
Pistas do feminino em Ana Cristina Cesar, Adília Lopes e Nathalie Quintane¹

*Feminine clues in Ana Cristina Cesar, Adília Lopes and
Nathalie Quintane*

Masé Lemos

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n51a1021>

RESUMO

O presente artigo visa a estabelecer um possível diálogo entre a “pós-poeta” francesa Nathalie Quintane e a poetisa portuguesa Adília Lopes com a poeta brasileira Ana Cristina Cesar, em torno da polêmica e sempre atual questão de uma escrita feminina e de possíveis desdobramentos de um lirismo singular. A hipótese é de que as poetisas aqui em questão remodelam, cada uma à sua maneira, a história do lirismo no feminino, adotando um ponto de vista crítico que quebra toda certeza identitária ou epistemológica. Assim, o artigo propõe também pensar como as sensibilidades líricas contemporâneas circulam e variam de um lado e outro do Atlântico.

PALAVRAS-CHAVE: Lirismo; feminino; contemporâneo.

¹ Artigo escrito e publicado em francês na *Revue des Sciences Humaines*, n. 346/avril-juin. 2022 e inédito em português, foi traduzido pela autora para esta publicação.

ABSTRACT

This article aims to establish a possible dialogue between the French “post-poet” Nathalie Quintane and the Portuguese poet Adília Lopes with the Brazilian poet Ana Cristina Cesar, in around the polemical and ever-present issue of female writing and possible consequences of a singular lyricism. The hypothesis is that the poets, here in question, remodel, each in their own way, the history of lyricism in the feminine, adopting a critical point of view, which breaks all identity or epistemological certainty. Thus, the article also proposes to think about how contemporary lyrical sensibilities circulate and vary from one side of the Atlantic to the other.

KEYWORDS: Lyricism; feminine; contemporary.

Por que não usar escritoras mulheres como pista, não importa que meio falsas? (Cesar, 1999, p. 247)

É preciso contar a pequena história da circulação literária – ou daquilo que hoje chamamos poesia –, seus acasos e cálculos, suas traduções e apropriações, que ganham força em diálogos e reescritas. Como entender a recepção que tiveram no Brasil, no começo dos anos 2000, a poetisa² portuguesa Adília Lopes e a poeta³ francesa Nathalie Quintane (traduzida por Paula Glenadel), cujos livros foram publicados na Coleção *Às de Colete*, da Editora Cosac & Naify, então organizada pelo poeta brasileiro Carlito Azevedo? Adília Lopes já era publicada na França desde 1993 e ganhou nova publicação em 2005, desta vez traduzida por Henri Deluy e Nathalie Quintane,⁴

2 Adília Lopes declarou diversas vezes preferir ser chamada de poetisa.

3 Nathalie Quintane questiona a poesia; assim, denominá-la poeta poderia contrariar sua posição, como veremos mais adiante.

4 Ver também: “Op-art d’Adilia Lopes” em tradução de Nathalie Quintane. Disponível em: <https://www.sitaudis.fr/Poemes-et-fictions/op-art-d-adilia-lobes.php>. Acesso em: 4 maio de 2023.

dentre outros que traduziram seu livro *Au pain et à l'eau de Cologne*. Também em 2005 foi publicada a antologia de Ana Cristina Cesar na França, traduzida por Michel Riaudel. No Brasil, textos de Adília e Quintane já circulavam na revista *Inimigo Rumor*, editada pelo mesmo Carlito Azevedo, que também em 2005 pede a Quintane um ensaio sobre Adília Lopes, que seria publicado nesse mesmo ano na referida revista, com tradução minha. O original, intitulado “*La poésie est le fruit d’une chatte morte*”, perdeu-se. Em 2012, uma antologia de Quintane com tradução e apresentação de Paula Glenadel é publicada no Brasil, onde a poeta francesa já esteve algumas vezes para leituras públicas.

Voltando à questão acima, qual seja, sobre a recepção no Brasil de Adília e Quintane, principalmente junto à nova geração de poetas mulheres, minha hipótese é de que o interesse despertado por elas está no diálogo – mesmo sem o saberem – com a poeta brasileira Ana Cristina Cesar (1952-1983). É o que pretendo explorar no presente artigo.

No Brasil dos anos 1970-1980, interagiam dois polos poéticos opostos: de um lado, havia a poesia intelectual e objetivista de João Cabral de Melo Neto e do grupo concretista; do outro, a poesia dita “marginal”. Esta, na esteira da contracultura, reivindicava uma estreita relação entre poesia e vida, praticava uma poesia expressiva que pregava a liberação do corpo e se abria às experiências com o público a partir de *performances* e *happenings*. É preciso lembrar que esse período correspondia a um momento de expansão da crítica feminista no Brasil. Atenta a essas tendências, Ana Cristina Cesar, tradutora e ensaísta refinada, conjuga-as em uma poesia marcada pela apropriação de outros textos, pela fragmentação narrativa, pela importância que concede ao leitor, colocando em causa a poesia antilírica, assim como a recusa a uma expressividade lírica ingênua.

Ana C. – sua outra assinatura – fabrica um sujeito lírico singular, usando as pistas de um feminino a ser sempre investigado, os clichês

literários e os discursos circundantes de sua época e, ainda, as experiências da presença de seu corpo singular, biológico. Consciente do percurso da questão do sujeito lírico na longa história da tradição da poesia moderna, que passa por expressividade, sinceridade, máscara, fingimento, impessoalidade etc., a poeta a utiliza como material para sua poesia. Ela conjuga em seu trabalho poético os problemas de gênero (feminino, masculino) e as interrogações ligadas ao gênero lírico. Atenta à linguagem sempre pronta para subir aos cumes do universal, ela escreve visando a possibilidade de singularizar o corpo concreto *in situ*. Creio que algumas dessas reflexões marcam também as poesias de Adília Lopes e Nathalie Quintane. Assim, tentarei mostrar aqui como se aproximam e se diferenciam as práticas poéticas que circulam entre os dois lados do Atlântico.

POESIA ESCRITA POR MULHERES: UMA CHARADA SEM RESPOSTA

Em “Riocorrente, depois de Eva e Adão”,⁵ ensaio publicado em 1982, Ana C. inventa a personagem Sylvia Riverrun,⁶ uma crítica feminista norte-americana, com a qual dialoga para traçar linhas de inquietação acerca da chamada literatura de mulher. Estavam “limpando terreno” diante da “insatisfação difusa” de ambas diante das questões suscitadas, pois, afinal, a “escrita de mulher é uma charada sem resposta”, e “só perguntas são possíveis” (Cesar, 1999, p. 224).

5 Título apropriado da tradução de *Finnegans Wake* de James Joyce, que se inicia com “*riverrun, past Eve and Adam’s*”, realizada pelo poeta concreto Augusto de Campos, que traduziu “*riverrun*” por “riocorrente”.

6 Sylvia pode ser uma menção à poeta Sylvia Plath, que em seu livro *A redoma de vidro* cita justamente o trecho de Joyce aludido no título do artigo de Ana C., e o sobrenome, como vimos, é apropriado de Joyce; a personagem é inspirada em sua amiga crítica feminista brasileira, Heloísa Buarque de Hollanda.

Naquele momento, estavam sendo relançadas no Brasil as antologias de duas damas da poesia brasileira: Cecília Meirelles e Henriqueta Lisboa. Ana C. havia sido convidada a escrever uma resenha sobre os livros. Ao verificar que, nas introduções aos livros, não havia menção ao fato de serem mulheres e que elas são tratadas como Poetas – com “p” maiúsculo –, opta por escrever não a resenha, mas um pequeno ensaio ficcional acerca dos impasses em torno dessa questão. Para tal, relê a resenha publicada no final dos anos 1940 pelo sociólogo e antropólogo francês Roger Bastide, justamente sobre os livros das poetisas acima mencionadas que, naquele momento, acabavam de ser lançados. Sua resenha trazia a pergunta crucial: “Haveria uma poesia feminina distinta, em sua natureza, da poesia masculina?” Como sociólogo, Bastide entendia que o “feminino só existe na sexualidade. Em todos os outros aspectos da vida é o social que domina, é o ser construído pela cultura do meio e da época” (Bastide *apud* Cesar, 1999, p. 244). O autor opta, então, pelo caminho da indistinção e conclui que a boa poesia é universal: “Diante de um livro de versos, não olhemos quem o escreveu, abandonemo-nos ao prazer” (Bastide *apud* Cesar, 1999, p. 244).

A leitura instigante que faz Ana C. é a de que tanto uma recepção que prefere ignorar a diferença entre literatura feminina e masculina, como faz com boa intenção Roger Bastide, quanto a marcação cerrada em uma distinção seriam problemáticas. A melhor opção política tem sido mesmo a de aceitar e marcar essa diferença, problematizando-a – performando-a –, para recolocar questões, criar novas pistas. Como conclui Sylvia, a referida personagem ficcional “especialista em literatura de mulher”, naquele momento, “os leitores, críticos e editores tanto homens quanto mulheres fazem questão de evidenciar a autoria quando se trata de uma assinatura de mulher” (Cesar, 1999, p. 245). Uma das saídas encontradas foi justa-

mente buscar uma “espécie de teoria da recepção e circulação social dos textos” (Cesar, 1999, p. 246).

Devolvendo essa questão para a recepção contemporânea, no momento da chamada quarta onda do feminismo, como a literatura escrita por mulher é recebida e publicada? Como boa parte da crítica contemporânea de poesia francesa, brasileira ou portuguesa, institucional e mesmo a experimental, lida com essa questão? Ou ela é apenas ignorada? De qualquer maneira, trata-se sempre de uma questão que perturba, que não se fecha em binarismos e que abala as pretensões universais.

Se, para Bastide, a distinção sexual determina e impõe a origem da distinção entre feminino e masculino, reforçada posteriormente pela vida social; para Judith Butler, crítica feminista americana, seria preciso colocar em causa essa identidade – como querem também certas poéticas contemporâneas pós-genéricas, transgêneros, pós-poesia, essa última proposta pelo francês Jean-Marie Gleize e pelo grupo *Questions théoriques* –, ou seja, abordar a questão sem qualidades essenciais pré-definidas para uma *autêntica* identidade literária.

No hoje célebre *Gender trouble*, publicado em 1990, Butler explica que a genealogia, a partir de leituras que faz de Michel Foucault, “investiga as apostas políticas, designando como *origem* e *causa* categorias de identidade que, na verdade, são *efeitos* de instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos” (Butler, 2003, p. 10). Nesse sentido, os gêneros se constituem e se distinguem pela *performance*,⁷ graças à intervenção dos atores sociais, a partir de uma série de atos e ações, maneiras de se vestir e de se

⁷ Butler desenvolverá também a noção de performativo a partir das leituras de John Austin e de Jacques Derrida.

comportar socialmente que não pressupõem um sujeito feminino anterior. Ou seja, a performance se coloca “para além de um modelo expressivo de gênero” (Butler, 2019, p. 226). Como explica ainda Butler, “a identidade de gênero é uma performance que se apoia sobre as sanções sociais e pelos tabus” (Butler, 2019, p. 214), e temos, de um lado, o peso das identidades impostas pelos discursos e práticas sociais que constroem o ser-mulher atribuindo-lhe os lugares e as funções pré-determinadas e, de outro, a negação da singularidade da mulher e de sua posição histórica. Nesse sentido, Butler coloca em questão as maneiras como as diferenças sexuais são forjadas “tanto pela tradição masculina que se apropria do ponto de vista universal quanto pelas posições feministas que elaboram a categoria mulher, unívoca, com a bandeira da expressão e da liberação de uma classe subjugada” (Butler, 2019, p. 227).

Com efeito, para Butler, a identidade feminina exterior não exprime uma interioridade, ou seja, não existe um sujeito feminino anterior à linguagem. A marca do gênero é, assim, dominada pelas máscaras de mulher reconhecidas pela sociedade; assim como a travesti ou a *drag queen*, a mulher joga com sua identidade a partir das constrições sociais que a obrigam a “ser” mulher. Diante disso, uma saída possível é assumir a identidade feminina como estratégia política, tendo como perspectiva as margens. Da mesma maneira, em poesia, é possível criar espaços que revertem a lei do gênero, ou que a problematizam, propondo a figuração de um sujeito lírico que recoloca em termos críticos – pela ironia e pela paródia – uma identidade feminina.

COMPARAR E REESCREVER: CORPOS DE MULHERES

Ana C. afirma que “os leitores, críticos e editores tanto homens quanto mulheres fazem questão de evidenciar a autoria quando se trata de uma assinatura de mulher” e, ainda, que

quando mulher escreve emerge uma espécie de consciência feminina. Mulher raramente deixa de escrever ‘como mulher’, e mesmo quando isso não ocorre vem uma leitora enfurecida, anos depois, e estranhamente a lê como mulher (Cesar, 1999, p. 247).

Assim, ainda que as três poetisas aqui presentes não se declarem abertamente feministas, essa consciência de “ser mulher” emerge, pois ela é política: escrever enquanto mulher ou ler enquanto mulher permite uma reflexão crítica a partir das margens sobre as normas sociais que se impõem à formação do sujeito e, principalmente, da mulher. É por esse motivo que as escritoras se interpelam, dialogam entre si e inauguram outras linhagens a partir de outras escritoras, para (re)fazer a história literária.

Essa reflexão crítica passa também pelo questionamento das normas e da recepção da poesia escrita por mulheres, tanto no Brasil quanto em Portugal e na França, com o propósito de criar outras genealogias. Em outros termos, a poesia escrita por mulheres que nos interessa interroga a partir de outros parâmetros e assume o ponto de vista da mulher. Praticamente inexistente antes do século XIX, e continuamente rarefeita no século XX, a poeta era considerada uma exceção, basta olhar para as antologias do período. Na França, mesmo sendo o centro da *écriture féminine*, essa questão, na poesia e na pós-poesia, coloca-se ainda de maneira tímida.⁸ Afinal, a poesia,

⁸ Vejamos algumas situações concretas relacionadas à autoria de mulher dentro da instituição francesa: o *Grand Prix de poésie* de L’Académie Française de Lettres é concedido anualmente desde 1944; em 75 anos de premiação, apenas oito laureadas são mulheres. A antologia de Jean-Marie Gleize publicada pela Larousse em 1995, *La Poésie. Textes critiques XVe - XXe siècle*, apresenta o trabalho de aproximadamente 70 homens, figurando apenas uma mulher, Germaine de Staël. Não são muito diferentes deste padrão as três antologias de poesia contemporânea realizadas por Jean-Michel Espitallier publicadas em 2000, 2006 e 2009.

tal como é fabricada, é uma questão de homens? Como rasurar o lirismo escrito por um sujeito universal e impessoal? Se, historicamente, a escrita permitida às mulheres foi aquela ligada ao mundo privado, tais como as cartas e os diários, ainda hoje se espera que a mulher produza um texto sincero e íntimo, puro e delicado; ou, mais ainda, que a mulher liberada seja tão sincera a ponto de expor seu corpo sem pudor.

Quanto à recepção de Cecília Meireles e de Henriqueta Lisboa, citadas anteriormente, Ana C. destaca que elas eram lidas ou como Poetas ou por qualidades tais que somente uma poesia de mulher seria capaz, quais sejam: uma alta tensão imaginante, uma escrita sem odor nem suor, ou seja, uma poesia edulcorada confundida com o ideal convencional de mulher casta. Como disse Ana C., Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa “marcaram não a presença de mulher, mas a dicção que se deve ter, a nobreza e o lirismo e o pudor que devem caracterizar a escrita de mulher” (Cesar, 1999, p. 228).

Como segue explicando Ana C., a partir da luta feminista dos anos 1980, surge uma nova produção de poesia escrita por mulheres, mas que continua problemática, pois teria apenas invertido a moeda naquele momento, sendo “marcada pela ideologia do desrecalque e pela aflição hiteana⁹ de *dizer tudo*, sem deixar escapar os ‘detalhes mais chocantes’” (Cesar, 1999, p. 231). A exposição do corpo se torna obrigatória, talvez por reação ao pudor imposto às mulheres e sob a influência das posições feministas que elaboravam uma categoria de *mulher* sem equívoco, bradando o estandarte da expressão e da liberação de uma classe que estava se liberando do jugo da sociedade de então.

9 Relativo ao relatório Hite.

Nathalie Quintane, no mencionado ensaio de 2005, “A poesia é o fruto de uma gata morta, (sobre uma nota de Adília Lopes)”, aborda também a recepção ainda problemática da escrita dita *feminina*:

O corpo da poetisa (esse acesso à intimidade que nos achamos no direito de esperar de uma ‘escrita feminina’, uma vez que, até hoje, é isso que tem sido valorizado nas ‘escritas femininas’: o íntimo, o privado, o concreto, o cotidiano etc.) é, por assim dizer, obliterado, suprimido pelo corpo do gato: não é Adília Lopes quem foi fotografada ‘com um gato no colo’, e sim ‘Ofélia ao colo de uma pessoa’. Não há corpo feminino escrito – nem escrito sobre o corpo feminino –, há somente, aqui, um corpo suando esperando a morte (Quintane, 2005, p. 45-46).

Para Quintane (2005, p. 46), “o relato da morte da gata Ofélia libera Adília dos clichês ainda ligados à criação feminina”, a saber, aquela poesia feminina sistematicamente associada à intimidade do corpo – como também notou com ironia Ana C. A poeta francesa transmite essa leitura distanciada pela escolha de Adília Lopes, que reverte o que se espera da intimidade, expondo-se cruamente, ou que coloca em curto-circuito a descrição de seu corpo, focalizando o corpo do animal. Entretanto, se nessa nota de Quintane o corpo da mulher está obliterado pelo corpo da gata, na grande parte da obra de Adília é precisamente a exposição do corpo de mulher e, mais precisamente, do corpo de Adília que é o motivo central da escrita.

Nesse sentido, em uma nota intitulada “Como se faz um poema”, de 2005, Adília explica que escreve “por inspiração e num impulso” e que o poema surge “de minha vida presente e passada”: “autobiográfico à sua maneira. Já não uso rabo de cavalo. Surge da leitura. E surge da Sophia” (Lopes, 2008, p. 109). Há, com efeito, em Adília, um movimento de releitura da poesia escrita por mulheres, um interesse específico em recriar genealogias, vasculhar o material discursi-

vo: daí seu interesse por Virginia Woolf, Sylvia Plath, pela tradição portuguesa trovadoresca escrita por mulheres e, também, por Soror Mariana Beja, que teria escrito *Lettres portugaises*.¹⁰ Lopes explica – próxima a algumas das reflexões de Ana C. antes mencionadas – seu interesse pelas

escritas de mulheres, da Sophia de Mello Breyner, embora seja uma poetisa em que o universo feminino sexual não está muito presente, mas o que eu procurava, eu acho que era a linguagem das mulheres quanto à sintaxe e ao vocabulário, por ser mais fácil de eu compreender, por uma questão biológica, não sei. É mais fácil de compreender (Lopes, 2008, p. 109).

A crítica Sofia de Sousa Silva explica com precisão a operação realizada por Adília a partir de um poema da grande poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen:

o corpo na poesia adiliana desempenha um papel semelhante ao da paisagem na poesia andreseniana. Sophia tenta ser precisa a partir de um movimento de despersonalização e de elisão de grande parte das referências biográficas. (...) Em vez de procurar dissociar o texto do autor, a obra de Adília investe frequentemente no inverso: colar o texto ao autor. Ela tenta criar um tipo de pacto com o leitor que a modernidade rejeitou, consciente, porém, de que essa transparência é impossível (Silva, 2007, p. 31).

Nesse sentido, a crítica portuguesa Rosa Maria Martelo denuncia, em seu artigo “As armas desarmantes de Adília Lopes”, o alto preço que a poetisa portuguesa paga por “acentuar uma cumplici-

10 Se Jean-Jacques Rousseau acreditava, pela qualidade da escrita, que se tratava de uma criação masculina, recentemente, Philippe Sollers preferiu defender a tese da autenticidade de criação de Soror Mariana. Ver: Sollers (2009).

dade entre poesia e vida que a afasta da tradição de impessoalidade, fingimento e alterização que foi determinante para a tradição da poesia moderna” (Martelo, 2010, p. 215). Assim, a marca da poetisa Adília Lopes, com sua condição autobiográfica, tornou a “recepção da sua obra uma questão delicada” (Martelo, 2010, p. 220). Martelo cita também diversos críticos homens que, apesar de apreciarem a poesia de Adília, não conseguem entender “o jogo que ela engendra com a exposição do sujeito lírico tão ligado ao seu corpo físico” (Martelo, 2010, p. 220). Ela nos dá como exemplo dois títulos críticos sobre obras de Adília Lopes que a infantilizam: “As lengas da Menina Adília” e “A menina que usava uma Bic a bordo do Titanic”. A crítica portuguesa conclui, então, que, se o “facto de a projecção autoral vinda da poesia de Adília consentir esta familiaridade, de resto não isenta, neste último caso, de masculina condescendência” (Martelo, 2010, p. 220).

Da mesma maneira, no ensaio antes mencionado, Nathalie Quintane fala do risco tomado por Adília quando de suas aparições públicas. Ela expõe voluntariamente seu corpo, que não corresponde aos cânones da beleza ocidental para as mulheres. Essa exposição, creio, deve ser compreendida como parte integrante de seu jogo poético arriscado. Quintane desenvolve esse ponto:

Mas eis que Adília Lopes não tem o físico de uma poetisa pop (nem de filósofa pop, e aliás nem de romancista pop), e é justamente porque ela não tem a aparência adequada que seus exercícios televisivos e públicos em geral foram proveitosos, e que puderam tornar-se verdadeiras provocações (as cartas de ameaça que lhe enviaram a fizeram parar) (Quintane, 2005, p. 45).

Ana Cristina Cesar fez algo semelhante em suas aparições públicas, mas utilizando-se justamente de sua aparência de *poeta pop*, ou seja, magra, loura e descolada. Ana C. usa seu corpo para seduzir

seu leitor e, ao mesmo tempo, parodiar os clichês da cultura pop. Ela produziu fotos nas quais aparece sob diversas formas: como uma linda mulher, loura, intelectual, sexy, romântica, pudica ou liberada, sempre correndo o risco de se tornar uma mulher-objeto e de não ser levada a sério. Nathalie Quintane, por sua vez, em suas leituras públicas e performances, é conhecida por tentar neutralizar o máximo possível, em seu corpo, a marca feminina que emerge inevitavelmente. Por exemplo, durante suas leituras, quando surge um tom de voz mais doce e melodioso, ela o afasta ironicamente, retomando rapidamente um tom de voz mais neutro e metálico.

LIRISMO E AUTOBIOGRAFIA

Para as três poetisas que aqui nos interessam, trata-se, pois, de criar um sujeito lírico capaz de integrar as questões colocadas anteriormente pela escrita *de mulher* e de um corpo biográfico. Gostaria, então, de tentar articular as maneiras como suas poéticas se aproximam, mesmo mantendo diferenças, e participam do redimensionamento do lirismo realizado, a partir dos anos 1980, tanto no Brasil quanto na França e em Portugal.

Em *Cenas de abril*, de 1979, Ana Cristina Cesar reproduz em seu poema intitulado “Primeira lição” uma definição encontrada em qualquer manual didático sobre o gênero lírico: “Os gêneros de poesia são: lírico, satírico, didático, épico, ligeiro. / O gênero lírico compreende o lirismo. / Lirismo é a tradução de um sentimento subjetivo, sincero e pessoal. / É a linguagem do coração, do amor.” (Cesar, 2013, p. 12). Trata-se de uma falsa pista lançada ao leitor ingênuo, em particular aquele para quem a poesia feminina é sempre sincera e pessoal. Portanto, Ana C. assume uma crítica ao lirismo convencional, inventando novas figurações do sujeito lírico. Mas é preciso ainda entender melhor o que está em jogo em relação ao lirismo, discussão interessante e infundável.

Na França, o livro *Figures du sujet lyrique*, organizado por Dominique Rabaté, tornou-se obra de referência para pensarmos a poesia contemporânea e o lirismo. Em sua apresentação, o crítico parece repetir o gesto de Ana C. e toma emprestada a definição de lirismo ao dicionário *Robert* – “gênero de poesia vinculado à expressão dos sentimentos íntimos” (Rabaté, 1996, p. 5) – para retratar, em seguida, a complexa história do sujeito lírico até os dias atuais. Também, dois autores dessa coletânea, Michel Collot e Jean-Michel Maulpoix, repensam o sujeito lírico expressivo a partir da despersonalização moderna do sujeito. Collot (1996, p. 124) propõe um sujeito lírico “fora de si”, para além das identidades fechadas e em constante construção. Maulpoix, por sua vez, desenvolve a interessante ideia de um lirismo crítico e assimila o poeta a uma “quarta pessoa do singular”, a saber, a um “eu” que não se constitui como voz individual, pois absorveria as vozes divergentes e mesmo uma voz feminina liberta da razão crítica: o “sujeito lírico talvez seja a mulher em nós, [...] a voz que quer a felicidade e que fala de amor” (Maulpoix, 1996, p. 159).¹¹ Ou seja, o poeta, para Maulpoix, é apenas o homem como o universal que extrai sua porção mulher através da experimentação de um lirismo não-crítico, edulcorado.

Dominique Combe publicou também no livro acima referido o ensaio “A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”, que nos interessa mais de perto. Combe retrata a história do sujeito lírico e suas tensões entre sinceridade e ficcionalização, singularização e impessoalidade. Ele propõe uma aproximação entre o lirismo e uma complexa noção de autobiografia que é tradicionalmente ligada à escrita em prosa para sinalizar a necessidade de se abrirem novas fronteiras para o lirismo. Conclui que, “longe

¹¹ É quase risível perceber que Maulpoix repete, sem nenhuma autorreflexão, o clichê em torno da mulher já problematizado por Ana C.

de exprimir-se como um sujeito já constituído que o poema representaria ou exprimiria, o sujeito lírico está em permanente constituição, em uma gênese constantemente renovada pelo poema, fora do qual ele não existe” (Combe, 1996, p. 63). Ou seja, para Combe, o “sujeito lírico se cria no e pelo poema, que tem valor performativo” (Combe, 2009, p. 128).

Essa concepção nos interessa para pensar a poesia escrita pelas poetas mulheres que colocam em questão justamente o gênero feminino como uma essência pré-existente e que propõem, ao mesmo tempo, a construção de uma identidade feminina do sujeito lírico. Segundo essa hipótese de leitura, elas desmontam radicalmente o sujeito lírico como sendo uma expressão anterior à linguagem e, mais ainda, como voz impessoal ou mítica do mundo. Assim, articular o sujeito lírico com a autobiografia parece, para elas, uma maneira de estabelecer uma forte relação com a autora empírica, como maneira de melhor marcar uma singularidade.

Nesse sentido, Ana C. articula questões interessantes em “O poeta é um fingidor”, cujo título faz alusão ao poeta português Fernando Pessoa – referência incontornável no mundo lusófono, para quem fingir é próprio do poeta, pois “chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente” (Pessoa, 1999, p. 164). Ela afirma que o Romantismo pôs em cena essa discussão: “quem é esse *eu* lírico que se derrama em versos? Será sincero? Reflete o autor, Mascara?” (Cesar, 1999, p. 202). Em sua obra poética, Ana C. forja um sujeito lírico próximo a uma sereia de papel, irônica e sedutora, que repete a articulação paradoxal de Pessoa. Se ela cria personagens de ficção em seus ensaios críticos, como já dito, parodia também, em sua poesia, os gêneros típicos da escrita feminina que são associados tradicionalmente à sinceridade, como as cartas e os diários.

Outro teórico do lirismo que nos interessa é o norte-americano Jonathan Culler, que no livro *Theories of the Lyric* problematiza a

redução do que ele entende como dois modelos dominantes do lirismo a partir de estudos que remontam a Safo e vão até a poesia americana contemporânea: o lírico na sua modalidade expressiva, colada ao autor, e o lírico como voz ficcional. Culler aponta para a limitação destes dois modelos e explora possibilidades outras do lirismo. Uma destas possibilidades é o endereçamento poético que, segundo ele, cria um evento – acontecimento –, o qual podemos relacionar com questões colocadas por Butler, já aqui referidas, em seus estudos sobre o relatar a si mesmo, sempre motivado pelo outro e pelo social. O endereçamento¹² é também um ponto comum às poéticas das autoras aqui estudadas, traço de uma escrita no feminino, que abre espaço para o outro, para o lacunar.

A maioria dos poemas de Ana C. dirige-se diretamente ao leitor com promessas, que não se cumprem completamente, de narrar histórias verdadeiras, como podemos ler neste poema de *Luvras de pelica*, livro de 1980:

Eu preciso sair, mas volto logo.

Um cisco no olho, um pequeno cisco; na volta continuo a tirar os cartões da mala, e quem sabe, quando o momento for propício, conto o resto daquela história verdadeira, mas antes de sair tiro a luva, deixo aqui no espaldar desta cadeira (Cesar, 2013, p. 74).

A poeta se situa entre a confissão sincera e o fingimento, ou seja, uma confissão fingida, a partir de uma poesia altamente intertextual, em diálogo com a tradição, com a poesia antilírica, objetiva e con-

12 Sobre o endereçamento, ver também o artigo intitulado “L’adresse lyrique”, de Joële de Sermet, que se encontra também no livro de Rabaté (1996), e, no Brasil, os trabalhos desenvolvidos pela crítica Célia Pedrosa.

creta, mas também com os poetas de sua geração, mais expressivos e espontâneos. Ela se mostra consciente dos limites da linguagem:

Aqui não é um diário mesmo, de verdade, não é o meu diário. Aqui é fingido, inventado, certo? Não são realmente fatos da minha vida. É uma construção. (...) A subjetividade, o íntimo, o que a gente chama de subjetivo não se coloca na literatura. É como se eu estivesse brincando, jogando com essa tensão, com essa barreira (Cesar, 1999, p. 259).

Jogando com o desejo de sinceridade do leitor, principalmente quando se trata de uma poesia feminina, Ana C. dá pistas falsas, propondo um sujeito lírico que não se confunde totalmente com a mulher de carne e osso, mas que joga com o fato de ser uma escritora mulher que confessa sua intimidade. Ela fabrica um teatro da intimidade.¹³ Heloísa Buarque de Hollanda entende que há “Um *ethos* (...) dos anos 1970-80, como em Ana Cristina Cesar, cujo jogo de subjetividades ostensivas, atuadas, desmontadas, encenadas, prismáticas, colocou a poesia feita por mulheres na vanguarda de sua geração” (Buarque de Hollanda, 2000, p. 12).

Assim, Ana C. atordoa tanto o leitor afeito à poesia pura,¹⁴ afastada de qualquer contexto, quanto o leitor que tudo tenta compreender, no desejo *voyeur* de decifrar todas as referências do contexto discursivo, para subverter o senso comum do leitor de poesia. Como explica Flora Süssekind (2004, p. 132):

E se o leitor por algum momento se sente possuidor de inequívocas confissões pessoais, mais uma rasteira do livro: a intimidade é apenas um cartão-postal. A proximidade entre quem assina o tex-

¹³ Ver: Siscar (2011).

¹⁴ Ver: Cesar (1979).

to e quem o lê é impossível. E não dá para reclamar. Fomos avisados. E pela própria metáfora que dá nome a um dos livros de Ana Cristina: *Luvras de pelica*. Aí fica bem claro como os diários não são escritos com ‘sangue, suor e lágrimas’, mas com luvas. Entre o sujeito biográfico e o sujeito dos diários, uma barreira, portanto: a luva. E uma outra pele: pelica.

Entretanto, a voz inventada, não sendo uma expressão anterior à linguagem, nem uma voz impessoal ou mítica do mundo, é uma voz que coloca em relação a sinceridade e o fingimento. Ou, como explica Silviano Santiago,¹⁵ trata-se, em Ana C., de uma relação sempre singular e anônima em direção ao outro. Há, assim, a invenção de uma voz lírica desdobrada entre o universal e o singular, entre o sujeito lírico, o empírico e os leitores, que são entrelaçados pelos discursos sociais.

Vejamos, agora, o funcionamento do sujeito lírico em Adília Lopes, sobre o qual escreveu Rosa Martelo no ensaio “Memórias da infância na poesia de Adília Lopes: lirismo e autobiografia”. A crítica explica que, se o efeito de despersonalização do sujeito lírico moderno não é negado por Adília Lopes, que é o pseudônimo de *Maria José da Silva Viana Fidalgo*, a poetisa não subscreve ou postula para si o modernismo de Pessoa, para quem, como já dito, o poeta “finge a dor” (Pessoa, 1999, p. 164), pois Adília rejeita a imaginação excessiva, o fingimento, ou seja, resiste, sabendo ser impossível, à ficcionalização (Martelo, 2017, p. 264). Assim, em poema do livro *Le Vitrail la nuit*, de 2006, contrariamente a Pessoa (e, também, a Ana C.), a poetisa diz que sua escrita é sincera, assim como seu endereçamento ao leitor; ela afirma que quer dizer a sua vida, mas é a linguagem quem ficcionaliza:

¹⁵ Ver: Santiago (1988).

A poetisa
 não é uma fingidora

Mas
 a linguagem-máscara
 mascara (Lopes, 2014, p. 572).

Essa mudança de perspectiva sutil se dá na poesia de Adília pelo esforço de diminuir os efeitos ficcionalizantes, metafóricos e universalizantes da linguagem. Nesse sentido, a leitura que faz Martelo é de que a “relação entre não fingir e usar máscara só superficialmente é contraditória” (Martelo, 2017, p. 265). Em outro poema, “Adília / luva e eu / mão”, a poetisa estabelece a relação entre o sujeito lírico, Adília, e o corpo de Maria José – mão que escreve. Afinal, para Martelo, “eu sou a luva / e a mão é uma formulação que conjuga, que coordena” (Martelo, 2017, p. 265). Assim, ela é Maria José, mas também Adília, uma e outra, estabelecendo uma relação entre o corpo e a linguagem-máscara. Em Adília, a luva é a linguagem que envelopa o corpo que se escreve, inserido em um contexto social, atravessado de opacidades.

Adília é ela mesma e é também uma outra. Esses movimentos adilianos empreendem uma releitura de Rimbaud – *je est un autre* – ou, ainda, do poeta modernista português Mário de Sá Carneiro, que diria, por sua vez, “Eu não sou eu nem sou o outro”. Sua sinceridade é real e lúcida, crua, e se aproxima daquela pensada por Emmanuel Hocquard, para quem, longe de uma acepção moral de sinceridade, ela se associa a “uma intenção intelectual e ética que exclui tanto a complacência em relação a si mesmo quanto os efeitos de sedução em relação ao outro” (Hocquard, 1995, p. 33).

Nathalie Quintane parece ecoar as interrogações de Ana C. e Adília sobre as relações que elas tecem entre lirismo e autobiografia,

precisamente porque essa relação coloca em questão tanto o lirismo quanto a autobiografia. Com efeito, Quintane é próxima daquilo que Jean-Marie Gleize nomeia como “pós-poesia”,¹⁶ isto é, uma poesia literal que tem como objetivo dizer o “real” sem permitir que os influxos de uma voz lírica grandiloquente o capturem. Esse material “real” literal que interessa a esses pós-poetas consiste nos discursos, mitos e clichês que circulam no mundo, retrabalhados com muita lucidez, em um gesto quase antropológico, que evita ao máximo a ficcionalização, ou seja, a assimilação ingênua do engodo de realidade (humana ou mundana) que o fictício representa. A tarefa do pós-poeta é selecionar, arquivar, deslocar, interrogar esses materiais de linguagem que formam aquilo que Judith Butler entende como um bloco de normas sociais impostas à constituição do sujeito (isto nos interessa aqui, principalmente, pelo sujeito no feminino, como vimos no começo deste artigo). É assim que o trabalho crítico sobre as linguagens empreendido pelos pós-poetas coloca em relação a pós-poesia e o pensamento de Butler, assim como constrói, arrisco-me a dizer, um lirismo autobiográfico crítico no feminino que recusa as ênfases expressivas, musicais e sublimes da voz lírica tradicional (sobretudo masculina e universal): o lirismo que lhes interessa aproxima-se de um corpo empírico situado em um mundo no qual trabalha e vive no dia a dia.

Se há um “eu” presente nos textos de Quintane, ele se desdobra na multiplicidade dos discursos e das vozes com os quais trabalha. Como explica Paula Glenadel, tradutora brasileira da poeta, sua poética “corresponde a uma tentativa de destituir a máscara enunciativa uniforme do ‘eu lírico’, revelando sua mais profunda constituição de multiplicidade, tentativa que podemos afirmar como *política*” (Gle-

¹⁶ Ver: Gleize (2009, p. 46).

nadel, 2012, p. 27) – e que reencontra, aqui, a estratégia dos desdobramentos de vozes, descrita também por Dominique Combe (1996; 2009) para caracterizar um funcionamento fundamental do sujeito lírico. Paula Glenadel aproxima também Quintane de uma certa “teatralidade, [que] indaga as paradoxais relações da poesia atual com noções oriundas da esfera do teatro, como performance, multivocidade, polifonia” (Glenadel, 2012, p. 26): esses recursos formais são eficazes para criar tomadas de distância crítica.

Assim, em *Começo. Autobiografia*, de 1999, Quintane declara o gênero já no subtítulo e anuncia claramente o pacto proposto ao leitor – uma sinceridade absoluta –, mesmo diferindo do modelo tradicional da autobiografia: é o que a poeta explica de maneira direta na quarta capa, onde diz: “não tendo a intenção de fazer o balanço sobre uma infância singular, nem de tentar capturar a essência, ou de dar uma representação única e linear, mas preferindo antes liberar aos pedaços, fazendo um balanço parcial, cambiante, brutal, não acabado” (Quintane, 1999).¹⁷ Ela mantém, assim, explodido, *desdobrado*, descentrado, o “eu” autobiográfico, figurando ao mesmo tempo a forma como ele escapa a qualquer tentativa de uniformização (através da deformação) da linguagem poética (lírica).

Desde *Chaussure*, de 1997, Nathalie Quintane havia anunciado em qual nível (dessublimante) situaria seu projeto poético autobiográfico. A poeta prefere escrever com os pés rentes ao chão, ao pé da letra (literalmente), usando sapatos como próteses simbólicas críticas no lugar das luvas de Adília Lopes ou das luvas de pelica de Ana C. Com efeito, Quintane narra uma pequena história social dos sapatos, através de sua experiência pessoal sempre relacionada a considerações

¹⁷ Tradução livre feita por mim, assim como nos demais trechos citados de obras em francês sem tradução para o português.

sociais, explorando a ideia de que são os sapatos, como formas de vida social, que forjam os pés, e não o contrário. Mas os pés querem também seu espaço de poder. O pé, metonímia de um corpo descentrado, emerge e caminha entre os discursos sociais, em meio a “leituras públicas, a situação política, o trabalho e as relações entre escritores, a jardinagem etc.” (Quintane, 2010, p. 137), situando-os e situando também o seu corpo no espaço a partir de uma reflexividade sempre incompleta. Sua narrativa conserva uma parte obscura do *real* que transita entre o espaço público e o privado, o texto e o contexto. Assim, Quintane mantém *desdobrado* (problemático), mais uma vez, o “eu” lírico narrador, sempre constantemente afastado de uma pulsão poética sublimadora.

Já no livro *Jeanne Darc*, de 1998, Quintane propõe a biografia desconstruída de uma mulher que é também a figura exemplar da santa Católica e da heroína militar e política francesa, símbolo hoje capturado pela direita nacionalista francesa. A poeta prevê, desde o título, um deslocamento problemático de identidade do sujeito tratado, escrevendo sobre “Darc” e não sobre “d’Arc” – o que o leitor não perceberá de imediato, pois a sonoridade é a mesma. Assim, o sujeito (uma “ela” que poderia ser uma figura esfacelada do “eu” lírico?) se duplica e se obscurece nessas suposições de valores contraditórios. O punho da espada em relação à mão é mais combativo que a luva simbólica de Adília Lopes e Ana C.; mas, como em suas duas colegas escritoras, a relação serve menos para separar ou exprimir, e mais para conjugar e agenciar:

O punho da espada, que Jeanne seguraria por toda sua vida, cumpriria cada vez mais sua função, prótese calcada em sua origem, que ela desposaria para servir (espada-mão) (Quintane *apud* Gledenadel, 2012, p. 59).

Podemos entender que, se o corpo de Jeanne seria sua “origem”, o punho da espada é uma prótese, como são as luvas de Ana C. e Adília Lopes; mas o acesso ao corpo (real) só é possível pela linguagem, pois ele não existe sem a prótese (gênero que se usa para atuar no mundo). Assim, sublinha-se a importância da articulação entre lirismo e autobiografia, a mão e a prótese, os pés e os sapatos. Como explica Paula Glenadel, Quintane “vem questionando dualidades tradicionalmente vistas como irreduzíveis, como aquela entre ativo e passivo, membro e prótese (o pé e o sapato em *Sapato*; a mão e a espada em *Jeanne Darc*), dentro e fora (*Sapato*, ainda)” (Glenadel, 2012, p. 12).

Por fim, em *Tomates*, de 2010, Quintane mistura uma observação misógina do então presidente francês, Nicolas Sarkozy, a respeito do romance *La princesse de Clèves*¹⁸ (1678), de Madame de Lafayette, à narrativa que faz dela mesma, com descrição de seu corpo que não corresponde aos modelos em vigor para o corpo feminino:

Princesse de Clèves epifenômeno que não muda nada na natureza espectral, decrescente, minguante, de todos os romances e da eficácia literária em geral, minoria por todos os lados, minoria porque leio livros, minoria porque é literatura, minoria porque lendo livros e escrevendo, ainda assim nasci de empregados, eles próprios nascidos de operários, minoria porque, embora meça um metro e oitenta, eu sou mulher, e tenho pés grandes, minoria porque moro no campo, e o campo é uma coisa esquisita (...) (Quintane *apud* Glenadel, 2012, p. 44).

¹⁸ O livro, publicado anonimamente em sua época, precursor do romance moderno, representada pela figura de Mademoiselle de Scudéry que animava em seus salões um grupo de escritoras mulheres, é muito estudado nas escolas francesas, e se tornou também uma espécie de matriz da escrita feminina na França, como *Lettres portugaises* é para as escritoras portuguesas.

Nathalie Quintane articula às análises dos discursos oficiais reflexões sobre a luta de classes e as políticas minoritárias, de maneira a criar uma perspectiva crítica desses materiais discursivos que são o “real”, o “literal”, visado pela pós-poesia, pela poesia ação direta. Destaca, ainda, o lugar minoritário da literatura e, ainda mais, de uma literatura escrita e lida por mulheres (Sarkozy ridicularizou o fato de uma agente penitenciária ter que ler *Princesse de Clèves*). Quintane empreende, assim, um trabalho pós-poético e pós-autônomo para alargar o campo restrito da literatura, sem a qual uma ação direta sobre o presente não poderá ser realizada – trata-se, principalmente, de trabalhar para inventar uma voz feminina da escrita, mas fora dos clichês ligados tradicionalmente ao feminino e aos gêneros praticados pelas mulheres. Como reivindica a crítica argentina Josefina Ludmer, as literaturas pós-autônomas

Tomam a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo e até da etnografia (muitas vezes com algum ‘gênero literário’ enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo). Saem da literatura e entram ‘na realidade’ e no cotidiano, na realidade do cotidiano (e o cotidiano é a TV e os meios de comunicação, os blogs, o e-mail, internet etc.). Fabricam o presente com a realidade cotidiana e essa é uma das suas políticas (Ludmer, 2010, p. 2).¹⁹

Ana C., Adília Lopes e Nathalie Quintane remodelam o sujeito lírico para inventar uma marca feminina, mesmo que falsa, a partir de uma perspectiva crítica da noção de mulher, distante dos estados pudicos sublimizantes e da ilusão cultivada de confissões sinceras que são relacionados a ela pela tradição masculina do cânone. Elas tecem, através do Atlântico, os fios de uma nova história do liris-

19 Sobre a pós-autonomia, ver também: Ludmer (2013).

mo no feminino, herdeiro das crises que afetam a claridade de uma identidade pessoal (a unidade do sujeito explode em “Outros” múltiplos e contraditórios, muitas vezes irreconciliáveis) e também as certezas epistemológicas (a língua mente sobre o real, o inventa?) e integrando as contribuições da pragmática ou da sociologia contemporâneas, para as quais o sujeito lírico (feminino ou outro) não preexiste ao livro que o faz aparecer ao leitor.

Assim, para Adília Lopes e sua colega tradutora Nathalie Quintane, bem como para a predecessora delas, Ana Cristina Cesar, quando mulheres escrevem, “emerge uma espécie de consciência feminina” (Cesar, 1999, p. 247), mas, igualmente, a consciência de uma classe e de um lugar social geopoliticamente situados, sobre uma ou outra margem do Ocidente, reformulados na variação de um ou de outro lado do Atlântico.

RECEBIDO: 13/07/2023 APROVADO: 09/08/2023

REFERÊNCIAS

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. Até onde a respiração me leve. In: ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Corola*. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2000.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução de Léa Sússekind. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

CESAR, Ana Cristina. *Correspondência completa*. 2a. ed. Rio de Janeiro: CBAG, 1979.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

CESAR, Ana Cristina. *Gants de peau et autres poèmes*. Tradução de Michel Riaudel. Paris: Chandeigne, 2005.

- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- COLLOT, Michel. Le sujet lyrique hors de soi. In: RABATÉ, Dominique (Org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996. p. 112-125.
- COMBE, Dominique. La référence dédoublée: le sujet lyrique entre fiction et autobiographie. In: RABATÉ, Dominique (Org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.
- COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia (tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo). *Revista USP*, São Paulo, n. 84, p. 112-129, dezembro-fevereiro 2009-2010. Disponível: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790/15608>. Acesso em: 5 maio de 2023.
- GLEIZE, Jean-Marie. *Sorties*. Paris: Questions Théoriques, 2009, p. 46.
- GLENADEL, Paula. *Nathalie Quintane por Paula Glenadel*. Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.
- HOCQUARD, Emmanuel. *Tout le monde se ressemble: une anthologie de poésie contemporaine*. Paris: POL, 1995.
- LOPES, Adília. *Maria Cristina Martins & Le poète de Pondichéry*. Tradução de Henri Deluy. Paris: Fourbis, 1993.
- LOPES, Adília. *Au pain et à l'eau de Cologne*. Tradução de Henri Deluy, Nathalie Quintane et al. Romainville: Al Dante, 2005.
- LOPES, Adília. Como se faz um poema? (Resposta a um Inquérito), *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, São Paulo, n. 20, p. 109-110, 2008.
- LOPES, Adília. *Dobra: poesia reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.
- LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas (tradução de Flávia Cera). *Sopro*, Florianópolis, n. 20, janeiro 2010. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em: 5 maio de 2023.
- LUDMER, Josefina. Littératures post-autonomes: un état autre de l'écriture. Tradução de Baptiste Gillier. *L'Objet littérature*, 2013. Disponível em: <https://oblit.hypotheses.org/509>. Acesso em: 5 maio de 2023.
- MARTELO, Rosa. As armas desarmantes de Adília Lopes, *Didaskalia*, Porto, n. XL, p. 207-222, 2010.
- MARTELO, Rosa. Memórias da infância na poesia de Adília Lopes: lirismo e autobiografia, *Telhado de Vidro*, Lisboa, Averno, n. 22, 2017.

- MAULPOIX, Jean-Michel. La quatrième personne du singulier. In: RABATÉ, Dominique (Org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.
- PEDROSA, Celia; KLINGER, Diana; WOLFF, Jorge; CÁMARA, Mario (Org.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.
- QUINTANE, Nathalie. *Début. Autobiographie*. Paris: POL, 1999.
- QUINTANE, Nathalie. A poesia é o fruto de uma gata morta (sobre uma nota de Adília Lopes). Tradução de Masé Lemos. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, São Paulo, n. 17, p. 44-49, 2005.
- QUINTANE, Nathalie. *Nathalie Quintane por Paula Glenadel – Antologia*. Tradução: Paula Glenadel. Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.
- QUINTANE, Nathalie. *Tomates*. Paris: POL, 2010.
- RABATÉ, Dominique. Présentation. In: RABATÉ, Dominique. (Org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.
- SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas das letras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- SILVA, Sofia Maria de Sousa. *Reparar brechas: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna*. 2007. 160 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/10676/10676_1.PDF. Acesso em: 5 maio de 2023.
- SISCAR, Marcos. *Ana Cristina Cesar por Marcos Siscar*. Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: Eduerj, 2011.
- SOLLERS, Philippe. *Lettres d'amour de la religieuse portugaise*. Bordeaux: Éditions Elytis, 2009.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. 2a. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

MINICURRÍCULO

MASÉ LEMOS é professora associada da Escola de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e doutora em Letras pela Universidade Sorbonne Nouvelle, Paris 3, com tese sobre a obra de Raduan Nassar, *Une poétique de l'intertextualité*. Atualmente pesquisa a poesia contemporânea, desenvolvendo estudos acerca das relações entre tradução e escrita, lirismos e feminismos.