimento de Ana Cristina Cesar e sim com sua “morte repentina” (CESAR, 2013, p. 465), evento trágico que acaba por atrair o interesse do público, que procura nesses textos as possíveis motivações que teriam levado a jovem escritora a saltar para a morte. Ressalta-se, nesse momento, que se trata de material inédito e disperso de uma autora que não poderia mais editar, organizar a dispersão, “que não teve tempo de ocultar os segredos nem apagar a intimidade desses papéis avulsos” (LEONE, 2008, p. 5).

Minha conclusão me leva de volta a “três cartas a Navarro”, que entendo ser uma chave de leitura de Ana C. e que parece ligar todos os pontos tracejados aqui. A conferência realizada pela poeta, em que reitera tantas vezes o desejo de interlocução de sua literatura, que sempre se confrontava com a impossibilidade, com o fracasso, o que tenta ser dito no próximo livro. Tentativa esgotada com a morte. O “não”, a última palavra desse poema, a interrupção: “Que venham a mim as colagens e seus delírios. Ou as criancinhas, cujos olhares me enternecem os tímpanos exaustos. Falava-te de vísceras. Guarda este segredo; esta secreção. Não,” (CESAR, 2013, p. 317).

No entanto, retomando mais uma vez as recomendações oferecidas por Santiago, lembramos que “poema (e leitura), morte (e vida) existem como bastão numa corrida de revezamento”, “em travessia pelo possível nosso de cada dia” (SANTIAGO, 2019, p. 406). Nessa perspectiva, somos encorajados a atravessar seus abismos, livrando-nos do autoritarismo que nos impele à compreensão absoluta, abrindo-nos para o vazio, cientes de que a força passional não é necessariamente um efeito da confissão, do totalmente dito. Percebemos que, após o “não” do poema, há a presença de uma vírgula, um respiro, uma pausa para o vazio.

²⁶ O lançamento de *Correspondências incompletas* (1999), com as cartas pessoais da carioca, e da fotobiografia *Inconfissões* (2016), quando da homenagem na FLIP, também são exemplos desse movimento.

ANA CRISTINA CESAR, CRÍTICA E GÊNERO

Na ocasião em que Ana Cristina Cesar foi homenageada da Flip, em 2016, era custoso encontrar debates e matérias a respeito dessa edição da festa literária que não tocassem no fator gênero. Era a segunda vez em que uma autora mulher ocupava a centralidade do evento e a perseverança no tema, que ia da literatura dita feminina, até a presença das mulheres no campo literário, também poderia ser explicada por se tratar de um tema sobre o qual a poeta se debruçou com gana, como comprovam alguns de seus ensaios e a palestra já citada no presente texto.

Fiz uma incursão em torno dessas discussões da época, que se deram em veículos como o jornal *Folha de São Paulo, Suplemento Pernambuco* e em redes sociais, por ser um momento em que se falou muito e calorosamente sobre a obra e o legado de autora e pela relevância de tais conversas para a reflexão atual sobre poesia e gênero. Um primeiro ponto que merece destaque nos leva de volta a uma questão comentada pela carioca em seu texto acerca de Henriqueta Lisboa e Cecília Meireles: o gênero e a herança poética.

No artigo de 1979, como já foi mencionado, Cesar afirma que Lisboa e Meireles teriam delineado para a sua geração o que deveria ser a poesia feita por mulheres, com seus temas elevados e dicção nobre. Em um texto na *Folha de São Paulo*, que desencadeou uma polêmica com a professora Laura Erber, Felipe Fortuna fez uma provocação justamente sobre uma suposta linhagem, a qual ele entende por “epigonismo”, por parte de um grupo por ele denominado de “herdeiras de Ana C.”²⁷. Fortuna pontua o fato de a organização da Flip apresentar uma mesa com três poetisas mulheres, Annita Costa Malufé, Laura Liuzzi e Marília Garcia, alegando que tal composição iria de encontro ao entendimento de Cesar sobre literatura feminina.

De fato, a posição da ensaísta, conforme nos mostram a conferência na Faculdade da Cidade e os artigos sobre as obras de Ângela Melim e Marilene Felinto²⁸, era de que havia

²⁷ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/06/1786675-escolha-de-ana-cristina-cesar-e-marca-do-desprestigio-da-literatura.shtml>>. Acesso em: 20 maio 2021.

²⁸ Os três textos se encontram em *Crítica e tradução: “Riocorrente, depois de Eva e Adão”, “Excesso inquietante” e “Depoimento de Ana Cristina Cesar no curso Literatura de mulheres no Brasil”*.

uma literatura feminina, sim, mas que a produção desta não seria prerrogativa de mulheres, dando exemplo, inclusive, de Guimarães Rosa. Para ela, a insistência na vontade de interlocução era uma característica do feminino, bem como o tom íntimo, a despreocupação com uma continuidade lógica e com um rigor sintático, a desobediência no que se refere a um desenvolvimento expositivo, a permeabilidade a toda sorte de interferências etc.

No entanto, apesar dessa compreensão, que parece separar literatura e política, de certo modo, a tematização do universo da mulher, contra uma determinada domesticação, a qual a crítica vinculava à poesia de Lisboa e Meireles, também era uma preocupação: “Adélia supera a feminização do universo imagético pela feminização temática. Ser mulher é tema e motivo de sua produção [...]”. E continua: “As margaridas são aquelas do vestido do personagem, desmetaforizadas, informação para contar uma história. E não as margaridas puras de Henriqueta, imagem codificada entre as que a mulher escritora vai pinçar, índice da elevação para o sublime.” (CESAR, 2016, p. 263).

Além disso, na conferência tantas vezes mencionada, a poeta não deixa de acolher a possibilidade de leituras de perspectiva feminista: “Você pode ir ou por uma via feminista, que pesquisa mulher na história da literatura, ou então, você pode ir por uma via, talvez, mais psicanalítica, talvez, mais difícil que seria ver o feminino e o masculino na literatura.” (CESAR, 2016, p. 306). Nesse contexto, não soa como inadequada a recorrente associação de Ana C. a uma certa linhagem da poesia contemporânea feita por mulheres, como corrobora artigo “Na poesia”, de Julia Klien, do livro *Explosão feminista*, organizado por Heloisa Buarque de Hollanda:

Ana C. foi a poeta ícone da geração marginal, que, em plena era do improvisado e da oralidade, mostrou o sobressalto e o desejo de experimentar uma voz feminina sofisticada, atuada, bem longe do que se conhecia até então como “poesia de mulher”.

Já é quase senso comum dizer que a obra de Ana C. foi o solo da poética das principais poetisas contemporâneas do país: Alice Sant’Anna, Marília Garcia, Ana Martins Marques, Bruna Beber, Angélica Freitas e Annita Costa Malufe. Essas poetisas me parecem ser as herdeiras mais imediatas “do efeito Ana C.” e trabalham – ou podem ser lidas nesse diapasão. (HOLLANDA, 2018, p. 105)

Laura Erber, em réplica, sugere que a questão da herança deveria ser pensada cuidadosamente, com a possibilidade de uma leitura “menos viciada do problema da influência²⁹”. Afinal, é possível escrever em resposta a um autor, falando do incômodo que este lhe causa, como faz Adélia Prado em poema sobre Drummond³⁰. Erber lembra, ainda, que Ana C. teria também como herdeiros poetas gays da geração jovem, e que o convite à mesa direcionado a apenas mulheres deveria ser entendido de maneira mais coerente com os debates feministas do momento e seus impactos na literatura, visto que ainda não vivemos em um mundo equânime.

Ainda sobre gênero e arte, Silviano Santiago declarou, em publicação no *Suplemento Pernambuco*, que essa seria uma questão “menos contrastiva e mais plural”³¹, pois “as performances sexuais se disseminam de maneira aleatória e anárquica” (MELO, 2016, p. 12). O crítico ressalta, também, que, em uma leitura de Cesar pelo viés de gênero e sexualidade, seria apropriado dizer que a poeta foi precursora do que hoje se entende por *queer*³², lembrando que Ana C. foi uma leitora contumaz de inglesas, como Virginia Woolf, autora de *Orlando*, e contemporânea de Michel Foucault, que, em 1981, afirmava: “ser gay não se resume a revelar um ‘segredo’ e assumir uma ‘identidade’. Ser gay é um modo de vida” (MELO, 2016, p. 12).

Outra crítica de Felipe Fortuna se relaciona ao que o articulista chama de “fragilidade” da referida obra homenageada³³, a qual tenta ratificar com alguns recortes descontextualizados de textos, cujos autores chama de “rotineiros admiradores”, como Armando Freitas Filho,

²⁹ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/07/1789157-ana-c-teria-herdeiros-entre-os-quais-poetas-gays-da-geracao-jovem.shtml?origin=folha>>. Acesso em: 20 maio 2021.

³⁰ O poema em questão é citado por Ana Cristina Cesar no texto “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”, em *Crítica e tradução*, nas p. 262 e 263, e se chama “Todos fazem um poema a Carlos Drummond de Andrade”. Ana C. utiliza a poesia de Adélia Prado como contraponto à poética do sublime de Henriqueta Lisboa e Cecília Meireles.

³¹ “Um ‘manual’ para entender as ‘crises’ que marcam a obra da homenageada da Flip 2016”, em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_120_web.pdf>. Acesso em: 20 maio 2021.

³² Em “Desfazendo o gênero: a teoria *queer* de Judith Butler”: no livro *Problemas de gênero*, Butler questiona a distinção sexo/gênero, problematizando a construção variável da identidade, usando conceitos como performance e performatividade. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/138143>>. Acesso em: 20 maio 2021.

³³ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/07/1789159-poesia-de-ana-c-e-insuficiente-ate-para-quem-a-promove.shtml>>. Acesso em: 25 maio 2021.

que teria diagnosticado a autora de *Correspondência completa* como cleptomaniaca estilística³⁴. Em um dos artigos é mencionado, como argumento crítico, um suposto plágio na dissertação de mestrado da referida poeta, noticiado por um texto de Elio Gaspari, na *Folha de São Paulo*, em 1999³⁵.

Sérgio Alcides, autor do livro *Armadilha Para Ana Cristina*, refuta a opinião de seu antecessor, assinalando que um dos erros na recepção da poeta é a ilusão de que seus livros são uma espécie de “literatura pop”³⁶. O professor analisa que essa aparente facilidade afasta leitores mais reacionários e desatentos, além de haver o desvio, também, em torno da comoção relacionada à circunstância de sua morte. A imagem da mulher, de mente brilhante e atormentada, torna-se objeto de desejo e o deslumbre por essa narrativa, muitas vezes, ofusca a sua força literária.

Alcides aponta que aí se encontra outra “armadilha”, o mito sacrificial do artista, que nos lega uma obra preciosa em troca de seu tormento pessoal: “Há uma estetização do sofrimento do artista. Há um interesse mórbido pelo suicídio. É como se gozásemos com a dor de um outro que nos fez bem”. Sabe-se que esse expediente é comum desde o romantismo, não sendo um privilégio das mulheres esse tipo de desdobramento, contudo se percebe uma intensificação nesse fascínio quando se trata de uma mulher “bonita” e “fotogênica”, nas palavras professor.

Na matéria, Sérgio Alcides ressalta que o problema se dá quando o suicídio vira uma chave de leitura, “como se [...] fosse o único ato estético dela”, alegando que tal “encantamento” por esse dado biográfico não costuma ser debatido pelos críticos, não mencionando os trabalhos de Luciana di Leone e Flora Süssekind³⁷, que já abordaram esse assunto. Por fim, o crítico se coloca contra a inserção da poeta nos chamados “estudos de

³⁴ Em “Duas ou três coisas que eu sei dela”, em *Poética*, pág. 467.

³⁵ O texto em questão saiu na Folha de São Paulo, no dia 07/11/1999. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc0711199926.htm>>. Acesso em: 25 maio 2021.

³⁶ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/07/1787695-para-critico-literario-poesia-pop-de-ana-cristina-cesar-e-ilusao.shtm>>. Acesso em: 25 maio 2021.

³⁷ Flora Süssekind, no texto “Hagiografias”, no livro *Cuerpo, experiencia y subjetividades. Literatura brasileña contemporânea*; e Luciana di Leone, no livro “Ana C.: as tramas da consagração”.

gênero” – o que, para ele, é tão questionável quanto a existência do campo como uma disciplina acadêmica.

Polêmicas à parte, a obra “palempstésica”³⁸ de Ana Cristina Cesar segue se desdobrando, tornando-se cada vez mais larga, de modo a acolher infindáveis perspectivas. Em se tratando de sua faceta crítica, gostando-se ou não das apreciações contemporâneas, que se deixam permear por complexificações advindas de outros campos do saber, há que se exaltar que a poeta foi uma pioneira na reflexão sobre gênero na literatura, introduzindo-a já em crise nos estudos literários, com seu pensamento vertiginoso, errante e, acima de tudo, livre.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Debruçando-me sobre as obras de Henriqueta Lisboa e Ana Cristina Cesar, percebi que um fator de convergência entre ambas é a intensidade com que dedicaram suas vidas à literatura, envolvendo-se em vários âmbitos do campo artístico em seus respectivos tempos. Lisboa traduziu a autora Gabriela Mistral, única mulher da América do Sul a ganhar o prêmio Nobel de Literatura, sendo desta poeta uma interlocutora. Também foi uma das primeiras a reconhecer a qualidade das obras de Guimarães Rosa, Drummond e Fernando Pessoa (ALVES, 2019, p. 14). A safra teórica de Cesar abarcou os mais diversos assuntos, como cinema, questões de gênero e tradução, tendo se aventurado a pensar essa prática em vários ensaios e vertendo para o português não só Mansfield e Moore, mas ainda poemas de Sylvia Plath, Dylan Thomas, Emily Dickinson, entre outros (CESAR, 2013).

Por outro lado, pensando a morte em Lisboa e, em seguida, em Cesar, pareceu-me que, enquanto a primeira teve sua obra marcada pela tematização da morte, a segunda teve a morte como guia de sua recepção, como se por esta fosse tematizada, podendo-se dizer que as duas poetisas, de certo modo, acabaram sendo tomadas pelo tema em medidas diferentes. Desse modo, minha hipótese é que, a partir desse fato, a recepção dos trabalhos de ambas

³⁸ No livro *Atrás dos olhos pardos – Uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*, Maria Lucia de Barros Camargo se refere à escrita de Ana como “palimpséstica”.

tenha sofrido certo congelamento, carecendo, então, de um determinado esforço atualizador por parte de cada leitor.

Nesse contexto, uma proposição interessante para a fruição das poetas pode tomar de empréstimo as reflexões de George Didi-Huberman (2013), em *Diante da imagem: questões colocadas aos fins de uma história da arte*, que mantém em desconfiança o que nos é legível por meio de um conhecimento específico, quando o historiador da arte se depara com o branco – o não-saber – presente no afresco da cena da Anunciação de Fra Angelico. O intuito consiste em seguir a provocação de Didi-Huberman quando este nos convoca a um olhar que privilegia, também, o não-saber, soprando-nos a importância de, em um embate com uma obra de arte, deixarmos que a obra nos olhe de volta.

Com relação à Lisboa, é cabível afirmar, diante da pesquisa realizada, que parece ter havido alguma avidez em localizá-la em um determinado espectro, embora a própria tenha recusado filiações³⁹, bem como a alcunha de “poeta da morte”. Tal empenho pode ser decorrente do fato de a poeta ter tido a sua produção vinculada à Cecília Meireles, como exemplifica o texto de Cesar, sendo estas das poucas mulheres reconhecidas no meio literário à época. Classificá-la, fixá-la em padrões já existentes parecia mais inteligível. No entanto, a poesia de Lisboa vai além, conforme averiguou Túlio Alves: “a morte em Henriqueta Lisboa ultrapassa as dimensões metafísicas do ser e constitui uma maneira peculiar de cantar o mistério da vida” (ALVES, 2019, p. 13). Mistério este que se oferece a cada leitura.

SILÊNCIO

Notas musicais

em repouso

Branco a esconder

as sete cores

(LISBOA, 1985, p. 450)

³⁹ Em “Poesia: minha profissão de fé”: “Indivíduo com raízes no grupo social, representativo de uma parcela social, o poeta fala em nome da mesma parcela, mas fala antes de tudo em nome da criatura humana que é, impossibilitado, por certo, de captar todas as veemências do mundo; fala à sua maneira particular, atendendo ao foro íntimo e de acordo com as suas convicções estéticas, sem demais compromissos ou modismos.” (LISBOA, 1979, pág. 18)

Caminho semelhante pode ser tomado em Ana Cristina Cesar, uma via que denegue a “linha lutuosa de apreciação” (cf. Flora Süssekind), escapando de uma apreensão que recorra à ideia de relíquia adormecida sob o vidro do museu literário ou de um canteiro cultivado onde nasce uma flor, como agourou a sua primeira crítica. Há que se deixar para trás a imagem de musa mórbida do cabelo esvoaçante, para que entre em cena a antimusa, que é a própria poesia de Cesar, canteiro de obra aberto, livre de entendimentos encerrados, conforme preconiza Luciana di Leone. Há que ser abrir espaço para gestos de leitura que conjurem ressuscitar os poemas do túmulo da escrita, como incentiva Silviano Santiago, respostas vitais por parte de cada leitor, que possibilitem que a linguagem exista, como travessia, viva.

Tenho uma folha branca
e limpa à minha espera:
mudo convite

tenho uma cama branca
e limpa à minha espera:
mudo convite

tenho uma vida branca
e limpa à minha espera:
(CESAR, 2013, p. 161).

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Melânia Silva de. “Henriqueta Lisboa: memória do vivido/imaginação do transcendente”. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 27-36, 1º sem. 2003.
Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12466>>.
Acesso em: 25 maio 2021.

ALVES, Túlio César Vieira. “Reverberações, o diálogo entre a poesia e o pensamento crítico de Henriqueta Lisboa: um olhar contemporâneo”. Belo Horizonte, 2019.
Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/32946>>. Acesso em: 25 maio 2021.

ANDRADA, Claudine Figueiredo. “Evolução da temática da morte na poesia de Henriqueta Lisboa: *A face lívida e Flor da morte*”. Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_AndradaCF_1.pdf>. Acesso em: 25 maio 2021.

ANDRADE. Carlos Drummond de. “Henriqueta Lisboa – Um poeta conta-nos da morte”. In: *Passeios na ilha – divagações sobre a vida literária e outras matérias*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Mário de. “O artista e o artesão”. In: *O baile das quatro artes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BOLLE, Willi. “A cidade sem nenhum caráter – Leitura da Pauliceia desvairada de Mário de Andrade”. Espaço & Debates. Revista de estudos regionais urbanos. Ano IX, nº. 27, 1989.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 49ª edição. São Paulo: Cultrix, 2013.

CESAR. Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

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

DIDI-HUBERMAN. Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

FAGUNDES, Mônica. “Uma cantiga de Ana Cristina Cesar ou a poética do arpejo”.

GARRAFA. vol. 15, n. 43, julho-dezembro - p. 91-107, 2017. Disponível em <<https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/15551/10097>>. Acesso em: 20 maio 2021.

LEONE, Luciana María di. *Ana C.: as tramas da consagração*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

LEONE. Luciana María di. “Ana C: um arquivo”. XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências. USP – São Paulo, 2008.

Disponível em:

<https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/035/LUCIANA_LEONE.pdf>. Acesso em: 20 maio 2021.

LISBOA, Henriqueta. *Obras Completas – Poesia Geral I*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985.

LISBOA, Henriqueta. **Convívio poético**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1955.

LISBOA, Henriqueta. **Vigília poética**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1968.

LISBOA, Henriqueta. **Vivência poética**. Belo Horizonte: São Vicente, 1979.

MACHADO, Adriana Rodrigues. "A lírica essencial de Henriqueta Lisboa". Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

Disponível em:
<<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/17678/000721437.pdf?...1>>. Acesso em: 25 maio 2021.

MACHADO, Adriana Rodrigues. "A morte como florescimento do ser". *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas. Comunicações dos fóruns PPG-LET-UFRGS*. Porto Alegre. Vol. 03. N. 02 – jul/dez 2007. Disponível em:
<<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/5069/2915>>. Acesso em: 25 maio 2021.

MACHADO, Adriana Rodrigues. "Rosa plena: a sagração da poesia em Henriqueta Lisboa". Porto Alegre, PUC, 2013. Disponível em:
<<http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2126?mode=full>>. Acesso em: 25 maio 2021.

OLIVEIRA, Rodrigo Santos. "A recepção crítica de Flor da morte e o processo de arquivamento do escritor". Belo Horizonte: UFMG, 2005. Disponível em:
<https://www.ufmg.br/prpq/semanaic/xivsic/trabalhos/grandeArea_GrandeArea=3.html>. Acesso em: 25 maio 2021.

SANTIAGO, Silviano. **35 ensaios de Silviano Santiago**. Seleção e introdução Ítalo Moriconi. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SÜSSEKIND, Flora. "A arte da conversação". In: **Até segunda ordem não me risque nada. Os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar**. Rio de Janeiro: 7Letras, 1995.