

QUESTÕES DE INTIMIDADE: LIRISMO SEREÍSTA EM ANA C.¹

QUESTIONS OF INTIMACY:
MERMAID LYRICISM IN ANA C.

MASÉ LEMOSⁱ

<https://orcid.org/0000-0003-1450-6582>

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: O presente artigo pretende desenvolver a noção de “lirismo sereísta”, termo tomado de empréstimo de Lu Menezes — “feminismo sereísta” —, para ler no contemporâneo a poesia de Ana C. que seria marcada pela angústia entre o desejo de sinceridade e o medo de “afrontar” esse desejo de comunicar, de narrar uma intimidade. Assim, a partir da leitura de três poemas de Ana C. e do desejo suspirado — “quero tanto os seios da sereia” —, em consonância também com o trabalho poético de Adília Lopes e Tamara Kamenszain, de questões desenvolvidas por Anne Carson e por Adriana Cavarero e de Hélène Cixous, iremos tentar refletir sobre a possibilidade ainda de cantar e contar pela articulação do corpo e da escrita.

Palavras-chave: Lirismo sereísta; intimidade; narrar; cantar

Abstract: This article aims to develop the notion of “sereist lyricism”, a term borrowed from Lu Menezes — “sereist feminism” —, to read Ana C.’s poetry in contemporary times, which would be marked by anguish between the desire for sincerity and fear to “confront” this desire to communicate, to narrate an intimacy. Thus, from the reading of three poems by Ana C. and the sighed desire — “I want the mermaid’s breasts so much” — also in line with the poetic work of Adília Lopes and Tamara Kamenszain, questions developed by Anne Carson and by Adriana Cavarero and Hélène Cixous, we will try to reflect on the possibility of singing and counting through the articulation of the body and writing.

Keywords: Mermaid lyricism; intimacy; narration; singing

¹ Este texto foi apresentado no *Colóquio Conexões Críticas de Ana Cristina Cesar*, organizado por Viviana Bosi e Raquel Galvão, em novembro de 2024, na USP, em São Paulo, e foi aumentado e revisado para esta publicação.

“Só escrevo porque há uma voz dentro de mim que não se cala.”

Sylvia Plath, 1975, p. 32

Como receber a poesia de Ana C. hoje, momento em que os gestos autobiográficos de sinceridade nada ingênuos retornam, em especial na poesia escrita por “mulher”? Como diz Hélène Cixous (2022, p. 41), “É preciso que a mulher se escreva”, que “faça corpo com a letra” (Cixous, 2024, p. 57); ou, como aponta Ana Cristina Cesar (1999, p. 247), quando mulheres escrevem, “emerge uma espécie de consciência feminina”; ou seja, escrevem a partir de um corpo, para fazer corpo, “como casas de portas abertas [...] longe de se encapsular no museu de suas possessões, mas longe também de ausentar-se em abstrações de um não lugar”, como sinaliza Tamara Kamenszain (2019, p. 59). Nesse sentido, encontramos na literatura e na poesia contemporâneas traços de uma sensibilidade que articula intimidade com uma política que visa a narrar esses corpos, suas vidas singulares, no limite da sua impossibilidade. Se Ana C., muitas vezes, em sua poesia não consegue efetivamente narrar, comunicar algo — “poesia não comunica” (Cesar, 1999, p. 270) —, encena, entretanto, esse desejo, não como falta, mas como motor de escrita que fabrica endereçamentos sedutores que seu teatro da intimidade articula, abrindo caminhos.

As mulheres precisam escrever para inventar-se, inscrever-se nas bordas, a partir da escuta do ritmo materno, e também de outras mulheres, das quais se nutrem, deusas criadoras de suas genealogias. Gostaria aqui de articular a poesia de Ana Cristina Cesar com leituras de Adília Lopes e Tamara Kamenszain, além de levar em conta certa sensibilidade da poesia contemporânea que, segundo minha hipótese, teria maior propensão à narração. Um exemplo, a meu ver, é o último livro de Ana Martins Marques, *De uma a outra ilha* (2023), que articula a poesia lírica — o canto — de Safo para narrar a emigração contemporânea na ilha de Lesbos, mas temos também o livro de Prisca Agustoni, *O gosto amargo dos metais* (2022), que narra o desastre de Mariana e Brumadinho. Numa perspectiva mais autobiográfica, mas nutrida pela exigência política e social, sinalizo as obras de Bruna Mitrano, Ana Kiffer, Floresta, Tatiana Pequeno, Tatiana Salem Levy, Claudia Roquette-Pinto, Aline Motta, Danielle Magalhães, Paula

Glenadel, Angélica Freitas e tantas outras. É a partir dessas autoras que busco um lirismo singular, no qual as questões contemporâneas impelem essas poetas a um gênero modificado, ou seja, não o simples lirismo expressivo de uma intimidade, espontâneo e inspirado, que acabaria enclausurado em si mesmo, mas um lirismo que, levando em conta o autobiográfico, se abre ao outro, deseja comunicar algo, ecoando outras vozes para se constituir. Nesse sentido, tentarei aqui desenvolver a noção de “lirismo sereísta”, termo que tomei de empréstimo de Lu Menezes — “feminismo sereísta” (Menezes, 2022, p. 86) —, em consonância também com questões desenvolvidas por Anne Carson e por Adriana Cavarero, que vêm empreendendo uma leitura histórica, literária e filosófica do mundo clássico e contemporâneo, além da obra da escritora e ensaísta Hélène Cixous.

Esse lirismo sereísta articularia canto e conto, voz e palavra, ou seja, não confinaria a sereia ao puro canto, a balbucios e gemidos, como origem anterior à articulação da linguagem. Aqui, é a palavra que depende do canto, sem o qual perde o frescor de vida; assim, é o *logos* que necessita do canto, instância da voz, do corpo, de um ritmo singular. Como diz o poema de Adília Lopes (2014, p. 494), “Poesia é:/canto/conto/e conta”. Podemos, então, contar com a poesia, rumar, pelo verso, para a prosa, a partir de um lirismo sereísta, como veremos também a partir da leitura de três poemas de Ana C. nos quais certa dificuldade narrativa e o desejo de contar pelo canto são articulados, pois sua poesia não estaria direcionada, ao menos como diz grande parte de sua fortuna crítica, com um movimento confessional, ou um gesto autobiográfico, crítica que tentou amenizar o exagero de certa leitura biográfica que sua morte ensejou.

Assim, antes, gostaria de, rapidamente, friccionar alguns pontos de contato e de distanciamento entre a poética de Ana C. e as de Adília Lopes e de Tamara Kamenszain.

Aproximações, distanciamentos

Se, nos anos 1970, percebemos um furor autobiográfico, expressivo, muitas vezes ingênuo, as poetas e escritoras contemporâneas aqui elencadas são muito conscientes dos limites da linguagem poética, da herança da impessoalidade moderna. Elas são movidas pela sinceridade, entretanto, não buscam uma Verdade; buscam, antes, rasgar a verdade em fragmentos impossíveis de serem remontados, buscam narrar vidas singulares, intervir politicamente no mundo revolvendo arquivos, refazendo a história oficial pelas margens.

Ana C. sofreu, de certa forma, com o ar de seu tempo; era como se ela precisasse arrumar a casa da poesia, organizar tanto o rigor cerebral quanto a despreocupação espontânea que marcou parte de sua geração, tentando manter, contudo, certa leveza em relação aos pressupostos formalistas da linguagem, ciente da impossibilidade de transmitir a Verdade, seja política, seja social, ou mesmo “acerca de sua intimidade” (Cesar, 1999, p. 273). Assim, prefere assumir essa “distância”, opta pelo fingimento, pela literatura como construção, pelo “olhar estetizante” (Cesar, 1999, p. 273), mas sem abrir mão do sopro de vida *real*.

Nesse sentido, Adília Lopes parece dialogar com Ana C.² neste poema: “A poetisa não é uma fingidora/mas a linguagem máscara, mascara” (Lopes, 2014, p. 572). Ambas estão informadas do dilema entre Gil e Mary, personagens do livro de Ana C., *Correspondência completa* (2013), entre marcas autobiográficas e poesia pura, entre sinceridade e fingimento. Ana escreve com luvas de pelica, com uma linguagem, como diz Viviana Bosi (2015, p. 27), “apartada de si própria”, mas “ciente da proximidade ou fusão entre a voz dos outros e a própria”, ou seja, sua poética é menos comunicativa em relação à experiência e produz um forte efeito de intimidade, mas também um enorme grau de distanciamento, perturbando o leitor pelos enigmas sempre não resolvidos que apresenta. Adília, por sua vez, em especial em seus últimos trabalhos, opta pela conjunção entre a mão e a luva, entre corpo e linguagem, por uma sinceridade crua, como articula neste outro poema: “Eu sou a luva/e a mão/Adília e eu/quero coincidir/comigo mesma.” (Lopes, 2014, p. 335). Adília tem consciência do fato de que a linguagem mascara, estetiza, para usar o termo de Ana C., mas não finge, isto é, evita ao máximo os efeitos ficcionais, metafóricos e universais da linguagem, sabendo que, no poema, é o sujeito da enunciação que é escrito por meio da luva, mas acoplado ao corpo de Maria José; há, portanto, uma separação, distância, que se conjuga. Como explica Rosa Martelo (2017, p. 264), a “relação entre não fingir e usar máscara só superficialmente é contraditória”, ou seja, Maria José não finge, mas é a linguagem, a luva, que mascara.

As poetas contemporâneas, na esteira de Adília e Tamara, entre outras, insistem em contar e cantar, não a partir do canto grandiloquente e melodioso³ dos vates, nem de um

² Ver algumas dessas questões em “Pistas do feminino em Ana Cristina Cesar, Adília Lopes e Nathalie Quintane” (2024).

³ Importante sinalizar que tanto Mário de Andrade como João Cabral estavam procurando um outro canto, contrário à melodia harmonizadora. É nesse sentido, os artigos “À procura de um novo lirismo” (Lemos,

canto encantatório que marcou certa poesia de mulher, nem simplesmente do canto puro uivo assemântico (como seria o canto das sereias para a tradição metafísica), e menos ainda a partir do modelo de narrativa impregnado do furor de escancarar a intimidade, a partir do modelo do Relatório Hite, ou de certa poesia feminista dos anos 1970 e 1980, que acreditava, não sem certa ingenuidade, que tudo, e diretamente, podia dizer, como sinalizou Ana C. (Cesar, 1999, p. 231). Essas poetas e escritoras contemporâneas conseguiram construir maneiras de narrar altamente sofisticadas e complexas, ou seja, que não seriam necessariamente pobres em técnica e ricas apenas em interioridade afetiva, mas que contam também com o que há, e o que temos são outras poetas, poetisas, como a própria Tamara, Adília e tantas outras sereias. Nesse momento em que as condições históricas e as remodelações teórico-críticas estão sendo modificadas a golpes e a contrapelo — pois, para a mulher escrever, foi preciso justamente inventar novos modelos teórico-críticos —, surgem novas possibilidades com as quais Ana C. não teve a oportunidade de contar para cantar e contar, ou melhor, sua poesia canta e conta essa impossibilidade, esse entupimento, afinal, a “Angústia é fala entupida” (Cesar, 2013, p. 244), pois não consegue comunicar, explicar “minha ternura” (Cesar, 2013, p. 50).

Nesse sentido, Marcos Siscar (2011, p. 53) notou que, “tanto para Ana C. quanto para boa parte da crítica de sua época, não é possível senão recusar o biográfico”. É possível perceber na poesia de Ana Cristina Cesar certo “desassossego” diante da “censura do sujeito” que, segundo Roland Barthes, sua geração teria sofrido: “Pertenço a uma geração que sofreu demais com a censura do sujeito: quer pela via positivista (objetividade requerida na história literária, triunfo da filologia), quer pela via marxista” (Barthes *apud* Kamenszain, 2021, p. 56). Também dessa aventura barthesina Ana C. se nutriu, tanto do prazer do texto amoroso quanto dos biografemas explorados por ele, mas também dos seios das sereias, como tentarei mostrar.

Sobre as questões em torno dos limites da linguagem, Ana C., como já mencionado, tinha uma exagerada consciência, consciência da qual se alimentava, mas que também a colocava em risco de impedimento de contar. Na resenha “Nove bocas da nova musa”, de 1976, sobre o volume 42/43 da revista *Tempo brasileiro* — resenha que Maria Lucia Camargo aponta como reflexiva de seu próprio projeto poético —, Ana Cristina afirma

2010) e “Com passo de prosa: voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto” (Süsskind, 1993).

que na “sua feição atual a poesia, sem saudosismos, assume essa distância” (Cesar, 1999, p. 164) impõe pela linguagem: “O poeta faz da consciência do distanciamento o seu tema ou o seu tom” (Cesar, 1999, p. 164). Entretanto, parece-me que a alegria despreocupada que ela encontra nesses poetas não lhe serve totalmente. Era preciso ir além. Encontramos em sua poesia a marca de poses e máscaras que tentam segurar essa angústia da distância, de maneira “descolada”, em alguns poemas e ensaios. A aceitação pura e simples da distância limita seu encontro com o *real*, mas afrontar essa distância é, também, uma maneira de deixar o desejo fluir — desejo de produção de sentido, não simples falta que emperra, que castra. É a partir dessa falta, dessa impossibilidade, desse furo, que seria possível escrever. Na célebre aula que deu para a turma de Beatriz Resende em 1983, Ana C. fala: “[...] é que a intimidade... não é comunicável literariamente” (Cesar, 1999, p. 259). Mais adiante, ao mencionar Walt Whitman, diz que o “escancaramento do desejo” seria que “Todo texto desejaria não ser texto”.

Acho que existem várias maneiras de você lidar com esse problema de que o texto é texto. Existe, de repente, uma consciência trágica: texto é só texto, nada mais que texto. Que tragédia! (Cesar, 1999, p. 266)

Essa “tragédia” angustia a própria Ana Cristina, que parece precisar repetir para si mesma “texto é só texto” como uma forma de aceitação dessa distância.

Ao produzir literatura, eu não faço rasgos de verdade, eu tenho uma opção pela construção, ou melhor, não consigo transmitir para você uma verdade acerca da minha subjetividade. É uma impossibilidade até. Já que é uma impossibilidade, eu opto pelo literário e essa opção tem que ter uma certa alegria. Ela é engraçada. Não é uma perda como parece (Cesar, 1999, p. 273)

Nessa fala — e é importante aqui que seja uma fala —, a qual Ana C. começa com essa aparente aceitação da distância, do “texto só texto”, fazendo mesmo um deboche — “que tragédia!” —, percebemos a irrupção do desejo do *real* que a atravessa, do corpo, da voz, como maneira não de fazer rasgos de verdade, mas de rasgar a Verdade, abrir uma brecha no texto só texto, inventando uma maneira de fazer a sereia subir em seu barco-verso:

Não é uma perda como parece. Ela tem uma renúncia inicial, mas, no final, não é uma perda não. A gente tem que falar, a gente tem mais é que falar. Falar nunca é a verdade exatamente, mas a gente tem que falar, falar, falar, falar, falar... para abrir brecha. Senão a gente angustia muito. Não sei. (Cesar, 1999, p. 273)

Tamara Kamenszain, da mesma geração de Ana C., nos conta em seus ensaios e em sua poesia que, a partir dos anos 1980, começou a questionar os procedimentos textualistas tanto em relação ao privilégio excessivo do texto sobre a voz quanto no concernente ao apagamento biográfico, questionamento sem o qual não seria possível pensar sua vida, a questão feminina, o outro do homem, temas pelos quais já vinha sendo atravessada. Ela relata, em seu ensaio “Dá para escutar?”, que, “junto com os militantes do textualismo dos anos setenta, não soltava por nada [...] a página escrita, e era essa adoração pela letra que me levava a desprezar a leitura oral” e “a ler de má vontade” (Kamenszain, 2021, p. 26). Ela explica: “Nós queríamos ser antivates para baixar os decibéis do conteudismo aparatoso dos vates, mas mordíamos a isca da sacralização, deixando a palavra escrita congelar no estrelato” (Kamenszain, 2021, p. 26). Sobre esse tipo de poetas vates, Ana C. irá dizer, por sua vez, que fazem “uma poesia que (não) se dá ares” (Cesar, 1999, p. 163).

Kamenszain mudou sua poética, que antes dialogava com o neobarroco, em que a palavra se virava sobre si mesma, para conseguir narrar, furando a clausura do texto, da distância, quebrando o tabu da confissão e da inspiração que sua época impunha, para fazer coincidir o “eu biográfico e o eu da enunciação” (Klinger, 2017, p. 1186). A partir de uma “intimidade inofensiva”, retoma uma leitura que levava em conta a “confissão e a insalubre tentativa de querer ler entre as linhas” (Magri; Natalino, 2023, p. 283), confissão e leitura nas entrelinhas que Ana C., justamente, recusara com veemência na aula mencionada. Para Tamara, ler nas entrelinhas, mais que uma simples insinuação autoral, é um tipo de leitura que leva em conta o contexto do corpo, ou seja, estabelece uma espécie de retorno ao corpo, ao texto que não quer ser só texto. Por sua vez, Annita Costa Malufe (2004, p. 32) confirma que, para Ana C., é “como se não houvesse mais lamento por esta distância, ou desejo de reunificação, reunião por meio da poesia, como um ‘retorno ao útero’ tal qual quereriam os poetas metafísicos”. Minha aposta é que Ana C. lamenta, a seu modo, a distância, como já apontei; nesse caso, retornar ao útero, ao corpo, não é necessariamente um retorno metafísico, mas uma maneira de articular a distância com uma intimidade que se faz presente pelo ritmo, pela voz, enfim, como modo de fazer o texto, a escrita no papel, cantar.

Nesse sentido, sobre o equívoco do privilégio dado à escrita sobre a voz, as já citadas Carson e Cavarero muito contribuíram em suas pesquisas que entrelaçam história

e filosofia, a primeira com o ensaio “O gênero do som” e Cavarero com o livro *Vozes plurais*: filosofia da expressão vocal. Elas empreendem uma história da voz, que teria sido apagada justamente pela metafísica, que a opunha ao *logos*, e nos mostram os preconceitos derivados dessa tradição que relegou a voz ao gênero feminino, ou seja, como esfera desprovida de razão.

Cavarero desenvolve uma “ontologia vocálica da unicidade”, articulando a voz com a palavra, uma vez que, se a voz excede a palavra, a palavra precisa da voz — de sua *energeia* —, ligada a um corpo, para que sentidos sejam movimentados. Para ela,

Não se trata de femininizar a política e muito menos de fazê-la coincidir com a pura voz insistindo na potência eversiva do prazer, mas sim de reconduzir a palavra à sua raiz vocálica, subtraindo-lhe ao jogo perverso da economia binária que, cindindo vocálico e semântico, destina-os aos dois gêneros da espécie humana. (Cavarero, 2011, p. 240)

A filósofa italiana empreende uma releitura de Jacques Derrida, pois, segundo ela, o filósofo não teria percebido que, mais que a escrita, é a voz que Platão teme; a escrita seria apenas inadequada. Segundo Cavarero (2011, p. 270), Platão entende a “potência subversiva da voz”, sua fisicalidade expressiva e comunicativa. Ainda de acordo com ela, “A voz não é anônima e virtual, que prescinde da realidade dos falantes”. Nesse sentido, se aproxima de Henri Meschonnic, que também considera a voz, ao mesmo tempo, “energia vital”, “função neuromuscular” e “mensagem sonora”: para ele, “a voz é o íntimo exterior” (Meschonnic, 2006, p. 46). Mas, se para Meschonnic, assim como para Benveniste, o que se articula no texto é o sujeito da enunciação, o sujeito do poema, atravessado por tudo o que faz uma época, o que interessa a Cavarero é a voz que emana de um corpo singular, que vem ao encontro do poema, e vice e versa, como o *real*. Trata-se de quebrar a distância, conjugar a mão e a luva, como faz Adília, de fazer coincidir, em algum momento, o eu biográfico com o sujeito da enunciação, como quis Tamara.

Cavarero retoma as leituras de Julia Kristeva em torno da *chora* semiótica, “materna”, esfera pré-verbal e inconsciente, ou seja, aquilo que excede o semântico, que seria o canto, a intimidade. Também Hélène Cixous entende que a linguagem vai além do simbólico, que se desenrola a partir da escuta de um outro corpo, que o ecoa, vibra com esse exterior. Assim, a língua se dá pelo contato com o ritmo materno — pela escuta do outro —, que vai ser articulado com as palavras aprendidas pela criança, com o cuidado de não se cortar totalmente esse ritmo, antes, articulando-o, entre distanciamento

e proximidade. A intimidade se constitui a partir desse outro corpo (mãe, sereia) do qual é necessário estar próximo e apartado, familiar e estranho, *extimidade*.

Para Susana Scramin (2024, p. 10), “a poesia está situada em um grau de intimidade bastante próximo à tonalidade afetiva das comunidades quando elas compartilham uma mesma língua”. Essa mesma língua é, entretanto, plural, pois é fabricada por corpos singulares, pela escuta mútua, como ecos daquilo que cantam e narram a sereia, a mãe, outros poetas, escritores.

Assim, ao tradicional privilégio do semântico, da palavra, próprio ao discurso falocêntrico, Cavarero aponta para a importância da voz (canto), que depende da escuta — abertura ao outro e do mundo — para a organização do texto, mas que o excede, desorganizando o controle do sentido, mas que não deixa de produzir sentidos, de escrever, inscrevendo o sujeito. Como explica ainda Isabella Irlandini (2017, p. 283), a propósito desse livro de Cavarero, a “esfera política emerge na comunicação estabelecida pela pluralidade de vozes singulares corpóreas, que não são discursos abstratos desencarnados, mas que se efetivam nas vozes singulares que se relacionam e que são sempre parte de um corpo”, um corpo comunidade plural.

Lirismo sereísta

Linhas de tensão

*Nunca abolirá
as “verdadeiras” sereias
o sereísmo — estelionato mítico-fashionista
[...]
Feminismo sereísta, sereias de peitos caídos?*

Lu Menezes, 2022, p. 85–86

Afinal, como afrontar a distância, a impessoalidade, a autorreferencialidade da poesia moderna e pensar uma outra “política da sereia” (Rancière, 1996) a partir do desejo suspirado na poesia de Ana C.: “quero tanto os seios da sereia” (Cesar, 2013, p. 27)? Viviana Bosi e Luciana di Leone apontaram para o empecilho subjetivo e narrativo na poética de Ana C., que, segundo Viviana, oscila “entre máxima intimidade e enorme afastamento”, com cenas que “não são claramente decodificáveis” e não “formam narrativas coerentes” (Bosi, 2015, p. 26); Luciana, por sua vez, entende que essa poética

mantém uma “permanente tensão entre aparição e desaparição, entre vontade de deixar testemunho e tentativa de desarrumar pistas” (Leone *apud* Bosi, 2015, p. 26).

Também Ana Chiara, em seu ensaio “Carta aos analistas: confissão da intimidade impossível”, no qual empreende um estudo sobre a obra de Leonilson, Sylvia Plath e Ana C., conclui que, “ao artista no feminino, caberá a mobilização do outro, afastá-lo, contaminá-lo sem oferecer a narrativa de uma experiência” (Chiara, 2009, p. 40). Ao analisar as “Três cartas a Navarro”, Chiara afirma que Ana C. “hesita mais uma vez sobre a possibilidade comunicativa da escrita” (Chiara, 2009, p. 45), pois, como adverte a poeta em um trecho de “Três cartas a Navarro”, “não soltarei mais do que balbucios” (Cesar, 2013, p. 316).

Essas leituras apontam um empecilho narrativo na poesia de Ana C., que seria movida pela angústia diante da distância do texto, que resvala para uma sedução da intimidade, um teatro que deseja o leitor, um outro que é constantemente solicitado, tanto seu olhar quanto sua escuta, para o qual seu regime de endereçamento se abre. Nesse sentido, o teatro estaria próximo ao modelo da sereia dentro dos moldes a que a tradição ocidental reduziu essas deusas: sedutoras implacáveis, fingidas, perigosas e que nada contam, apenas cantam. Entretanto, creio que Ana C. queria ir além, desejava contar, e cantou a impossibilidade de seu conto, mas também, por vezes, narrou de maneira fragmentária ou altamente condensada, utilizando-se de textos outros, ecos que repete, e de imagens muitas vezes estilhaçadas, ou seja, criou uma maneira outra, complexa, de contar, apelando, como já indicado e como ainda veremos, para a força da sereia, capaz de articular a palavra com a escuta da voz, do “palrar dos signos” (Cesar, 2013, p. 316).

Precisamos rever a história das sereias, como faz Adriana Cavarero no livro já referido e, mais especialmente, no capítulo “O destino das sereias”⁴, do qual apresento um breve resumo. No princípio, temos Homero; suas sereias contavam a história da guerra de Troia diretamente aos homens (as Musas, apenas aos poetas). As sereias cantavam e contavam e, por cantarem, ensinam a arte da epopeia a Odisseu, ou seja, como contar sua história, cantar e seduzir o ouvinte. Entretanto, como sinaliza Cavarero, o destino das sereias foi traçado pela recepção tardia de Homero, que tornou seu canto

⁴ Recomendo o importante livro de Leonardo Davino Oliveira (2021), *De Musas e Sereias: a presença dos seres que cantam a poesia, que retraça o destino das musas e das sereias na poesia brasileira*.

vazio, sem palavras e, portanto, não transmissível; o contar foi sendo dominado pelo canto encantador, mas também sinistro, perigoso,

que confina com o grito animal, inarticulado. De mulheres em corpos de pássaros, as criaturas horrendas com voz encantadora foram levadas ao mar. E essa “metamorfose pisciforme é acompanhada pela sua transformação em mulheres belíssimas”. (Cavarero, 2011, p. 132)

Como explica, ainda, Cavarero,

na ordem simbólica patriarcal, notoriamente dicotômica, que concebe o homem como mente e a mulher como corpo, a cisão do *logos* em pura *phoné* feminina e em puro *semantikon* masculino resulta coerente com o sistema e o confirma. (Cavarero, 2011, p. 132)

Por razões que não será difícil investigar, a história do imaginário ocidental decide apagar o poder narrativo das sereias. Cavarero nos conta essa longa história, dando como exemplo a transformação das sereias em Mélusine, que se tornava mulher à noite, transformando-se na mulher ideal, pois suas palavras nada diziam, e ela ainda podia ser copulada. A filósofa aponta ainda a célebre leitura do silêncio das sereias de Kafka, além da também conhecida leitura que fazem Adorno e Horkheimer em a *Dialética do Iluminismo*, em que deformam o texto antigo e entendem que as Sereias “representam de fato a pura voz: cantam, mas não dizem nada, não contam”, sendo Ulisses, poeta, “desafiado a superá-las” (Adorno; Horkheimer *apud* Cavarero, 2011, p. 142), isto é, a superar as forças regressivas do mito que as sereias representam: voz melodiosa de sedução assemântica que impede o homem de se constituir como sujeito em um processo civilizatório.

Gostaria de acrescentar ao elenco dessa incompreensão em relação às sereias homéricas Maurice Blanchot e certa leitura da obra de Mallarmé que a relegou à poesia pura, arte pela arte, pura música dobrada em si mesma, impessoal e intransitiva, que visava a atingir o puro canto, o puro *musaico* do poema, ou melhor, a pura voz da linguagem. Foi preciso, então, afogar em seus versos virgens os corpos das sereias, limpar a voz de seus uivos (tanto das sirenas do mundo moderno da mercadoria quanto dos gritos histéricos da mulher) e purificar a linguagem. Nesse sentido, Roberto Zular, em leitura que faz sobre o diálogo entre Ana C. e Mallarmé, como veremos mais adiante, entende que

Em “Brinde”, de Mallarmé, o poema se torna um grande convite à celebração. O poema faz-se espuma sobre sereias invertidas, como que dominadas pela maestria do verso virgem. Realiza-se na forma de um endereçamento ao outro, de modo a compartilhar o afogamento das sereias diante da própria forma que o poema instaura, como se o poema fosse o naufrágio necessário para domar essas vozes (essa resistência da forma, como se sabe, se tornará cada vez mais problemática, até o limite de “Um lance de dados”). (Zular, 2015, p. 99)

Desconstruir a recepção blanchotiana, para salvar alguns restos do naufrágio que a poesia de Mallarmé nos legou, é o gesto empreendido por Jacques Rancière em *Mallarmé: la politique de la sirène* (1996). Rancière quer desblanchotizar a recepção da obra de Mallarmé, ou seja, a imposição de uma “estética da distância”, chave da leitura de Mallarmé realizada por Blanchot, como explica André Goldfeder:

É disso que se trata com a “política das sereias”: sobretudo, retirar Mallarmé da noção de sua autocondenação à “intransitividade” do *topos* da “torre de marfim”, tendência amplamente difundida, mas individualmente bem ilustrada por Sartre. E, ao mesmo tempo, desviar o foco da leitura do poeta como “herói de uma aventura do espírito” cujo marco consensual é a associação entre a busca do absoluto da passividade da linguagem e do indizível e o absoluto da impotência e à questão do suicídio, que marca o decisivo e inacabado projeto *Igitur*, e tem como expoente interpretativo a leitura de Blanchot. (Goldfeder, 2020, s.p)

Esse também tem sido o propósito de algumas poetas contemporâneas que lutam para tirar a mordaça, como diz Tamara Kamenszain (2022, p. 13), “um lenço/que nossas antepassadas amarraram/na garganta de suas líricas roucas” interditadas como o canto das sereias. Anne Carson aponta, em “O gênero do som”, para essa longa história; cito um trecho que é apresentado como epígrafe no último livro de Tamara, *Garotas em tempos suspensos*:

Pôr uma porta na boca das mulheres foi um projeto importante da cultura patriarcal da Antiguidade aos dias de hoje. Sua tática principal é uma associação ideológica do som feminino com a monstruosidade, a desordem e a morte. (Carson *apud* Kamenszain, 2022, p. 17)

Destravar a boca, fazê-la cantar, é também recuperar a língua da intimidade da escuta do corpo materno, das sereias, uma língua do inconsciente que pode emergir, furar o texto só texto. Hélène Cixous explica que, quando sua mãe está prestes a morrer, ela sente a ameaça da perda da língua da mãe, o alemão que se torna a “lalemã”, ou seja, a “ameaça de perder o alemão é ameaça de perder o canto, a recordação de infância, o ritmo que se inscreve no corpo daquela que escreve” (Cixous, 2022, p. 34). Sem a escuta desse

outro ritmo, a garganta estará interditada ao canto, travada, cortada, como explica Flávia Trocoli a propósito do canto na língua para Cixous:

A língua reencontrada na escrita, porque sempre perdida, a lalemã, atravessará a garganta e formará o ritmo, a lembrança da infância, o corpo feminino que morre e renasce na pele, útero, umbigo, olho, orelha, ouvido, recebendo os acidentes de vida e morte. (Trocoli, 2024, p. 89)

Em “Um canto ainda é possível?”, pergunta título do ensaio de Jean Christophe Bailly, é formulada uma outra questão: “um poema despido de todo canto é possível?” (Bailly, 2024, p. 69). Essas perguntas nos mostram como uma certa tradição tentou despir o poema do canto, privilegiando a imagem. Bailly indaga, ainda, se o canto não estaria sempre lá, “como fundo do poema”, como voz da linguagem, espécie de essência do poema. Entretanto, parece-me que Bailly continua, de certa forma, buscando justamente uma essência, assim como Blanchot, o canto, a voz, como fundo original de onde derivaria uma linguagem articulada, mas, de todo modo, há a percepção do soterramento da voz empreendida desde Platão. Bailly, então, investiga a importância do canto das coisas, do mundo, do *real*. Mas é preciso ressaltar que o que interessa a Cavarero é, como já antes mencionado, que a palavra depende da voz; o canto não pode ser relegado ao fundo do poema, pois a palavra necessita da energia da voz: elas estão conjugadas, uma não é origem da outra. Talvez, a noção de fundo do poema apontada por Bailly se aproxime da mesma tradição que afogou as sereias.

Assim, as poetas que nos interessam se apoiam no canto para inventar uma maneira de contar, ou seja, interrogam-se se contar ainda é possível. E como contar? Afinal, como dar voz às canções que precisam ainda ser contadas e cantadas, para além da humanidade? Como é possível cantar o *real*, como quis Paul Celan, do qual devemos dar testemunho? Esse é um imperativo que se faz à poesia a partir do pós-guerra e que, no entanto, não se pode fazer sem o canto (uma espécie de canção), fundo do poema que deve emergir, e não ser afogado.

Nesse sentido, Lu Menezes (Menezes, 2022, p. 85) inscreve a sereia em seu bordado poético cujas “linhas de tensão/nunca abolirá/as ‘verdadeiras’ sereias”, em alusão ao célebre poema de Mallarmé, “Um lance de dados nunca abolirá o acaso”, bordado que se insinua entre “o direito e o avesso”, entre o feminino e o “extrafeminino” (Menezes, 2022, p. 75). O motivo do bordado, tradicionalmente associado ao labor de mulher doméstica, é revirado na escrita poética de Lu, que se desdobra entre a memória e o corpo, entre a

origem do canto e o canto do real, entre o canto e o conto. Ao revirar o avesso para o verso, o canto, fundo do poema — o bastidor —, toma a cena no desfile das sereias; não mais afogadas, apagadas e silenciadas, elas surgem no palco, tanto mercadorias quanto femininas, feministas.

Seios da sereia: três poemas de Ana C.

Se Mallarmé, em seu poema “Brinde”, endereça-se aos poetas e à poesia, o poema homônimo de Ana C. é um brinde à sereia, a ela endereçado, que emerge como uma espécie de consciência feminina, tentativa de salvar a sereia de seu afogamento. Vejamos a primeira estrofe do poema de Mallarmé na tradução de Augusto de Campos:

Brinde

Nada, esta espuma, virgem verso
A não designar mais que a copa;
Ao longe se afoga uma tropa
De sereias vária ao inverso. (Mallarmé, 1991, p. 33)

E, agora, o poema de Ana C.:

Nada, esta espuma

Por afrontamento do desejo
insisto na maldade de escrever
mas não sei se a deusa sobe à superfície
ou apenas me castiga com os seus uivos.
Da amurada deste barco
Quero tanto os seios da sereia. (Cesar, 2013, p. 27)

A espuma, como Zular sinaliza, seria a voz da sereia, que precisa ser abafada, afogada, deixando seu rastro quase apagado. O *rien* é um nada, mas em português é também o ato de nadar, nadar e não naufragar, para, assim, sobreviver ainda que como resto, rastro flutuante. No poema de Ana, há o forte desejo de se nutrir dos seios da sereia e de tentar fazer emergir, pelo poema, os seus uivos, que, a partir de uma possibilidade narrativa outra, poderiam contar. Assim, haveria necessidade de afrontar essa distância da linguagem com o real ou seria preciso manter a distância como adiamento? Seria possível encontrar, enfim, uma língua capaz de vencer a tragédia do texto só texto, deixando o desejo fluir, desejo de sentido, não do sentido, não apenas falta, mas escrita que canta a partir dessa distância?

Ana, em seus trabalhos tradutórios, notou que fora preciso encontrar “Um ritmo de narração, que flui e retorna como uma canção” (Cesar, 1999, p. 364), ou, ainda: “Não tenho ideias, só o contorno de uma sintaxe (= ritmo)” (Cesar, 2013, p. 237). Como já mencionado, o ritmo, para Henri Meschonnic, é o que faz a inscrição de um sujeito em sua história, um irreversível ao qual o sujeito não para de voltar e que tem a ver com a oralidade e com a épica, um “sujeito da reenunciaçāo” (Meschonnic *apud* Kamenszain, 2019, p. 50). Do mesmo modo, para Cixous, a distância é vencida pelo ritmo, que se faz no texto através dos corpos, tanto da poeta quanto daquilo do qual se aproxima e se nutre pela escuta, ecoando: seios, sereia, outros poetas, “vozes corais” (Süsskind, 2013).

Ana Cristina estava tentando encontrar uma boia-escrita, uma “naufrágil” e, como explica Viviana Bosi,

em muitos momentos, deparamos com uma poética quebrada pelo meio, em que se enfatiza a dificuldade de edificar-se um texto puramente literário, constituindo-o como vestimenta apartada de si própria (“luvas de pelica”), quando se está tão ciente da proximidade ou da fusão entre a voz dos outros e a própria. (Bosi, 2015, p. 27)

Em seguida, Viviana faz a leitura do conhecido poema de *Inéditos e dispersos*:

I

Enquanto leio meus seios estão a descoberto. É difícil concentrar-me ao ver seus bicos. Então rabisco as folhas deste álbum. Poética quebrada pelo meio.

II

Enquanto leio meus textos se fazem descobertos. É difícil escondê-los no meio dessas letras. Então me nutro das tetas dos poetas pensadas no meu seio. (Cesar, 2013, p. 206)

Viviana percebe também que “a fonte da escrita se estende e circula até a relação com os outros poetas, que adentram a sua escrita num fluxo, como se a conexão entre elas e eles e Ana fosse semelhante à contiguidade entre a mãe e seu bebê” (Bosi, 2015, p. 28) — uma escrita que se nutre, segundo nossa hipótese, do leite materno da sereia.

Cavarero, no capítulo “A voz canta afiada”, de seu referido livro, desenvolve uma leitura da obra de Hélène Cixous para entender a articulação da voz com o texto. A voz se nutre de outros, mas também deseja se acoplar ao corpo da mãe (da sereia), da voz materna capaz de reverberar os ritmos pulsionais, infinitos e incontroláveis da voz. Nesse sentido, a fonte do vocálico está, para Cixous, naquele tempo materno do prazer no qual a voz se mistura com o leite segundo o ritmo de succões doces e generosas. Corpórea e quente como o seio da mãe que nutre a criança, a voz flui e inunda, como um canto,

inaugurando a musicalidade da língua: “Canto a primeira música de uma voz de amor que toda mulher tem viva em si”, porque “em cada mulher o primeiro amor sem nome é o canto” (Cixous *apud* Cavarero, 2011, p. 172).

Há evidente desejo amoroso de nutrir o texto com a fonte de vida, próxima ao trabalho narrativo que Clarice Lispector empreende no *Livro da aprendizagem* (1969), em que conta a estória de uma sereia, Lorelai, com Ulisses. Segundo Cavarero — leitura que faz a partir de Cixous —, nesse livro de Clarice, “os códigos que organizam o eu e o discurso se rompem sob a onda de um fluxo vocal no qual alguém ri, chora, grita e respira, cantando na escrita o advento de sua própria desorganização” (Cavarero, 2011, p. 172). Entretanto, é preciso encontrar também maneiras maleáveis não apenas de desorganizar o eu, mas também de organizá-lo — entre o tecer e o destecer — como fazem as poetas contemporâneas.

Assim, o eco na poesia de Ana C., em seu jogo de assonâncias e repetições acústicas, é uma abertura a outros poetas, à outra que é a mãe, da qual se aproxima, mas se está apartada. “A fonte me é doada”, diz Cixous, “Não sou eu. Não se pode ser a própria fonte” (Cixous *apud* Cavarero, 2001, p. 173–174). A sereia é a fonte, no caso de Ana C, mas é também a destinação da escrita, que retorna para cantar, afinal, Ana C. procura um “ritmo de narração, que flui e retorna como uma canção” (Cesar, 1999, p. 364), movimento que faz este último poema que trago aqui, retirado de *A teus pés*:

A história está completa: *wide sargasso sea*, azul azul que não me espanta, e canta como uma sereia de papel. (Cesar, 2013, p. 91)

Altamente condensado, seguindo a tradição poundiana, esse poema aponta para dois romances, ou seja, tem o germe da narratividade, da comunicabilidade de experiências singulares, pois cita explicitamente o título do romance *Wide sargasso sea*, de Jean Rhys, nascida na Dominica, no Caribe, e radicada na Inglaterra, e que foi inspirado na personagem Bertha Antoinette Mason, a louca presa no sótão do clássico vitoriano *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë. Assim, a história da louca no sótão — da mulher silenciada — completa-se, como eco em diferença, com a história tecida do outro lado do Atlântico, quando, enfim, podemos ouvir a história daquela que é também o duplo de Jane Eyre, de sua pulsão sexual reprimida, fechada no sótão. A louca do sótão, silenciada, em Brontë, teria os sintomas da histeria, que, como explica Meschonnic (2006, p. 65), “coloca a linguagem no corpo”. O gesto do livro de Rhys — e do poema de Ana C. —

está no fato de operar uma contra-histeria, “uma forma de histeria que colocaria o corpo na linguagem. O máximo possível do corpo e de sua energia. Como ritmo. O ritmo como forma-sujeito” (Meschonnic, 2006, p. 65).

No tópico 9, justamente intitulado “A louca presa no sótão”, do seu célebre ensaio de 1982, “Riocorrente, depois de Eva e Adão”, Ana C. nos apresenta as indagações feitas pela personagem que cria nesse ensaio, a brasilianista que havia se tornado feminista, mas sempre questionando essa posição, Sylvia Riverrum (duplo da própria Ana C.), e que serve também de caixa de eco para Ana C. pensar o que se passava nos EUA e, sobretudo, na Inglaterra, onde fez mestrado em tradução. Em contato com bibliografia recém-descoberta, surge o insight: “Por que não usar escritoras mulheres como pista, não importa que meio falsa?” (Cesar, 1999, p. 247). Ela percebe, então, que, quando mulher escreve, emerge uma espécie de consciência feminina. Mulher raramente deixa de escrever “como mulher, e mesmo quando isso ocorre vem uma outra mulher por cima, uma leitora enfurecida, anos depois e estranhamente a lê como mulher” (Cesar, 1999, p. 247).

Enquanto falava isso, Sylvia mostrava um capítulo do livro *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979), de Sandra Gilbert e Susan Gubar, no qual examinam a literatura vitoriana através de uma perspectiva feminista. Em seguida, cita em seu ensaio, mais uma vez, Sylvia, o que me parece apontar para o desejo da própria Ana de se tornar mais pessoal, para confessar: “Eu também, mulher que escreve, essa consciência está mexendo com a minha escrita, com o tema da minha crítica...” (Cesar, 1999, p. 248). E o diálogo continua, agora a própria ensaísta completa Sylvia: “(e com o tom também, eu acrescentava, me referindo a uma mudança sensível que notara nos seus artigos, que se tornavam menos amarrados e mais relaxados, menos afirmativos e mais interrogativos, menos impessoais e autorizados pelo saber acadêmico... e provavelmente mais ‘frívolos’ na sua exploração da experiência” (Cesar, 1999, p. 248). E, assim, continuava Sylvia: “Mas isso é recente em mim... Minha porção que até então me resguardara?” (Cesar, 1999, p. 248). Ana e seu duplo, Sylvia — que se mistura à sua amiga Heloísa Teixeira e à poeta Sylvia Plath —, fazem, através desse ensaio, uma reflexão sobre seus próprios caminhos como poeta; e justamente, como ensaio, é que seu texto vai inventando novas maneiras de articular o pessoal na sua escrita tanto crítica quanto poética.

O poema acima pode ser pensado também como uma tradução livre, em eco, do poema “L’Azur” de Mallarmé. O poema mallarmaico flutuaria, segundo as leituras correntes, entre a busca do ideal e o fracasso iminente dessa busca, oscilando entre o sublime e a ironia. Paul Bénichou entende que “O poeta declarará guerra ao azul, guerra ao ideal, e, num ato que beira a demência, repetirá, encarando o vazio que é Deus, quatro vezes a terrível palavra azul” (Bénichou *apud* Medeiros, 2008, p. 10).

Sergio Medeiros, sobre a tradução do “L’azur” feita por Augusto de Campos, sinaliza que o “azul” ao final do poema é repetido seis vezes, e não quatro, como faz Mallarmé, e o “*Je suis hanté*” é suprimido (o exagero da repetição já causaria o efeito de demência) diante do infinito banal. Explica ainda Medeiros que

Ele multiplica a sua voz, multiplica as sílabas do poema sobre o fracasso, a impotência do poeta em dizer o indizível. Talvez eu devesse citar aqui as palavras de alerta de Jacques Rancière: “*Il est temps de cesser de lire Mallarmé à travers les témoignages des rêves de ses vingt-cinq ans, ou à travers le projet anéanti du Livre*” [...]. Ou seja, é preciso dar ao “fracasso” do belo em atingir o sublime uma interpretação que não reduza a questão a uma crise pessoal, íntima. (Medeiros, 2008, p. 13)

Nesse sentido, Medeiros entende que a repetição do “azul” feita por Augusto de Campos é uma atualização para o tempo pós-moderno, neobarroco; se, para Mallarmé, o poeta impotente e demente emudece diante do azul, do deserto moderno, Augusto o “transformou num sublime abjeto, paródico, mecânico, algo tonto, risível, uma série explícita: azul, azul, azul, azul, azul, azul... Algo mais monótono do que desesperado” (Medeiros, 2008, p. 13). Ou seja, a palavra remete a si mesma, prisioneira do texto, fechada sobre si, distante de uma comunicação possível.

Ana C., por sua vez, repete o “azul” apenas duas vezes, e “*je suis hanté*” — grito do poeta demente que vai sendo silenciado pelo azul — é substituído “pelo azul azul que não me espanta”. A narrativa se desloca para o mar que circundava as antigas colônias britânicas no Caribe — *wide sargasso sea* —, a silenciada louca no sótão do tempo vitoriano e moderno que agora consegue narrar e não ser afogada. O *vasto mar de sargaços* já não é um espaço virgem, puro, ele contém os rastos da colonização e dos navios negreiros. Se o sargaço flutua como a espuma, ele não é etéreo, tem cor e peso, ou seja, são restos mais encorpados capazes de embalar com seu ritmo, fios narrativos de uma história que precisa ser contada. Assim, o azul azul é afrontado, já não assombra, traduzindo assim o azul de Mallarmé para seu momento histórico, como fez Augusto de

Campos. Para Ana C., creio, esse azul é também o texto: é preciso furá-lo pelo canto da sereia, agora não mais só de papel, dando-lhe, pelo canto, vida, alimentada pelo corpo maleável da voz, que canta na escrita.

Se a linguagem é incapaz de dizer o real, “texto é só texto, [...]. Que tragédia! (Cesar, 1999, p. 266), Ana C., nesse poema, parece afrontar a distância ao ecoar “azul azul que não me espanta” (Cesar, 2013, p. 91). Foi preciso, então, inventar outra maneira de lidar com essa distância e fazer o real irromper, fazer o *real* (uivos) emergir do afogamento, falar, falar e furar o texto, abrir uma brecha, fazendo a sereia subir em seu barco-verso: contar e cantar. Entretanto, em Ana C., noto uma ambivalência entre salvar a sereia e o perigo de se afogar com ela.

Na já citada resenha “Nove bocas da nova musa”, Ana Cristina diz que, na sua feição atual, a poesia, sem saudosismos, assume essa distância (azul) entre a linguagem e o real. Se a vanguarda neobarroca, como vimos, fazia da distância um eco monótono, um vazio entediante, a nova musa morena, como sinalizou José Guilherme Merquior, tenderia ao estilo mesclado e ao alegórico em detrimento do simbólico; é uma geração que assassinou Mallarmé, mesmo que por outros motivos, como anuncia, em 1975, Silviano Santiago. Assim, o azul (distanciamento) já não espanta, ao contrário, teria sido assumido de maneira alegre e despreocupada, distância muitas vezes esquecida e que, em 1983, Ana C. repetirá essa mesma ideia na aula sobre literatura de mulher.

Mas, se seus contemporâneos assumiam a distância com leveza, outros queriam, a partir do livro, a vida, de fora do livro. Ana Cristina Cesar, por sua vez, vai tentar inventar uma maneira de afrontar essa distância com alegria trágica e inventiva, mas com grande dose de desassossego. Ela quer trazer não apenas a vida de fora do texto, mas trazer a vida para dentro do livro, colocar o corpo na linguagem, fazer de seu texto uma sereia de papel cheia de vida, mas sob o risco iminente do afogamento.

*

Se, como disse Hélène Cixous (2022, p. 41), “É preciso que a mulher se escreva”, não é possível se escrever sozinha, pois não se pode ser a própria fonte, como completa a autora. É importante sinalizar que Cixous diz “mulher” e não poeta ou escritora, que, segundo a tradição, se inspiravam diretamente das Musas, ou seja, só os poetas poderiam

entendê-las. Já as sereias se dirigem diretamente às pessoas comuns e as ajudam a contar suas histórias pelo canto. A sereia, como a mãe, é uma fonte que nos foi dada, desejada, uma intimidade que vem do exterior. Podemos contar com os ritmos de uma genealogia escolhida, de um corpo textual que nos é oferecido como dádiva. As poetas e as escritoras contemporâneas podem contar também com o lirismo sereísta de Ana C., que afronta a distância, mas também a mantém, como fonte da energia necessária para cantar e contar.

Referências

- BAILLY, Jean Christophe. Um canto ainda é possível? Tradução: Ana Martins Marques e Daniel Arelli. *Revista Ouriço*, Belo Horizonte, v. 3, 2024, p. 62–71.
- BLANCHOT, Maurice. *Le chant des Sirènes*. In: BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- BOSI, Viviana. Ana Cristina Cesar: “Não, a poesia não pode esperar”. In: FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto; BOSI, Viviana (org.). *Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2015, p. 11–54.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Tradução: Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- CAMARGO, Maria Lúcia. *Por trás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.
- CARSON, Anne. O gênero do som. Tradução: Marília Garcia. *Serrote*, v. 34, p. 114–136, 2020.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução: Flávio Terrigno Barbetas. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CIXOUS, Hélène. *O riso da medusa*. Tradução: Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- CIXOUS, Hélène. *A chegada da escrita*. Coordenação, versão final e notas: Flávia Trocoli. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.

CHIARA, Ana. Carta aos analistas: confissão da intimidade impossível. In: CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias (org.). *Escritas da intimidade*: literatura brasileira em foco. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009, p. 39–50.

GOLDFEDER, André. Mallarmé: fundador da arte contemporânea ou Brodthaers: jamais fomos autônomos. *Revista Rosa*, São Paulo, v. 1, n. 3, 2020. Disponível em: <https://revistarosa.com/1/mallarme-fundador-da-arte-contemporanea>. Acesso em: 22 jan. 2025.

IRLANDINI, Isabella. Por uma ontologia plural de vozes singulares: o embate de Adriana Cavarero com a metafísica. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 23, p. 282–284, jan.–abr. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/37490/28786>. Acesso em: 21 jan. 2025.

KAMENSZAIN, Tamara. *Una intimidad inofensiva*: los que escriben con lo que hay. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

KAMENSZAIN, Tamara. *Os que escrevem com pouco*. Tradução: Luciana di Leone. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2019.

KAMENSZAIN, Tamara. *Livros pequenos*. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Papéis selvagens, 2021.

KAMENSZAIN, Tamara. *Garotas em tempos suspensos*. Tradução: Paloma Vidal. São Paulo: Luna Parque; Fósforo, 2022.

KANZEPOLSKY, Adriana. *Tamara Kamenszain*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2020.

KLINGER, Diana. Tamara Kamenszain: diagnosticar com metáforas. *Cadernos da XV Abralic*, Rio de Janeiro, 7 a 11 agosto de 2017, p. 1184–1192. Disponível em: https://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491261171.pdf. Acesso em: 21 jan. 2025.

LEMOS, Masé. À procura de um novo lirismo: Mário de Andrade. *Matraga*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, v. 17, n. 27, p. 58–70, 2010. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/26157>. Acesso em: 21 jan. 2025.

LEMOS, Masé. Pistas do feminino em Ana Cristina Cesar, Adília Lopes e Nathalie Quintane. *Convergência Lusíada*, v. 35, n. 51, p. 238–265, 2024. Disponível em: <https://www.convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/1021>. Acesso em: 21 jan. 2025.

LOPES, Adília. *Dobra*: poesia reunida. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

MAGRI, Ieda; NATALINO, Natalia Barcelos. “Ese malsano intento de querer leer entre líneas”: Tamara Kamenszain detrás de la trama del texto. *Revista Alea*, Rio de Janeiro,

v. 25, n. 3, p. 275–291, 2023. Disponível em:
<https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/59710>. Acesso em: 21 jan. 2025.

MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Organização, tradução e notas: Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MALUFE, Annita Costa. Ana C., a crítica por trás da poesia. *Revista Estudos Literários*, Curitiba, v. 62, 2004. Disponível em:
<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/2903>. Acesso em: 21 jan. 2025.

MARQUES, Ana Martins. *De uma a outra ilha*. São Paulo: Luna Parque; Fósforo, 2023.

MARTELO, Rosa. Memórias da infância na poesia de Adília Lopes: lirismo e autobiografia. *Telhado de Vidro*, Lisboa, Averno, n. 22, 2017.

MEDEIROS, Sergio. Caso exemplar de possessão: a pós-modernização de Mallarmé. *Cadernos de Literatura em Tradução*, São Paulo, v. 9, p. 9–15, 2008.

MENEZES, Lu. *Labor de sondar [1972–2022]*. São Paulo: Luna Parque; Fósforo, 2022.

MERQUIOR, José Guilherme. Musa morena moça: notas sobre a nova poesia brasileira. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 42/43, p. 7–19, 1975.

MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, ritmo e vida*. Tradução: Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

OLIVEIRA, Leonardo Davino. De Musas e Sereias: a presença dos seres que cantam a poesia. *Cadernos da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em:
https://antigo.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/misclanea/2021/cadbn18_digital_final-7972.pdf. Acesso em: 21 jan. 2025.

PLATH, Sylvia. *Letters Home*. Seleção, edição e comentários: Aurelia Plath. Nova York: Harper & Row, 1975.

RANCIÈRE, Jacques. *Mallarmé: la politique de la sirène*. Paris: Hachette, 1996.

RHYS, Jean. *Vasto mar de sargaços*. Tradução: Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

SANTIAGO, Silviano. O assassinato de Mallarmé. In: SANTIAGO, Silviano. *35 ensaios de Silviano Santiago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCRAMIM, Susana. A mulher, a poesia e a teoria literária. *Texto Poético*, v. 20, n. 41, p. 8–24, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.25094/rtp.2024n41a1048>. Acesso em: 21 jan. 2025.

SISCAR, Marcos. *Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2011. Coleção Ciranda da Poesia.

ZULAR, Roberto. Sereia de papel (algumas anotações sobre a escrita e a voz em Ana Cristina Cesar). In: FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto; BOSI, Viviana (org.). *Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2015, p. 81–102.

Recebido em: 31/01/2025

Aceito em: 13/06/2025

ⁱ **Masé Lemos** é professora associada da Escola de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Pesquisa a poesia contemporânea, desenvolvendo estudos acerca das relações entre tradução e escrita, lirismos e feminismos e tem diversos artigos publicados sobre o tema. Organizou com Viviana Bosi e Ida Alves o dossiê temático (des)figurações do feminino na poesia contemporânea da Revista Texto Poético em 2024. E-mail: maselemos@me.com