

Pablo Simpson*

UNESP/São José do Rio Preto

O “hipócrita leitor” de Baudelaire e a poesia brasileira contemporânea¹

Resumo: Este ensaio tem por objetivo percorrer a recorrência de um único verso de Baudelaire, “Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère”, do poema de abertura de *Les Fleurs du Mal*, em três poemas de poetas brasileiros: “Fogo do final” de Ana Cristina Cesar, “Dez sonetóides mancos” de Paulo Henriques Britto e “Modo de usar” de Marcos Siscar. Trata-se da retomada de Baudelaire na perspectiva intertextual de um escrever-através, como assinala Marjorie Perloff em *Unoriginal genius*, que permite não só considerar a participação do poeta num discurso maior e mais público, mas pensar o estatuto dessa relação poeta/leitor. Nos três poemas parece explicitar-se certo lugar de leitura/citação de outra obra que esbarra, justamente, no verso em que se questiona o lugar moral do leitor.

Palavras-chave: Baudelaire, Ana Cristina Cesar, Paulo Henriques Britto, Marcos Siscar, poesia brasileira contemporânea, leitor

Abstract: This essay aims to cover the recurrence of a single verse by Baudelaire, “Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère”, from the opening poem of *Les Fleurs du Mal*, in three poems by Brazilian poets: “Fogo do final” by Ana Cristina Cesar, “Dez sonetóides mancos” by Paulo Henriques Britto and “Modo de usar” by Marcos Siscar. It is about the resumption of Baudelaire in the intertextual perspective of a writing-through, as Marjorie Perloff points out in *Unoriginal genius*, which allows not only to consider the participation of the poet in a larger and more public discourse, but to think about the status of this relationship between poet and reader. In the three poems a certain place of reading/quotation from another work seems to be explicit, which comes up, precisely, in the verse in which the reader’s moral place is questioned.

Keywords: Baudelaire, Ana Cristina Cesar, Paulo Henriques Britto, Marcos Siscar, Brazilian contemporary poetry, reader

Em 2018 foi publicado o livro *A visão poética do abismo* de Sidnei Olivio. Para leitores baudelarianos, o título nos lança imediatamente ao “gouffre” de Pascal – “Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant”/ “Pascal tinha um abismo, com ele movendo-se” (Baudelaire 1968: 88)² –, embora a referência na epígrafe seja a Murilo Mendes: “Escrevo para me tornar invisível/ para perder a chave do abismo”(Olivio 2018: 9).³ Para leitores

baudelafricanos, ainda para eles, é quase impossível ler “A quase geometria do vulto” de Olivio sem que venha de imediato a lembrança de “À une passante”:

ela surgia em quase dia. esguia. quase elegante. na anatomia
incerta de uma bacante. coisa informe. conforme a quase
geometria do vulto.
ela sumia em quase noite. fugidia. quase tão rapidamente
como surgia. um vulto. um raro espanto. um susto (...) (Olivio 2018: 24)

No trecho e em Baudelaire dialogam “esguia” e “longue, mince”, elegância e “noble”, o dia e a “quase noite” de “un éclair... puis la nuit” (Baudelaire 1968: 101).

Fernando Paixão, em *Porcelana invisível* (2015), também parece dialogar com o poeta francês. O poema “São Paulo, teu nome” passa por uma construção afetiva da cidade que faz referência à poesia de Mário de Andrade e ao “corpo” dessa cidade que Mário encontrou nas “cidades tentaculares” de Émile Verhaeren, como no belo dístico “Aos poucos – avenidas, viadutos, prédios/ despertam os músculos, os ossos e o rosto” (Paixão 2015: 91). Há no poema uma imagem natural, “plantada em hastes”, que nos faz, contudo, lembrar da floresta “où mon esprit s’exile”/ “onde meu espírito se exila” do “Cygne” de Baudelaire (Baudelaire 1968: 97).

Urbinácia máxima imperfeita
lençol de eus e meus em multidão
plantada em hastes, a planalticeia:
cidade inventada a cada pessoa.

Teus homens, mulheres e moribundos
vestem a roupa clara das manhãs
à noite desapertam os calçados da tarde
ora com nuvens, ora sem elas. (Paixão 2015: 90)

A cidade constrói-se como um tecido ou lençol: “Dans les plis sinueux des vieilles capitales”/ “Nas dobras sinuosas das velhas capitais”, no poema “Les petites vieilles” (Baudelaire 1968: 98): lençol de um eu e de múltiplos eus, no poeta brasileiro.⁴ O trecho sugere os calçados desatados de *Esperando Godot* de Samuel Beckett, mas também os da mendiga de Baudelaire que se despe e os retira para dormir em “À une mendicante rousse” (Baudelaire 1968: 96). Noutro poema Fernando Paixão traria ainda “flores do mal” a “Uma contorcionista” para quem o eu afirma: “o teu corpo visitado por flores do mal/ como afastá-lo das retinas?” (Paixão 2015: 87).

Prossigo a enumeração lembrando de mais dois poetas. Roberval Pereyr, em entrevista recente à LyraCompoetics, mencionou o lugar central da dissonância de Baudelaire

e de uma estética do feio em sua poesia (Pereyr 2020), como podemos observar no trecho inicial do poema “Concerto” com sua menção a um “subtom”:

Mulheres dançavam no caos
 — formas volúveis —
 e a musa descabelada chama os porcos
 à beira da baía, para sangrar:

esta paisagem é a grande partitura
 onde meu timbre amassado
 subtona as grandes esperanças (...) (Pereyr 1997: 14)

Marco Catalão, por sua vez, publicou recentemente *As asas do Albatroz*. Num de seus trechos vemos a figura de um eu que anda pela cidade entre buzinas e encontrões e sugere a possibilidade de o verso poético estabelecer uma “analogia luminosa” (Catalão 2018: 31). Lembra-nos do Baudelaire das “Correspondências”, aquele, segundo Antoine Compagnon, da “imensa analogia universal”, para quem, em conformidade com o *topos* romântico, “o mundo é um livro e o poeta, um mago que descobre os mistérios da harmonia do universo” (Compagnon 2003: 160). Em Catalão há ainda o personagem Epamimondas que reflete sobre a condição de seu livro “nas mãos de um desconhecido”, imagem que lhe vem à cabeça “numa esquina súbita”. Esse desconhecido, “son semblable son frère”, diz-nos o trecho, assombra-o e desaparece, fazendo Epamimondas perambular por uma hora a mais na cidade em busca desse possível leitor (Catalão 2018: 42-43):

só depois de comprovar que não voltará a encontrar *son semblable son frère*
 Epamimondas constata que está chovendo
 e que as gotas que escorrem pelo seu rosto são
 inexplicavelmente
 cálidas (Catalão 2018: 43)

Realizo esse percurso com toda a sua dimensão de arbitrariedade, e haveria tantos outros poetas a percorrer,⁵ de leituras ao acaso, algumas delas feitas com mais atenção – atenção essa desencadeadora de desdobramentos intertextuais: intertextualidade como “tarefa” do leitor/crítico que sou – para pensar em como sugerir a questão de um lugar de Baudelaire na poesia contemporânea. Se é que esse lugar é possível. Perguntaríamos imediatamente: que Baudelaire e que poesia contemporânea?

A perspectiva dialoga com os estudos de Antonio Candido e Glória Carneiro do Amaral. “Os primeiros baudelairianos” foi publicado em *A Educação pela noite*, em 1987, voltado ao “grupo inicial de baudelairianos dos anos de 1870 e começo dos de 1880” (Candido 1989: 23). *Aclimatando Baudelaire*, pouco depois, em 1989. Ambos dedi-

caram-se também às traduções: de Eduardo Guimaraens, Fontoura Xavier, Félix Pacheco, Jamil Almansur Haddad. Há nos dois estudos, de Antonio Candido e Glória Carneiro do Amaral, entretanto, uma circunscrição do elemento de partida, Baudelaire, e do de chegada, a poesia brasileira, que é difícil reproduzir. Por três razões, em resumo: Baudelaire, com o tempo, tornou-se mais complexo. Antonio Candido, por exemplo, observa que no seu recorte temporal Baudelaire significava “revolta, niilismo, neurose e desmando sexual” (Candido 1989: 37). Há um conjunto de leituras críticas da obra de Baudelaire e ampliação de nosso contato com ele por meio da multiplicação de traduções, realistas, modernas, neoparnasianas, marginais, contemporâneas, etc., que potencializam os lugares de interlocução. Há um erotismo em poetas como Carlos Drummond de Andrade, com a sua dimensão sublime, de um “estilo sublime”, que parece ter alguma repercussão do que propôs Erich Auerbach em sua leitura do poeta francês,⁶ e que talvez passe pela recepção/tradução de Baudelaire nos anos 1940. Estudos sobre a poesia erótica brasileira no século XX não sem frequência mencionam esse diálogo. Do mesmo modo, pela importância das leituras benjaminianas no panorama crítico brasileiro, há um caminho da representação da vida urbana, das cidades, do choque, que muitas vezes vem solicitá-lo.

A segunda razão é que, para além do contato mais ou menos direto com Baudelaire, há o que define Umberto Eco como “cultura”, num artigo em considera o lugar de Jorge Luís Borges em meio às suas próprias influências, sobretudo durante a elaboração do romance *O Nome da Rosa*. Chama-a de “cadeia de influências” ou ainda *Zeitgeist*: “espírito do tempo”. Sabemos o quanto as trocas culturais envolvem atores menos evidentes. Um movimento de despersonalização do eu ao mesmo tempo em que a manifestação de sua solidão é um dos lugares complexos da poesia do XIX. Está em Alfred de Musset, num poema como “La nuit de décembre”. A cidade maldita ou hostil, por sua vez, cidade “*éprise du plaisir jusqu’à l’atrocité*”, “tomada do prazer até a atrocidade”, para retomar “*Les aveugles*” (Baudelaire 1968: 100), é um topos de toda a literatura. Do mesmo modo, é complexo o percurso por personagens diabólicas ou figurações de Satã, como indicou Max Milner em *Le Diable dans la littérature française: De Cazotte à Baudelaire*.

Há, de todo modo, aspectos de uma “cultura” para os quais estamos cada vez mais atentos, com o acervo atual de pesquisa que se alastrou em tempos digitais. Umberto Eco indica-nos, ademais, que há temas comuns a muitos autores porque eles talvez venham “diretamente da realidade”. Há livros sobre abadias queimadas, afinal, porque “na Idade Média o primeiro mister das abadias, quanto das catedrais, era o de queimarem” (Eco 2003: 115).

Por fim, a terceira razão diz respeito à dificuldade de produzir um recorte no presente. Que poesia é essa de hoje? Quais são os espaços de circulação dessa poesia? O que se define como poético?

*

Não nos cabe aqui seguir o caminho esboçado de uma recepção geral de Baudelaire. Ele é infinito. A título de exemplo, Ana Cristina Cesar o mencionou no poema em prosa “21 de fevereiro” de *Cenas de abril* com notável ambiguidade: “Abomino Baudelaire querido, mas procuro na vitrina um modelo brutal” (Cesar 2013: 36).⁷ Escreveu o poema “Flores do mais” e há em sua poesia, como em *Mon cœur mis à nu*, algo da forma do diário fragmentário, como no texto “13 de setembro de 1977”. Paulo Henriques Britto publicou um livro de contos intitulado *Paraísos artificiais*, com um deles trazendo-nos certo mal-estar da viagem que poderia evocar, para leitores de Baudelaire, o texto de *Pauvre belgique*: “odeio o tipo de pessoa que a gente conhece em viagem”, “acabei de almoçar um frango ensopado lastimável” (Britto 2010: 81; 108). No último livro, *Nenhum mistério*, o tema da memória surge onipresente, como em “Spleen 21/2”, embora se recupere pouco de um passado do eu, como se o conjunto constituísse uma “autobiografia sem fatos”, para tomar de empréstimo a formulação de Fernando Pessoa do *Livro do desassossego*. É como se o “mundo do eu que perdi” do poema “Caderno” não pudesse ser recuperado ou apenas recuperado enquanto ausência num tempo sem ênfase, menor, de uma vida sem ênfase.

procura na palavra
(por mais escarnejada)
a possibilidade
de uma quase saída

rumo a um outro eu (Britto 2018: 45)

Marcos Siscar publicou, por sua vez, o poema “Passante para Baudelaire” em *Meta-da arte* (Siscar 2003: 94) ou ainda “Caro leitor”, com um dístico inicial sobre a sinceridade: “a sinceridade é difícil entre nós/ eu de intenções tão carente e você” (Siscar 2003: 67). Em *Manual de flutuação para amadores*, há poemas como “Lixo cuidadosamente escolhido” (Siscar 2015: 42), que retoma um trecho sobre o público de “Le chien et le flacon” – “Ainsi, vous-même, indigne compagnon de ma triste vie, vous ressemblez au public”, “Assim, até você, companheiro indigno de minha vida triste, se parece com o público” (Baudelaire 1968: 151). Mais recentemente, publicou na revista *Elyra* (2018) uma “Tradução impenitente” da “Perte d’auréole” de Baudelaire, poema tanto mais sugestivo pelo fato de ter recebido em português o título “Perda de original” e ainda em virtude de o “poeta” mencionado no texto do tornar-se um “mau tradutor” que, em vez de recolher a auréola caída, tenta retirar o original da lama. Do mesmo modo, fez de Baudelaire um dos lugares centrais para formular o que propôs como um “discurso da crise” na poesia moderna em *Poesia e crise* (2010).

Um caminho, entretanto, para interpretação de certo lugar de Baudelaire em certa poesia contemporânea, com muitas reticências, poderia ser percorrido a partir de um único verso. Trata-se do conhecido “– Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère”

rel!”. O verso está referido de forma direta nesses três poetas: Ana Cristina Cesar, Paulo Henriques Britto e Marcos Siscar. É claro que a escolha de um único verso e de sua repercussão não nos limita nem aos poetas mencionados – Haroldo de Campos, em *Finismundo*, afirma-nos: “eu e Você meu hipo-/ condríaco crítico/ leitor” (Campos 1998: 58-59) – tampouco nos livra, por tratar-se de uma apropriação direta por parte de todos eles, de uma dimensão de cultura; no panorama inglês, o verso de Baudelaire foi retomado por T. S. Eliot, por exemplo. Há algo aí, contudo, nessa apropriação/citação que se exhibe ao leitor que conhece Baudelaire, que talvez constitua um dos modos de ser da poesia contemporânea.

Antes de seguir aos poemas, o que, aliás, significará produzir uma incisão igualmente abrupta na poesia de cada um deles, é importante assinalar o que já existe de complexo nesses três elementos do verso de Baudelaire, nessa gradação da distância do leitor, que se torna o “semelhante” para em seguida ser visto como irmão. Uma dessas dificuldades é toda a dimensão de hipocrisia, falsa aparência da virtude que nos desloca para os lugares difíceis da impostura baudelairiana. Impostura quanto ao próprio leitor, mas também quanto a si mesmo. A impostura denunciada, a hipocrisia, com todo o sentido moral e religioso, atinge, pela via da “semelhança”, o eu. Há, com isso, uma confissão de culpa que pode ser igualmente uma falsa confissão de hipocrisia. Ela passa, ademais, menos por um lugar de fala ou da escuta, do que pelo gesto da escrita e da leitura.

Nessa relação com o leitor, surgem, portanto, espelhos, mas também um modo particular do diálogo do eu baudelairiano consigo mesmo, que é a forma do duelo. As notas de Jacques Dupont ao poema “Duellum” de sua edição de *Les Fleurs du Mal* assinalam o quanto há na peça *Idéolus* uma dimensão de ódio e amor, nesse lugar da disputa ou de uma guerra que pode ser também entre sexos: no poema, entre o eu e a amazona (Baudelaire 1991: 277). Trata-se de uma atualização da tópica de Catulo que está em “A celle qui est trop gaie”: “je te hais autant que je t’aime!”, “Te odeio tanto quanto te amo” (Baudelaire 1968: 66). Esse duelo, como nos lembra Walter Benjamin, seria o próprio lugar da criação artística (Benjamin 2000: 111). No âmbito de nossa proposta, é como se o estendêssemos para a relação com o leitor. O leitor/poeta, hipócrita como o poeta, criador como o poeta, torna-se o seu “abominável querido”. Interessado pelo verso do poema inicial das *Flores do mal*, Benjamin afirma-nos ainda que Baudelaire mirou leitores “que se veem em dificuldades ante a leitura da poesia lírica” e que esses leitores surgiriam “no período seguinte”, como se no verso de Baudelaire houvesse a limitação de certo leitor. Para Benjamin, este seria alguém sem força de vontade, sem concentração, afeito ao *spleen*, diz-nos, num momento em que “as condições de receptividade da poesia lírica” se tornaram desfavoráveis. Nesse contexto, só “excepcionalmente” a poesia lírica manteria contato, se transmitiria como “vivência” (Benjamin 2000: 104).

Não temos condições de aprofundar esses caminhos interpretativos já tão percorridos. De uma leitura que se faz noutra tempo. De um leitor que se recusa, por acedia, a ser “leitor”, ou o a ser o leitor de poesia lírica. A ideia de uma excepcionalidade, entretanto,

nos lança ao centro da noção de experiência: das passagens, das citações, da leitura, do choque. É o próprio Benjamin quem nos indaga: “de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque se tornou a norma?” (Benjamin 2000: 110). A resposta a isso seria uma poesia com “alto grau de conscientização”. Por um lado, afirma-nos que Baudelaire incorporou essa experiência ao âmago de sua poesia. No seu caso, a “experiência do choque” teria sido, sobretudo, a da multidão. Por outro lado, faz que a consciência dessa experiência coincida com a “perda da aura”, com a “desintegração da aura na vivência do choque” (Benjamin 2000: 145). Em sua frase conhecida: “ele determinou o preço a pagar para adquirir a sensação do moderno: a desintegração da aura na vivência do choque” (*ibidem*).

Michael Hamburger, em *A verdade da poesia*, mostrou a fertilidade para a compreensão da poesia moderna desse lugar do dilema: dilema existencial, mas também incerteza “quanto à função da poesia” (Hamburger 2007: 14). Para a nossa leitura, importa indicar o quanto a condição excepcional de “semelhança” com o “leitor hipócrita” situa o eu do poeta no lugar também de certa despersonalização. É possível pensar, como muitos outros já o fizeram, nesse dilema transportado à questão da hipocrisia, que tem a ver com um modo de atuação, performance pública – *play-acting* no verbete em inglês de *hypocrisy*⁸ – ou persona, para sugerir o que Hamburger desenvolverá em capítulos de *A verdade da poesia* tais como “As máscaras” ou “Personalidades múltiplas”: “Baudelaire, Rimbaud, Corbière e Laforgue tinham todos conhecido um ponto em que a identidade individual desmorona, tornando-se um não-eu ou um veículo para outras pessoas ou coisas” (*idem*: 83). Baudelaire constitui uma figura exemplar para a poesia do século XX, porque o desmoronamento ou o que Michael Hamburger indicou como um “dilema existencial (...) acerca de sua identidade como homem e como poeta” (*idem*: 14) coincidiria com as próprias incertezas quanto à função da poesia. O caminho é o da crise porém, igualmente, do desejo de constituir a poesia como atividade “autônoma e autotélica” (*idem*: 15). Com o auxílio da leitura de Marcos Siscar, trata-se de observar tanto a sua dimensão sacrificial, na profecia da crise, tanto quanto um desejo de “constituir comunidade” (Siscar 2010: 43).

O “semblable”/semelhante, assim, não é um lugar simples da pertença a si. Na sexta parte do poema “Le voyage” de Baudelaire, isso está explícito. Os termos da comparação tornam-se outros num verso em que se repete o mesmo movimento em três partes: “Ô mon semblable, ô mon maître, je te maudis!”, “Ô meu semelhante, ó meu mestre, eu te amaldiçoou!” (Baudelaire 1968: 124). Por um lado, surge-nos uma humanidade tagarela/*bavarde*, por outro, Deus. Como numa espécie de quiasma com o poema de abertura de *Les Fleurs du Mal*, o eu passa a ter um espelho na humanidade *bavarde* e o leitor torna-se o Deus amaldiçoado. Com a reverberação religiosa agora evidente nesse cruzamento, fica difícil não recuperar dois trechos bíblicos em que a questão do semelhante se coloca. O primeiro deles está em Isaías, quando Lúcifer se faz semelhante aos homens: “Então, também tu foste abatido como nós, acabaste igual a nós” (Is 14-10). Numa tradução francesa

da Bíblia: “te voila faible comme nous/ tu es notre semblable” (Bayard: 739). Na Epístola de São Paulo aos Hebreus, é o Cristo que ocupará esse lugar: “semelhante aos irmãos” (Hb 2-17).

Não temos condições de desdobrar a relação entre esses três textos. No trecho de São Paulo vê-se também o último termo da comparação de Baudelaire: irmão – as duas palavras, *semblable* e *frère*, aliás, estão na mesma frase. É evidente que há uma hostilidade nessa aproximação do eu com o seu “irmão” em Baudelaire, do mesmo modo que no poema “A celle qui est trop gaie”, quando afirma querer “T’infuser mon venin, ma sœur!”, “Te infundir meu veneno, minha irmã!” (Baudelaire 1968: 66). O “semblable” indicado nos dois fragmentos da Bíblia nos evidencia, contudo, por um lado, uma comunidade que se pretende instaurar ou sugerir nessa “queda” – para pensar nesse lugar complexo para Baudelaire, como percorreu Eduardo Veras (2013)⁹ –; por outro, essa semelhança com o Cristo que foi tentado como os homens, com sofrimento e sacrifício, para ser capaz, assim, de socorrê-los.

*

Não serão considerações dessa ordem que serão manifestas na recuperação desse verso pelos três poetas brasileiros. Há algo, entretanto, de uma tensão familiar que parece passar por esse lugar de uma pertença difícil a certa comunidade: dos irmãos, dos leitores, dos semelhantes. Dos leitores de Baudelaire, num certo sentido, para indicar que veremos na menção direta ao verso de “Au lecteur” um dos traços comuns da poesia moderna, segundo Paulo Henriques Britto, desde *The Wasteland*: a “substituição da experiência em primeira mão da personalidade lírica pelas leituras feitas pelo autor” (Britto 2000: 126). Nos três poetas não se trata só de uma retomada de Baudelaire na perspectiva intertextual de um “escrever-através”, como assinala Marjorie Perloff em *Unoriginal genius*, possibilitando ao poeta “participar de um discurso maior e mais público” (Perloff 2013: 41), porém de uma explicitação desse lugar de leitura de outras obras que esbarra, justamente, no verso em que se questiona o lugar moral do leitor. Comunidade de leitores de Baudelaire, mas também comunidades de leitores/poetas críticos, se quisermos afirmar o que constatou João Alexandre Barbosa no ensaio “As ilusões da modernidade” ao evocar Gaëtan Picon, para o qual toda a literatura pós-simbolista seria mais da ordem da consciência do que da criação. “Reflexividade” e “crítica”, são palavras de João Alexandre, vinculariam o poeta a uma ordem intertextual e a uma consciência de leitura. Assim, haveria, uma transformação na relação entre eu lírico e leitor. O poeta moderno passaria, sob a máscara de um desprezo aparente face a um “leitor hipócrita”, a depender de uma cumplicidade maior com ele (Barbosa 1986: 22).¹⁰

*

O primeiro poema é “Fogo do final” de Ana Cristina Cesar. Há nele não só uma menção a Baudelaire, mas a tematização desses lugares cruzados da relação com o eu e o

outro. Cito-o em fragmento:

Não precisa responder.

Envelopes de jasmim.

Amizades novas com o carteiro do Brasil.

Cartões postais escolhidos dedo a dedo.

No verso: atenção, estás falando para mim, sou eu que estou aqui, deste lado, como um marinheiro na ponta escura do cais.

É para você que escrevo, hipócrita.

Para você – sou eu que te seguro os ombros e

Grito verdades nos ouvidos, no último momento.

Me jogo aos teus pés inteiramente grata. (Cesar 2013: 121)

É possível considerar esse texto a partir da ideia de cartão postal, conforme sugerida pelo poema. Para Jacques Derrida, os cartões postais seriam “cartas abertas, embora ilegíveis” (Derrida 1980: 60). “Fogo do final” está repleto de elipses, porque supõe, de certo modo, um leitor cúmplice. O poema é lacunar, para nós, com um “espaço de subjetividade entreaberto pela multiplicidade de interlocutores” – o “você” figurado, nós mesmos – ou com “multiposicionalidades enunciativas”, para nos apropriarmos das sugestões de Álvaro Faleiros num artigo em que discute a tradução de Ana Cristina Cesar de “O Cisne” de Baudelaire (Faleiros 2015: 179). Apesar disso, produz a sensação de continuidade, de proximidade com esse lugar do leitor, do tu/você, ao qual queremos aderir. Trata-se de um poema central do livro também pela imagem que encena: da submissão, o jogar-se “a teus pés”, com o signo difuso de uma gratidão. Para um tu, apesar disso, hipócrita, diz-nos o poema. Segundo Marcos Siscar, que aprofunda a leitura dessa destinação na poesia de Ana Cristina Cesar, vê-se a presença constante de um interlocutor e a preocupação com o “outro”, tema central para a psicanálise e a filosofia a partir dos anos 1950:

O recurso da interpelação do leitor, esse “hipócrita” – famoso em Baudelaire – (...) acaba envolvendo na relação de consanguinidade o próprio sujeito farsante do poema, que não sucede simplesmente, nem simplesmente manipula ou inclui a figura de um interlocutor: ao contrário, obsessivamente destina-se a ele, requisita sua participação, dá-lhe a vez. (...) Ana C. interpõe uma visão da poesia que tem seu ponto mais aguçado e oximórico nas dificuldades ou nos *percalços* da destinação (Siscar 2011: 39-40, grifo do autor).

Diante desse outro surge, no poema, a oposição entre hipocrisia e verdade – eu grito verdades, você é hipócrita – tanto quanto o “gritar” que é, de algum modo, escrever. Em artigo de 1976 sobre o número 42/43 da revista *Tempo brasileiro* dedicado à poesia brasileira contemporânea, Ana Cristina Cesar problematizou esse lugar da verdade. Para ela, o poeta “pode representar, fingir descaradamente; não tem mais um compromisso

com uma Verdade, não se propõe simbolizar um inefável e preexistente sentir ou existir (...)” (Cesar 2016: 189). Com isso, teria mais mobilidade e essa mobilidade lhe permitiria fazer de tudo matéria de poesia. Foi o mesmo que observou num artigo sobre a edição das cartas de Álvares de Azevedo, intitulado “O poeta é um fingidor”. Citando Mário de Andrade, reforçou a relação complexa entre o fingimento que seria próprio à literatura e a biografia, literário e extraliterário, cujo cotejo não deveria ser “simplório” (*idem*: 232). Para Annita Costa Malufe, há um conjunto de questões que poderiam ser formuladas nesse espaço movediço da relação entre autor e obra: “Como continuar no terreno da intimidade sem que no entanto essa intimidade remeta ao sujeito empírico do autor? É possível criar-se uma intimidade sem sujeito?” (Malufe 2018: 58).

Dois trechos de Ítalo Moriconi (1996) desdobram a leitura de Baudelaire. O primeiro deles aponta para o interesse de Ana Cristina Cesar de fazer do antiliterário literatura: a “Má literatura!”, como num dos poemas sem título incluído em *Inéditos e dispersos* (Cesar 2013: 218). No trecho de Moriconi:

A inspiração baudelaireana. Descer aos infernos do antiliterário, escarafunchar a selvageria aquém dos bons modos civilizados. Enfim, refazer a viagem da transgressão modernista num contexto obviamente pós-modernista. Tudo isso era encarado por Ana Cristina como caminho viável para manter a vigência do belo. Tratava-se então de mais uma vez dissociá-lo das sublimidades convencionais, afastá-lo da organização burguesa dos sentimentos. (Moriconi 1996: 12)

O segundo trecho, também na relação com Baudelaire, questiona o traço de originalidade dessa poesia, o princípio da apropriação, “da criação artística através da remixagem de material já pronto” (Moriconi 1996: 96). Uma dessas apropriações, no poema acima, viria de Walt Whitman, como observou Carlos de Souza, interessado pela relação entre montagem e cinema (Souza 2008: 28).¹¹ O poema está repleto de frases soltas como se fossem recortes. São fragmentos cuja descontinuidade é tematizada pelo próprio poema: “Engato a quarta ao som de Revolution./ Descontinuidade. Iluminações no calçadão” (Cesar 2013: 122). Marjorie Perloff, atenta à forma da montagem de citações no livro das *Passagens* de Walter Benjamin, não se furtaria a aproximar essa prática de nossas práticas digitais (Perloff 2013: 93), a partir das quais passamos, igualmente, a melhor compreender essa poesia com o auxílio de ferramentas de busca textual que explicitam dimensões de cópia, transcrição, colagem, recontextualização.

Para além dessas indicações, vê-se a atenção com que Ana Cristina Cesar leu o estudo de José Guilherme Merquior publicado em *Tempo brasileiro*. Este teria assinalado que a poesia “mais recente e mais radical” – as palavras são de Ana Cristina – se caracterizaria por um “estilo mesclado” herdado de Baudelaire, “que abole a distinção rígida de estilos, misturando a visão poética problematizante com temas e expressões vulgares, criando assim uma tensão com esse convívio do sério e do coloquial” (Cesar 2016: 187).¹²

*

São observações que poderíamos levar à leitura do segundo “conjunto”, os dois poemas de Paulo Henriques Britto da série “Dez sonetóides mancos” de *Macau*. Os sonetos são uma forma frequente da poesia de Britto. Na Liturgia da matéria há “Dez sonetos sentimentais”, em *Mínima lírica*, a série “Mínima poética”, em *Macau*, os “Sete sonetos simétricos”. Neles vê-se por vezes um apelo à música e, de fato, temática e vocabulário musical perpassam a sua poesia, nas “Três peças fáceis” da Liturgia ou no poema XVI de *Nenhum mistério*, que começa com o verso “Sempre aspirar à condição da música” (Britto 2018: 49). Essa recorrência da forma-soneto não impede que eles assumam, contudo, outras configurações rítmicas, que interrompem a leitura, suspendem o fluxo musical. No “Caderno XIV”, por exemplo, há várias tônicas juntas, “porém não tal qual é” (Britto 2018: 55), que chamam a atenção para o quanto se reencena o discurso argumentativo do soneto renascentista, porém cheio de “senões” de “se nem” de “não que”. Parecem apontar para um modo “manco”, de um ritmo quebrado, que está no poema “À margem do Douro”, que trata justamente de chegar ao fim dos dias e perceber que as contas não fecham, como se a imperfeição ou certo fracasso, que são temas de sua poesia, se inscrevessem na forma poética: “pra ao fim ver que as contas não fecham. Peço” (Britto 2018: 56).

No caso dos “Dez sonetóides mancos”, trata-se de uma forma “manca”, porque há supressão de um verso de cada estrofe do soneto tradicional. Os poemas estão citados integralmente.

I

Naturalmente sei que isso é banal,
e que o sabê-lo é mais banal ainda.
Melhor seria simplesmente ser, sem preocupar-se

em ser original. Porém esse desejo
é a própria quintessência da banalidade;
e a consciência disso, então... Etcétera e tal.

Você já viu esse filme, já ouviu esse acorde
gemido por um desentoadíssimo realejo

dentro da sua cabeça. Sim, você é um
dos nossos. Pode entrar. A gente não morde. (Britto 2006: 57)

V

Nada não leva a nada. Mesmo ficar quieto
no quarto, feito um Pascal, calado e nu,
terá algum efeito mensurável

na Tanzânia, talvez, ou na Lapônia,
tal qual o bater de asas de um lepidóptero
proverbal e irreprímível, no Peru,

provoca um maremoto em Bornéu
ou abate em Manitoba um helicóptero.

E assim tornamo-nos, senão irmãos, leitor hipócrita,
ao menos cúmplices, você e eu. (Britto 2006: 61)

Como se vê, Baudelaire é sugerido ao final de cada um dos poemas: “você é dos nossos”/“leitor hipócrita”, muito embora se prefira uma cumplicidade em vez de fraternidade, e poderíamos inverter o sinal e ver essa troca com signo do mais, ainda mais irmãos, porque agora cúmplices. Há nos sonetóides, além disso, uma retomada formal de Baudelaire nesse ajuste complexo entre forma fixa e coloquialidade. Henri Meschonnic observou a proximidade em Baudelaire do alexandrino com a prosa (Meschonnic 1982: 397), tanto quanto a integração na poesia de um léxico “despoetizante” (*idem*: 402).

O primeiro poema de Paulo Henriques Britto nos traz, ademais, um tema caro à sua poesia: a banalidade, o pensar/escrever a banalidade. O sonetóide I afirma, de forma sentencial, o estatuto “banal” do que virá a seguir. Mesmo o desejo de ser banal seria banal. O sonetóide V, construído também de forma argumentativa, expõe uma tese nas três primeiras estrofes que inverte o dito proverbial banal, “nada leva a nada”, para, novamente, convocar o leitor ao final do texto. Trata-se de uma afirmação que será retomada noutros momentos pela poesia de Britto e que lembra um poema conhecido de João Cabral de Melo Neto, “O artista inconfessável”: “Fazer o que seja é inútil./ Não fazer nada é inútil”. (Melo Neto 2003: 384).

A citação de Baudelaire é, portanto, central à elaboração formal e argumentativa. Nos dois poemas, há uma situação geral, como em Baudelaire no início de “Au lecteur” – “La sottise, l’erreur, le péché, la lésine”, “A estupidez, o erro, o pecado, a mesquinhez” (Baudelaire 1968: 43), para que se diga, ao final, que o leitor já sabe disso, que o que se apresenta, “o monstro delicado”, “o lepidóptero”, possível referência aos inúmeros monstros, animais, demônios que povoam o poema de abertura de Baudelaire, é algo sobre o qual não há grande novidade. É como se tornasse performativa, para retomar Marjorie Perloff, a ideia de que é possível escrever poesia sem originalidade (2013: 42), ainda que o eu do poema se preocupe “em ser original”, sem querer sê-lo.

A relação com o leitor cúmplice, no entanto, se estabelece por uma intrincada distância, de um nada que é o poema a outro, da quietude do quarto, como um Pascal, a “algum efeito mensurável” na distante Tanzânia, por meio de uma sucessão causal repleta de “talvez”, de desencontros poéticos, da palavra – Lapônia que ressoa em lepidóptero, lepidóptero em helicóptero e hipócrita — que vão tecendo uma rede do fortuito e arbi-

trário, rede de sons capaz de articular o espaço de dupla reclusão, do poeta e do eu, à surpreendente viagem.

*

O último poema é de Marcos Siscar, de “Modo de usar”, e está em *Interior Via Satélite*. Último poema provisório, já que em “Traduzido de Baudelaire” de *Manual de flutuação para amadores* é novamente o verso de Baudelaire que ressoa em “caro leitor ledo irmão”, mas também na ideia de uma “fraternidade sem piedade” (Siscar 2015: 77). Está também no poema “Errata” do mesmo livro: “o poeta não é seu semelhante/ e porque deveria mas repare/ ele é tão patético quanto você” (Id.: 18). Cito o poema de *Interior Via Satélite* integralmente:

o poeta não é franquia de classe ou antena da raça, não é o irmão do leitor hipócrita fingidor.
o poeta não é a marionete do mal. não o abolirá jamais. com artilharia de vanguarda com
maiúsculas de futuros.

o poeta não faz o teatro do mal.

quero tanto o poeta. o poeta me faz falta. ou já chegou e foi roubado. ficou apenas para con-
tar história. era uma vez uma época de pobreza em que morríamos todos mudos.

sinto falta da desigualdade. viro a página e lá estamos
de novo sós. (*Interior via satélite*, 102)

Há muitas questões também aqui: o tema do mal, repetido no primeiro bloco e no verso solto, com a dimensão de encenação teatral, porém de encenação negada; a convocação de um “pensar a poesia” a partir de um elenco de núcleos: Mallarmé de “o lance de dados jamais abolirá o acaso”, as “antenas da raça” de Ezra Pound, o futurismo, que produzem o efeito composicional de uma massa de discursos que se entrecrocaram e que vinculam o poético ao pensar/figurar o debate sobre o poético, não apenas pela metalinguagem. O caráter antológico do verso de Baudelaire responde a esse lugar.

A menção a Baudelaire vem, entretanto, com um sinal de negação: o “poeta não é irmão do leitor hipócrita”. Trata-se de um questionamento desse lugar que surge em terceira pessoa: não há um “eu” no momento da formulação, porém um “poeta” que está no poema, aliás, meio que sem surgir, um pouco como em Carlito Azevedo: “o autor deveria estar aqui” (Azevedo 2016: 13). O poema nos diz que quer o poeta, “o poeta me faz falta”. Torna, além disso, sugestiva a ideia de que a negação da hipocrisia, ou do leitor hipócrita – não sabemos se o poeta não é o leitor ou se não é hipócrita como o leitor –, venha acompanhada desse “poeta” que se afirma dentro e fora, para retomar a leitura de Solange Fiúza sobre a relação entre Marcos Siscar e João Cabral (Fiúza 2019). É como

se o poeta, também ele, se duplicasse no mesmo momento que o poema assume o que Perloff caracterizaria como função “duplicante” (Perloff 2013: 27), que faz que a relação entre o poeta e o leitor se desdobre a uma outra leitura, a outra relação que é a leitura desses fragmentos. Faz do poeta que cita Baudelaire o leitor hipócrita assumido das *Flores do mal*, o leitor que escreve também contra Baudelaire, contra a hipocrisia encenada de Baudelaire. Ou contra si, contra formas de si, com auxílio de Baudelaire. Mais precisamente, ainda retomando Solange Fiúza, visando a “irrupção do que se recusa”, contra a subjetividade do eu, por meio de um questionamento das teorias poéticas da expressão. Citando o poeta, recupera um trecho importante de uma entrevista de Siscar: “O que eu busco não é excluir o sujeito, nem simplesmente (re)afirmá-lo, mas colocá-lo em jogo no lugar do poema onde as coisas se complicam” (apud Fiúza 2019: 6).

Trata-se de um lugar fértil de reflexão também crítica. Marcos Siscar questionou, no artigo “A dignidade e o ridículo da poesia: autoria, destinação e história em *Le Spleen de Paris*”, a sobreposição autor/eu-poético, ao afirmar que o “eu” de *Spleen* teria “uma função textual que não é necessariamente a de porta-voz do autor” (Siscar 2019: 35). Assinalou que há dois espaços, de textualidade e destinação, que seriam dispositivos de indeterminação: “O modo ambivalente com que se coloca, dificultando as identificações e a relação de confiança com o leitor, prejudica a própria referência ao texto como “lição” ou como “programa” (Siscar 2019: 39).

Daí a momento final de “Modo de usar”, o gesto de virar a página, de dentro da página, para que se reencontre “de novo” um nós, por assim dizer, aberto: eu e poeta, eu e leitor, eu e Baudelaire? Ou eu e poeta assassinado “com veneno na alma” de “Traduzindo Baudelaire” (Siscar 2015: 77), para o qual o que está em jogo é menos uma identificação com o leitor, na construção de sua semelhança, como indica Siscar no artigo sobre o *Spleen*, do que uma produção da dessemelhança ou “da crítica ao pressuposto geral da equivalência”. A hipocrisia talvez corresponda a esse lugar.

Para além dela, o que parece interessante no trânsito por esses três poemas, de Ana Cristina Cesar, Paulo Henriques Britto e Marcos Siscar, é que o momento dessa textualidade afirmada, no presente, no presente do texto que mobiliza um leitor também presente, que pode ser o “nós” que vira a página para reencontrar-se numa solidão compartilhada – “de novo só”¹³ – coincide, talvez como um negativo, com aspectos vocálicos ou musicais: o “grito” em Ana Cristina Cesar, a “dissonância” em Paulo Henriques Britto, a “mudez” em Marcos Siscar. Marjorie Perloff Perloff mencionou Charles Bernstein e a sua crítica aos modelos de “voz” e “aparência natural da poesia” como um lugar de questionamento tanto da originalidade quanto de uma “interferência lírica do ego” (Perloff 2013: 49). É como se houvesse, para lembrar as palavras de Marcos Siscar em sua leitura dos *Escritos do Rio* de Ana Cristina Cesar, um desejo do texto de não ser texto, porém, diz-nos Siscar, desejo que “faz parte, justamente, do texto” (Siscar 2011: 48). Trata-se de um longo caminho a explorar nessas três poéticas, de leitura/audição, de leitura/perda da audição que, por ora, fica adiado.

NOTAS

* Pablo Simpson é poeta, tradutor e professor da UNESP de São José do Rio Preto. Publicou *O Rumor dos cortesjos: poesia cristã francesa do século XX* (Ed. Fap-Unifesp, 2012), *Rastro, hesitação e memória: o tempo na poesia de Yves Bonnefoy* (Ed. Unesp, 2016), *Antologia da poesia arcade* (Lazuli/Companhia Editora Nacional, 2008) e *Espumas Flutuantes e Os Escravos de Castro Alves* (Ed. Martins Fontes, 2000).

¹ Este artigo surgiu como uma comunicação na ABRALIC/2018 no simpósio sobre a *Atualidade de Baudelaire* organizado por Eduardo Veras e Giles Abes. Inicialmente dedicado à leitura religiosa e musical feita pelo poeta francês Pierre Jean Jouve da obra de Baudelaire, essa comunicação foi desdobrada numa fala, apresentada alguns meses depois, num encontro do Grupo de Estudos Baudelaire, que se reuniu na USP, desta vez a partir da tentativa de dialogar com os textos de Antonio Candido e Glória Carneiro do Amaral sobre uma possível recepção baudelaireana na poesia contemporânea brasileira. Discuti, nesse momento, todas as dificuldades da empreitada. Com o simpósio sobre as *Poéticas do gênio não-original* na ABRALIC/2019, veio a possibilidade de dar-lhe uma formulação mais ampla.

² Todas as traduções, salvo menção, são minhas.

³ Sobre as leituras baudelaireanas de Murilo Mendes, cf. Infante 2010.

⁴ Há outras traduções possíveis para “plis sinueux”. Prefiro aqui a referência ao tecido, à dobra, porque ele reparará pouco depois no poema: “de froids tissus”, “petit sac brodé”.

⁵ Observei em Marília Garcia, no livro *O Engano Geográfico*, a relação entre o tema da viagem, o trânsito pelas cidades e a possibilidade, sempre à espreita, de um “acaso fundamental” (cf. Simpson 2013). Em Ricardo Domenecq notei num poema do livro *Carta aos anfíbios* o gesto mais ou menos encenado ou heroico do sacrifício ou da vitimização (cf. Simpson 2017).

⁶ cf. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*, São Paulo Editora 34, 2007.

⁷ O trecho completo: “Não quero mais a fúria da verdade. Entro na sapataria popular. Chove por detrás. Gatos amarelos circulando no fundo. Abomino Baudelaire querido, mas procuro na vitrina um modelo brutal. Fica boazinha, dor; sábia como deve ser, não tão generosa, não. Recebe o afeto que se encerra no meu peito. Me calço decidida onde os gatos fazem que me amam, juvenis, reais. Antes eu era 36, gata borralheira, pé ante pé, pequeno polegar, pagar na caixa, receber na frente. Minha dor. Me dá a mão. Vem por aqui, longe deles. Escuta, querida, escuta. A marcha desta noite. Se debruça sobre os anos neste pulso. Belo belo. Tenho tudo que fere. As alemãs marchando que nem homem. As cenas mais belas do romance o autor não soube comentar. Não me deixa agora, fera.”

⁸ cf. <https://en.wikipedia.org/wiki/Hypocrisy>

⁹ Cito um trecho central: “o que aproxima a experiência poética de Baudelaire do mito da Queda é justamente essa viagem ao fundo do abismo, que pode ser resumida na conjunção de quatro fatores: a memória mítica, a separação progressiva da origem, o heroísmo poético e a consciência crítica do fracasso e da própria Queda.” (Veras 2013: 135).

¹⁰ Já indiquei essa reflexão noutro artigo, cf. Simpson 2017.

¹¹ Há outras observações importantes de Carlos de Souza, atento ao espaço cênico, *play-acting* do poema: “Por meio do apelo desses autores aos seus leitores, Ana Cristina cria sua própria encenação, mas uma encenação que revela a impossibilidade de um gesto primordial, absolutamente original: apela para a hi-

pocrisia de quem folheia a página para o contato físico e, finalmente, joga-se aos pés do leitor, como última medida para enfrentar a distância percorrida até ele./ É necessário, porém, destacar que, mesmo nos textos em que não se representa o contato íntimo entre poeta e leitor, há sempre lugar para o desejo de mobilização do outro. Ocorre que, ao invés de inserir o leitor como uma espécie de personagem do espaço cênico em que se transforma o poema, como nos exemplos anteriores, o eu lírico vale-se do tom confessional para criar a ilusão de intimidade” (2010: 28-29).

¹² A noção de “estilo mesclado” está também na leitura de Merquior da poesia de Carlos Drummond de Andrade em *Verso Universo Drummond* (1976).

¹³ No poema “Autoficção” de *Manual de flutuação para amadores*, que traz esse lugar da sinceridade, é novamente o “nós” indeterminado que surge: “Nada mais obscuro há tanto tempo esse inferno entre nós” (Siscar 2015: 90).

BIBLIOGRAFIA

A Bíblia de Jerusalém (2000), São Paulo, Paulus.

La Bible (2001), Paris, Bayard.

Amaral, Glória Carneiro do (1989), *Aclimatando Baudelaire: o baudelaírianismo brasileiro de 1870-1900*, tese de doutorado, São Paulo, FFLCH-USP.

Azevedo, Carlito (2016), *Livro das postagens*, Rio de Janeiro, 7Letras.

Baudelaire, Charles (1968), *Œuvres complètes*, préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff, Paris, Éditions du Seuil.

-- (1991) *Les Fleurs du mal*, édition de Jacques Dupont, Paris, Flammarion.

Barbosa, Alexandre (1986), *Ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*, São Paulo, Perspectiva.

Benjamin, Walter (2000), *Obras escolhidas: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, São Paulo, Brasiliense.

Britto, Paulo Henriques (2013), *Mínima lírica*, São Paulo, Companhia das Letras.

-- (2003), *Macau*, São Paulo, Companhia das Letras.

-- (2018), *Nenhum mistério*, São Paulo, Companhia das Letras.

-- (2010), “Poesia e memória”, in Pedrosa, Célia (org.), *Mais poesia hoje*, Rio de Janeiro, 7Letras.

- Campos, Haroldo (1998), *Crisantempo: do espaço curvo nasce um*, São Paulo, Perspectiva.
- Candido, Antonio (1989), *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Ed. Ática.
- Catalão, Marco (2018), *As asas do albatroz*, Bahia, Mondrongo.
- Cesar, Ana Cristina (2013), *Poética*, São Paulo, Companhia das Letras.
- (2016), *Crítica e tradução*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Compagnon, Antoine (2003), *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Derrida, Jacques (1980), *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion.
- Eco, Umberto (2003), “Borges e a minha angústia da influência”, in *Sobre a literatura*, tradução de Eliana Aguiar, Rio de Janeiro/ São Paulo, Editora Record.
- Faleiros, Álvaro (2015), “A poética multiposicional do traduzir em Ana C.”, in Faleiros, Álvaro; Zullar, Roberto; Bosi, Viviana, *Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar*, Rio de Janeiro, EdUERJ: 173-208.
- Fiúza, Solange (2019), “Marcos Siscar e o legado de João Cabral”, *Revelli, Dossiê: Estudos Literários e Interculturalidade*, vol. 11: 1-16.
- Hamburger, Michael (2008), *A verdade da poesia*, São Paulo, Cosac & Naify.
- Infante, Ulisses (2010), “Baudelaire em Murilo”, *Agália*, no. 102, 2º Semestre: 117-146.
- Malufe, Annita Costa (2015), “Estratégias para uma escrita do segredo”, in Faleiros, Álvaro; Zullar, Roberto; Bosi, Viviana, *Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar*, Rio de Janeiro, EdUERJ, p.55-59.
- Melo Neto, João Cabral de (2003), *Obra completa*, edição organizada por Marly de Oliveira com assistência do autor, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- Meschonnic, Henri (1982), *Critique du Rythme: anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier Poche.
- Moriconi, Ítalo (1996), *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará.
- Olívio, Sidnei (2018), *A visão poética do abismo*, São Paulo, Editora Penalux.
- Paixão, Fernando (2015), *Porcelana invisível*, São Paulo, Cosac & Naify.
- Pereyr, Roberval (2020), “Roberval Pereyr entrevistado por Pablo Simpson”, in LyraCompoetics. <<https://lyracompoetics.ilcml.com/wp-content/uploads/2020/01/Entrevista-Roberval-Pereyr.pdf>> (último acesso em 4 de agosto de 2020)
- (1997), *Concerto de ilhas*, Campinas, Versal/Casa de Livros.
- Perloff, Marjorie (2013), *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*, tradução de Adriano Scandolara, Belo Horizonte, Humanitas/UFMG.
- Simpson, Pablo (2017) “A poesia e a crítica: notas sobre alguns poetas e poemas contemporâneos”, in Nascimento, Maria de Fátima do; Furtado, Marlí Tereza; Guimarães, Mayara Ribeiro (orgs.), *Fluxos e Correntes: trânsitos e traduções*, Abralic — Belém 2015, Rio de Janeiro, Edições Makunaima.
- (2013) “Um jogo de mapas ou sobre Engano geográfico de Marília Garcia”, *Contexto*, v. 23, p. 75-93.

- Siscar, Marcos (2003), *Metade da arte*, São Paulo, Cosac & Naify.
- (2010), *Interior via satélite*, São Paulo, Ateliê Editorial.
- (2011), *Ana Cristina Cesar por Marcos Siscar*, col. Ciranda da Poesia, Rio de Janeiro, EdUERJ.
- (2015), *Manual de flutuação para amadores*, Rio de Janeiro, 7Letras.
- (2018), Traduções impenitentes: “Perte d’auréole”, de Charles Baudelaire, por Marcos Siscar, *Elyra*, 12, p. 15. <<https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/257/301>> (último acesso em 4 de agosto de 2020)
- (2019), “A dignidade e o ridículo da poesia: autoria, destinação e história em *Le Spleen de Paris*”, *Alea*, vol 21/2, p. 30-52.
- Souza, Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de (2008), *A lírica fragmentária de Ana Cristina Cesar: au-tobiografismo e montagem*, Dissertação de mestrado, São Paulo, PUC-SP.
- Veras, Eduardo (2003), *“A encenação tediosa do imortal pecado”: Baudelaire e o mito da queda*, tese de doutorado, Belo Horizonte, UFMG.