



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Juliana dos Santos Gelmini

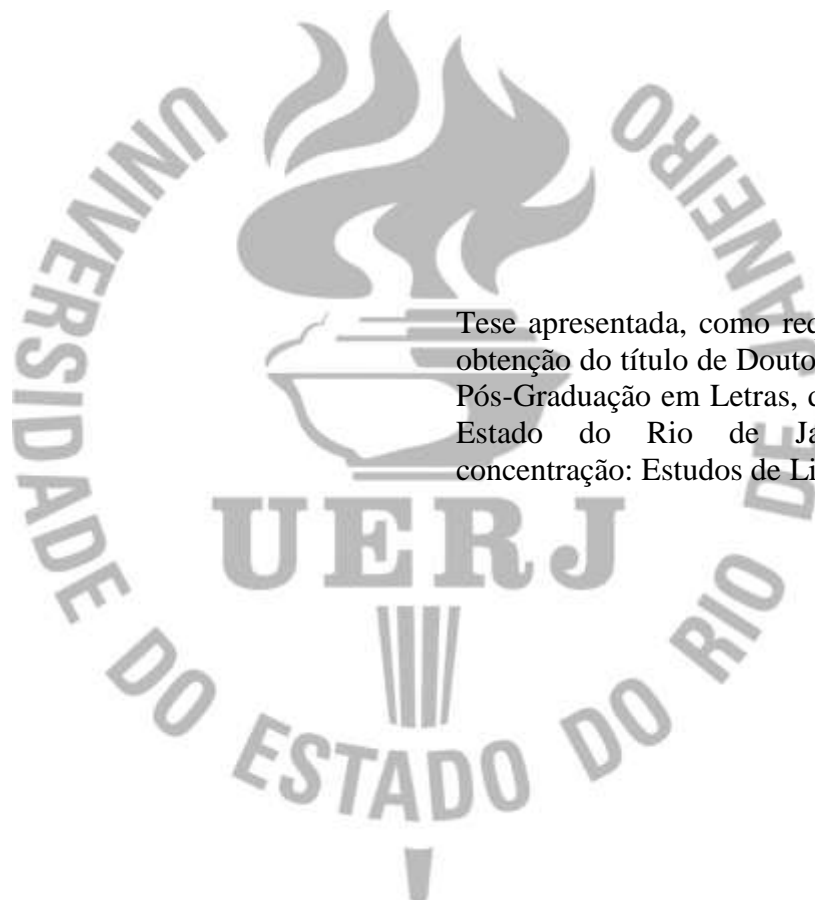
**Isto aqui é uma expedição: uma leitura das paisagens em trânsito de
Ana Martins Marques, Angélica Freitas e Marília Garcia**

Rio de Janeiro

2023

Juliana dos Santos Gelmini

**Isto aqui é uma expedição: uma leitura das paisagens em trânsito
de Ana Martins Marques, Angélica Freitas e Marília Garcia**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dra. Ieda Magri

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

G319 Gelmini, Juliana dos Santos

Isto aqui é uma expedição: uma leitura das paisagens em trânsito de Ana Martins Marques, Angélica Freitas e Marília Garcia / Juliana dos Santos Gelmini . – 2023.

338 f.: il.

Orientadora: Ieda Magri .

Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Marques, Ana Martins, 1977-. – Crítica e interpretação - Teses. 2. Freitas, Angélica, 1973-. – Crítica e interpretação – Teses. 3. Garcia, Marília, 1979- - Crítica e interpretação – Teses. 4. Marques, Ana Martins, 1977-. Risque esta palavra - Teses. 5. Freitas, Angélica, 1973-. Canções de atormentar - Teses. 6. Garcia, Marília, 1979 -. Expedição nebulosa – Teses. 7. Mulheres e literatura – Teses. 8. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. I. Magri, Ieda, 1977-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Juliana dos Santos Gelmini

**Isto aqui é uma expedição: uma leitura das paisagens em trânsito
de Ana Martins Marques, Angélica Freitas e Marília Garcia**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 12 de dezembro de 2023.

Banca examinadora:

Prof.^a Dra. Ieda Magri (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a Dra. Fernanda Teixeira de Medeiros
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a Dra. Rosa Maria de Carvalho Gens
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Rafael Zacca
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2023

DEDICATÓRIA

Para minhas avós

Ahylda de Andrade Gelmini e Maria Isabel Fernandes dos Santos
que partiram para a terceira margem do rio
sereias

Para minha mãe

Fátima dos Santos Gelmini
que me guia desde quando eu estava na sua barriga
pelas minhas viagens de amor pela UERJ
nave

Para meu pai

Rodolfo Gelmini
que me guia desde quando nasci
pelas minhas viagens de amor pelos livros
âncora

Para meu irmão

Leonardo dos Santos Gelmini
que viaja comigo lado a lado
no mesmo barco
de papel
laço

Para minha orientadora

Ieda Magri
por sempre impulsionar esta expedição
bússola

AGRADECIMENTOS

Entrego esta expedição a todas as pessoas que fazem parte da minha vida. Esta tese também pertence a vocês.

Onde está o ritmo do começo?

Agradeço à professora Ieda Magri, que tive a sorte de conhecer assim que entrei no Doutorado, pela oportunidade de estar sob sua orientação de excelência nesta tese. Ieda, obrigada pela presença constante, pela generosidade, pela disponibilidade, pelas conversas que orientam as melhores direções para os caminhos desta pesquisa, pelo olhar preciso que costura criação e crítica, pelas leituras atentas das minhas escritas, pela confiança, por inúmeros livros compartilhados, por ter me mobilizado a voltar a escrever poemas, pelo companheirismo que desde o início impulsiona esta expedição com grande fôlego – por contribuir, de forma fundamental, para o percurso desta tese e da minha vida. Obrigada por tanto, Ieda!

Agradeço às professoras Fernanda Teixeira de Medeiros e Rosa Gens, e aos professores Leonardo Davino de Oliveira e Rafael Zacca, que fazem parte da comissão julgadora de defesa desta tese, pela disponibilidade, pela leitura atenta e presença afetuosa. Agradeço à professora Anélia Montechiari Pietrani e, novamente, à professora Rosa Gens, pelos direcionamentos apresentados por ocasião do exame de qualificação desta tese. Obrigada, Anélia, pela amizade, pela troca poética, por me apresentar à poesia de Ana Martins Marques, e por também ter afinado a minha escuta no contexto da crítica literária.

Obrigada, Rosa, pela amizade, pela generosidade, por fazer parte da minha formação acadêmica e humana desde o início da minha graduação em Letras, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), por me apresentar ao Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura (NIELM), em especial, por ser a primeira a abrir meus caminhos para atuar como pesquisadora-bolsista em literatura brasileira, desde o início da graduação, com foco nas vozes de autoria feminina de Adriana Falcão e Livia Garcia-Roza.

Também agradeço a professoras e professores muito importantes que impulsionaram esta expedição. Agradeço ao professor Ítalo Moriconi, pela orientação precisa na minha dissertação de Mestrado sobre a poesia de Ana Martins Marques e por ter me incentivado a

continuar e ampliar esta pesquisa poética no Doutorado. Agradeço às professoras Ana Chiara e Ana Claudia Viegas, pelo afeto, pelas aulas que afiaram meu olhar crítico e criativo sobre a literatura brasileira, ainda no Mestrado. Agradeço às professoras Andrea Sirihal, Agnes Rissardo, Deise Quintiliano Pereira e Maria Cristina Cardoso Ribas, pela amizade, pela generosidade, por contribuírem para esta expedição com aulas inesquecíveis, ao longo do Doutorado. Agradeço à professora Claudia Dias Sampaio, pela disponibilidade, generosidade e afeto.

Da época da graduação em Letras, agradeço ao professor Antonio Carlos Secchin, pela amizade, pelo afeto, pelos livros. Obrigada, professor Secchin, por me ensinar a investigar os poemas, por impulsionar meu envolvimento com a poesia, por me motivar a pesquisar com mais afinco e compromisso, pela generosidade em ter escrito a orelha do meu livro de estreia.

Dos encontros pela poesia, agradeço também ao professor Alberto Pucheu, pelas aulas que acenderam a faísca da poesia logo no início da graduação, pela amizade, pela generosidade, pelos livros, pelas trocas poéticas. E agradeço à professora Martha Alkimin e aos professores Eucanaã Ferraz e Eduardo Coelho, por sempre me acolherem, como ouvinte, em suas aulas sobre poesia, quando eu já estava na pós-graduação.

Agradeço à professora Georgina Martins, pela amizade, pelas aulas que me motivam a defender com unhas e dentes a Educação pública, e, nela, também trazer ao debate a militância antirracista e contra a homofobia. Agradeço ao professor Armando Gens, pela amizade, pelos livros, pelas aulas que impulsionam a prática da minha criatividade, pela generosidade, em especial, pelo presente das sementes de trevo de quatro folhas. Não por acaso, eu tenho tanta sorte em conhecer vocês.

Agradeço à professora Ana Crélia, pela amizade, pelos livros, pela generosidade em me orientar na monografia no curso de Especialização em Literatura para crianças e jovens. Agradeço à professora Anabelle Loivos, pela amizade, por incentivar minhas criações artísticas, pela oportunidade de participar, como bolsista, do seu projeto de extensão *Arquivo de Memória Amélia Tomás*.

Agradeço à professora Avanny, da qual sei apenas o primeiro nome, que me alfabetizou. Agradeço a todas as professoras e professores que fizeram parte do meu percurso de formação acadêmica e humana. Esta expedição só foi possível por causa de vocês. Obrigada!

E eu penso nas raízes

Quando minha mãe se viu grávida de mim, ela estava terminando o curso de complementação pedagógica na UERJ, em 1985. Cresci, dentro da sua barriga, atravessando as ladeiras do prédio cinza, no qual ela se formou como professora, sendo a primeira mulher da nossa família a cursar uma universidade. Oportunidade que minhas avós não tiveram. Mãe, acompanhar suas viagens de amor pela UERJ, me ensina sobre valores como o empenho, a honestidade, a dedicação e o compromisso com os estudos, com o magistério, em busca de retribuir à sociedade, de algum modo, o ensino de excelência que tivemos acesso ao ingressar em uma universidade pública do Brasil. Obrigada por tanto, mãe!

Quando eu nasci, meu pai começou a construir a casa em que moramos hoje. Há mais de duas décadas atrás, ela era apenas um projeto no papel, em linhas esboçadas também pelo meu pai. Ao longo de dez anos, cresci vendo essa casa sendo erguida. Pai, você me ensina a acreditar nas paisagens com futuro dentro e, sobretudo, me ensina que para construí-las, além das viagens pelos livros, é preciso manter a firmeza nos valores como o empenho, a honestidade, a força de vontade e a perseverança. Obrigada por tanto, pai!

Quando eu era criança, descobri que meu irmão, aos quatro anos, escolheu meu nome, Juliana. Mais do que meu irmão, ele sempre foi um amigo que, lado a lado, ainda viaja comigo, no mesmo barco (de papel). Quando eu era adolescente, meu irmão já cursava a UFRJ e, ao mesmo tempo, ministrava aulas particulares de matemática, física e química. Matérias que seriam ainda mais desafiantes para mim, ao longo do Ensino Médio, se não fosse o seu companheirismo. Ainda lembro de quando virávamos noites estudando, cada um de um lado da mesa grande com inúmeros cadernos e livros espalhados. Irmão, você me ensina sobre os valores como a amizade, a confiança, o empenho, a força de vontade e a perseverança (indescritível)! Obrigada por tanto, irmão!

Quando estava no meio do Doutorado, encontrei meu namorado, Bruno Domingues Machado, que também é meu grande amigo. Desde então, ele é uma das pessoas que mais acompanhou de perto esta expedição. Escrevo, amor, para te agradecer pelas viagens que fazemos, lado a lado, em torno das palavras: pela revisão atenta dos meus textos, pela escuta dos meus áudios longos (sobre as hipóteses da tese, sobre as leituras críticas dos poemas, sobre os textos de teoria literária e assim por diante), por me acolher e ter a coragem de se perder comigo nesta nebulosa que é o tempo presente. Agradeço também à Elizabeth Domingues Machado, mãe do Bruno e minha mãe de coração, pela presença afetiva, pela generosidade, pela fé que me impulsiona.

No primeiro ano do Doutorado, na UERJ, encontrei uma grande amiga, Vivian Bezerra da Silva. Desde então, ela é uma das pessoas que mais acompanhou de perto esta pesquisa. Sua presença mudou para melhor a rota desta expedição que também vai ao encontro da minha vida. Por seu incentivo, divulguei meus trabalhos artísticos, tive forças para persistir na escrita desta tese (“os nossos sonhos merecem nossa disciplina”) e coragem para perceber as pequenas luzes que ainda iluminam o futuro. Escrevo para te agradecer pelo apoio mútuo, pelas trocas constantes em conversas sobre afetos, sobre livros, sobre filmes, sobre as angústias e alegrias das nossas pesquisas. Penso que nossas teses se complementam, de algum modo, cada uma em busca de olhar para uma das diversas margens silenciadas da história.

Aqui, também sublinho a tese de excelência do nosso amigo Jefferson de Moraes Lima. Mais uma pessoa querida que, assim como a Vivian, levo do Doutorado da UERJ para a vida. Escrevo para te agradecer, amigo, pelo companheirismo, sabemos que podemos contar um com o outro, mesmo não nos falando sempre. E te agradeço também por me apresentar a Nai, Naiara Martins Barrozo, um pouco antes da pandemia, nos encontros pelos corredores da UERJ. Escrevo, Nai, como te disse que ia escrever, para te agradecer por você ter me acolhido em momentos tão delicados. Obrigada pela generosidade!

No Mestrado, também na UERJ, encontrei uma grande amiga, Nicole Ayres, que se tornou a cada ano mais presente em minha vida e também faz parte desta expedição. Uma coincidência: nascemos no mesmo dia, mas em anos diferentes. Escrevo, amiga, para te agradecer pelo apoio mútuo que renova meu fôlego para continuar esta tese, pela presença constante em tantos momentos da minha vida, desde viagens de amor pelos livros, pela criação literária a outras viagens pelas estradas fora dos mapas oficiais, como o retiro de yoga, aventura da virada do ano.

Nesta parte da história, escrevo também o nome da amiga Viviane Ribeiro, que encontrei recentemente, mas fica, assim como a Nicole, como uma daquelas almas que a gente sabe que conhece de outras vidas. Escrevo, Vivi, para te agradecer pelo acolhimento em dias tão delicados, como aquele em que nos conhecemos, pela carta de aniversário que me emociona, por me inspirar com o seu projeto solidário chamado *Instituto TeApoio*, e pelas risadas enquanto “vamos juntas”: eu, você e Nicole.

Escrevo também para agradecer pela amizade, presença e incentivo de pessoas queridas: Kátia Surreal, Renan Mattos, Felipe Crespo, Rafael Menicucci e da Lillian Roseback. Impossível não lembrar do nosso amigo William Souza que, durante a pandemia,

infelizmente, partiu para a terceira margem do rio: “aqui o poema *para* porque está sem / ar / tenta encontrar uma resposta / mas a âncora vai / descendo / tudo fica muito / escuro / – *aqui já dá para fechar / os olhos*” (GARCIA, 2023a, p. 14, espaçamento da autora).

Então, tento retomar as linhas.

Quando trabalhei como professora temporária no Colégio Pedro II (Campus de Duque de Caxias), encontrei grandes amigas que também impulsionam esta expedição: Juliana Mariano, Laís Naufel e Juliana Mendes. Mais do que companheiras de magistério, laços de afeto do Pedro II para a vida. E depois conheci a Paula Cerri Fayer, companheira da Laís que se tornou também nossa amiga. Admiro muito cada uma de vocês. Escrevo para agradecer, amigas, pela leitura atenta e precisa do meu pré-projeto de Doutorado, pelo apoio constante, pelas trocas de afetos, de livros, de risos, pela presença constante, mesmo que agora seja mais pelas telas. Escrevo para agradecer por vocês me impulsionarem sempre na direção da pesquisa e do estudo, como também em busca de ser uma pessoa melhor a cada dia, mesmo diante de tempos tão difíceis. Sabemos que podemos contar umas com as outras. Obrigada, amigas, por tudo!

Agradeço também pelo encorajamento e incentivo de todos os laços de amizade que levo da experiência do magistério no Laks: Aline Scovino, Alessandra Pires, Alexandre Salgado, Camila Monteiro, Erica Lopes, Fabiano Valente, Jean Brum, João Paulo de Araújo, Lucas Francis, Madelaine Pereira, Maira Lima, Marcel Cavalcanti, Marcelle Rodrigues, Marcos Santos Netto, Maria Cristina Nunes, Monique Santos, Vinicius Hozana, Michelle Burlandy e Taissa Meirelles.

Na graduação em Letras, na UFRJ, encontrei uma grande amiga sem a qual esta expedição também não seria possível, Isabela Barreto, companheira do início do percurso na pesquisa. Escrevo, amiga, para te agradecer por tantos momentos que compartilhamos e que estruturaram caminhos fundamentais que, desde então, continuo seguindo. Das nossas viagens de amor pela pesquisa em literatura, das viagens pelo pensamento, ainda lembro das tardes que passamos juntas lendo vários livros para a pesquisa de literatura infantil e juvenil (ou melhor, de literatura para crianças e jovens), ou de quando viramos noites escrevendo os trabalhos para a Faculdade, ou ainda de quando apresentamos nossa primeira Jornada de Iniciação Científica, Artística e Cultural (JIC), orientada pela professora Rosa Gens. Obrigada, amiga, pelas trocas artísticas e afetivas (ainda guardo nossa pintura coletiva e tantas cartas), pelas contações de histórias, projetos solidários e tantas outras memórias que não cabem nestas linhas. Obrigada, amiga, por tudo!

Ao longo do Ensino Médio, encontrei uma grande amiga, Nathália Olímpio Galeno, que levo da escola para vida e também impulsiona esta expedição. Escrevo para te agradecer, amiga, pela presença constante na minha vida, pelas risadas e conversas em cartas escritas à mão (ainda guardo todas) e longos telefonemas, por estudarmos juntas, por buscarmos tornar o mundo melhor. Obrigada, amiga, por você ter esse coração grande, por estar comigo nos momentos mais desafiantes e também nos momentos mais felizes da minha vida, por me fazer acreditar que sou capaz mesmo, que mereço sempre mais e me impulsionar rumo ao futuro. Obrigada, amiga, por tudo!

Quando eu ainda estava no Ensino Fundamental, encontrei uma grande amiga Cris, Cristiane Borges Quadros, companheira de vida que também faz parte desta expedição. Desde o primeiro dia que nos conhecemos, a gente sabia que aquele encontro era antigo e vinha de outras vidas. Ainda é o que sinto sempre que estamos juntas. Escrevo para te agradecer, amiga, pela sua presença constante desde a infância, por todas as cartas e telefonemas longos, por você ser essa pessoa de coração generoso, por sempre confiar no meu potencial e se importar comigo, ouvindo meus áudios sobre os capítulos desta tese, enviando as melhores energias – como naquele dia que só consegui desbloquear a escrita depois que falei com você. Sabemos que podemos contar uma com a outra. Obrigada, amiga, por tudo!

E escrevo para agradecer à minha prima Dé, Andréa Aguiar, que é também é minha primeira amiga, ainda na infância. É, prima, mais do que fazer parte do que chamam de família de sangue, você faz parte do que chamo de família do coração, aquela que escolhi pela afinidade de dentro. Mesmo que a gente seja tão diferente, a gente sabe também que nos encontramos naquilo que é essencial, pela afinidade dos nossos valores em busca de um mundo com menos preconceitos. E, mesmo que a gente não se veja tanto, é claro que podemos contar uma com a outra sempre. Obrigada, prima, por tudo!

Agradeço à Dani, Danielle Magalhães, pela amizade, pela generosidade, pelas trocas de afeto e poesia, pelas viagens pelos pensamentos que nos fazem *Ir ao que queima*.

Agradeço à Priscila Branco, Milena Martins Moura e Gabriela Lages, pela amizade, pelas trocas poéticas sobre o cenário contemporâneo, por contribuírem para fazer o levantamento das mulheres que escrevem hoje, assim como dos movimentos feitos por elas; e por sempre impulsionarem minha escrita criativa.

Agradeço a todas as pessoas que fazem parte do nosso grupo de pesquisa “Literatura brasileira e latino-americana: questões de inserção no cenário contemporâneo”, coordenado

pela professora Ieda Magri, do qual eu faço parte. Agradeço, em especial, pela amizade e incentivo de Dejair Martins, Luciana Alves, Eduardo Teffe e Evelyn Rodrigues – pela poesia.

Agradeço também à Letícia Tury, pela amizade, pelas conversas de afeto e filosofia, ainda guardo com carinho o bastidor de bordado que você costurou à mão com versos dos jardins de Ana Martins Marques, presente de aniversário que me emocionou. Ao Lucas Pugliesi, companheiro da Letícia, por também estar presente ao longo desta expedição.

À Fernanda Gabriela Coelho Silva, pela amizade, ainda lembro do dia que te conheci e você estava com aquela blusa de nuvens. Obrigada, Fê, pelas conversas sobre poesia, natureza, arte e espiritualidade, por reescrevemos juntas o ponto de vista de histórias que deslizavam do amor ao horror.

À Carolina Machado, pela amizade, pelo afeto, pelas escritas criativas, pelas traduções das línguas da poesia. À Carla Oliveira, Thaisa Menezes e Mônica Viollet, pela amizade, pelas trocas literárias, pelos livros. À Lydia Soraya Viera, pela amizade antiga.

Agradeço a Omar Amazonas, pela empatia, pela generosidade, pelo compromisso com o ser humano e pela excelência, como médico, em cuidar da minha saúde.

Agradeço à Ivoneide Viana, que acompanha esta expedição desde o início, desde muitos anos antes do início, pela presença contínua e afetuosa, pela escuta atenta, pela empatia, pela generosidade, pelo compromisso com o ser humano, pela excelência, como psicóloga, em cuidar da minha saúde, pelo encorajamento no caminho a ser trilhado.

Pode parecer que estamos ancorados no mesmo ponto mas avançamos aos poucos¹

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio fundamental que viabilizou esta tese e tantas outras pesquisas em nosso país. Obrigada, CAPES, pela oportunidade de atuar como pesquisadora no Doutorado, com uma bolsa de estudos contínua, vinculada ao programa de pós-graduação em Letras da UERJ, ao longo de quatro anos tão desafiantes, de 2019 a 2023.

Agradeço à Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), pelo compromisso com o ensino público, democrático e de excelência no Brasil.

¹ P.s: Os subtítulos dos agradecimentos fazem referência à voz Marília Garcia.

aventura
bruta
(em versos)

Ana Cristina Cesar

O futuro é propriamente falando o imprevisível
— e não sei onde a pesquisa poética e
o pensamento selvagem me levarão

Orides Fontela

no trem

Um livro em viagem corta a paisagem
(um meridiano)
pela janela se escrevem cidades rápidas
enquanto corro a viver
o que ainda não li

Ana Martins Marques

quem não pode viajar o mundo
dentro de embarcações

deve imediatamente
contemplar a ideia
de virar sereia

Angélica Freitas

minha viagem é feita pelo espaço
mas também pelo tempo como no poema dele
com a sobreposição de mapas afetivos
e lembranças
com a repetição de frases e espaços
[...]
repito a viagem dele de outra maneira
[...]
será que minha viagem seria
na direção do futuro?

Marília Garcia

RESUMO

GELMINI, Juliana dos Santos. *Isto aqui é uma expedição: uma leitura das paisagens em trânsito de Ana Martins Marques, Angélica Freitas e Marília Garcia*. 2023. 338 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Italo Calvino, antes de nos deixar, escreveu apenas cinco das suas *Seis propostas para um novo milênio*, em 1990. Anos depois, Ricardo Piglia buscou escrever a proposta que falta: “Qual seria a sexta proposta não escrita para o próximo milênio?” (PIGLIA, 2012, p. 1). A partir desta questão, o escritor argentino apresentou o conceito de deslocamento, relacionado ao sentido de mudança de lugar, de movimento em direção ao outro, como “Uma proposta para o novo milênio”, ensaio publicado no Caderno de Cultura *Margens/ Márgenes*, em 2001. Retomei, com esta tese, a investigação da proposta de Piglia, em busca de caminhos para a escrita sobre o conceito de deslocamento no contemporâneo. Agora, a partir do olhar de uma pesquisadora mulher de outro lugar da América Latina, no Brasil, no Rio de Janeiro – ainda um subúrbio do mundo, tal qual Piglia se referiu a Buenos Aires. Em busca de “sair do centro, deixar que a linguagem fale também na margem, no que se ouve, no que chega de outro” (PIGLIA, 2012, p. 4), propus, com esta tese, um modo de reconhecimento do deslocamento epistemológico, com a passagem das margens heterogêneas que, historicamente, consideramos como “bordas da tradição cultural” (PIGLIA, 2012, p. 1) ao centro da cena contemporânea. Aqui, falando sobre um deslocamento descentralizante do patriarcado. Nesse contexto em trânsito, os nomes de Ana Martins Marques (Belo Horizonte, 1977), Angélica Freitas (Pelotas, 1973) e Marília Garcia (Rio de Janeiro, 1979) são exemplos da forte e decisiva expressão da poesia de autoria feminina em língua portuguesa nos últimos anos. Destacam-se como três poetisas premiadas e, assim, legitimadas por uma crítica especializada. Apesar do crescente protagonismo, ainda não parecia haver estudos acadêmicos amplos e específicos sobre as suas práticas artísticas em perspectiva comparada. O que eu propus, com esta tese, foi investigar, a partir do método da análise crítica e formal de poemas selecionados, a hipótese da configuração comum de uma voz poética própria em torno do deslocamento, mapeando os pontos de (des)encontros que articulam as práticas artísticas dessas três poetisas-mulheres que (re)escrevem, ao menos, uma das diversas partes silenciadas da história. Em cada poeta, investiguei os deslocamentos que atravessam duas figuras femininas. No primeiro capítulo, investiguei as figuras da “Medusa” e da “Ofélia”, na voz de Ana Martins Marques, a partir dos poemas do livro *Risque esta palavra* (2021). No segundo capítulo, investiguei as figuras da “poetisa” e da “sereia”, na voz de Angélica Freitas, a partir dos poemas do livro *Canções de atormentar* (2020). No terceiro capítulo, investiguei as figuras da “flâneuse” e da “ninfá Eco”, na voz de Marília Garcia, a partir dos poemas do livro *Expedição Nebulosa* (2023). Minha intenção foi também verificar se esse estado de deslocamento é um dos aspectos que configura a poesia brasileira contemporânea. Com isso, também busquei contribuir, dentro do possível, em hipóteses que possam colaborar para a definição do deslocamento nos estudos de poesia.

Palavras-chave: poesia brasileira contemporânea; deslocamento; autoria feminina; figuras femininas; Ana Martins Marques; Angélica Freitas; Marília Garcia.

RESUMEN

GELMINI, Juliana dos Santos. *Esto es una expedición: una lectura de los paisajes en tránsito de Ana Martins Marques, Angélica Freitas y Marília Garcia*. 2023. 338 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Italo Calvino, antes de dejarnos, escribió en 1990 sólo cinco de sus *Seis propuestas para un nuevo milenio*. Años después, Ricardo Piglia intentó escribir la propuesta que faltaba: "¿Cuál sería la sexta propuesta no escrita para el próximo milenio?" (PIGLIA, 2012, p. 1). A partir de esta pregunta, el escritor argentino presentó el concepto de desplazamiento, relacionado con el sentido de cambio de lugar, de movimiento hacia el otro, como "Una propuesta para el nuevo milenio", ensayo publicado en *Caderno de Cultura Margens/ Márgenes* en 2001. Con esta tesis, he retomado mi investigación sobre la propuesta de Piglia en busca de formas de escribir sobre el concepto de desplazamiento en el mundo contemporáneo. Ahora, desde la perspectiva de una investigadora de otro lugar de América Latina, en Brasil, en Río de Janeiro - todavía un arrabal del mundo, como Piglia se refería a Buenos Aires. Buscando "salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en los márgenes, en lo que se escucha, en lo que viene de otro" (PIGLIA, 2012, p. 4), he propuesto, con esta tesis, una forma de reconocer el desplazamiento epistemológico, con el paso de los márgenes heterogéneos que históricamente hemos considerado "bordes de la tradición cultural" (PIGLIA, 2012, p. 1) al centro de la escena contemporánea. Hablamos aquí de un desplazamiento descentralizador del patriarcado. En este contexto en tránsito, los nombres de Ana Martins Marques (Belo Horizonte, 1977), Angélica Freitas (Pelotas, 1973) y Marília Garcia (Río de Janeiro, 1979) son ejemplos de la fuerte y decisiva expresión de la poesía hecha por mujeres en portugués en los últimos años. Destacan por ser tres poetisas premiadas y, por tanto, legitimadas por la crítica especializada. Pese a su creciente protagonismo, todavía no parecían existir estudios académicos amplios y específicos sobre sus prácticas artísticas desde una perspectiva comparada. Lo que me propuse con esta tesis fue investigar, utilizando el método del análisis crítico y formal de poemas seleccionados, la hipótesis de la configuración común de una voz poética propia en torno al desplazamiento, mapeando los puntos de (des)encuentro que articulan las prácticas artísticas de estas tres mujeres poetisas que (re)escriben al menos una de las varias partes silenciadas de la historia. En cada poeta, investigué los desplazamientos que atraviesan dos figuras femeninas. En el primer capítulo, investigué las figuras de "Medusa" y "Ofelia" en la voz de Ana Martins Marques, a partir de los poemas de su libro *Risque esta palavra* (2021). En el segundo capítulo, investigué las figuras de la "poetisa" y la "sirena" en la voz de Angélica Freitas, a partir de los poemas del libro *Canções de atormentar* (2020). En el tercer capítulo, investigué las figuras de la "flâneuse" y la "Eco ninfa" en la voz de Marília Garcia, a partir de los poemas del libro *Expedição Nebulosa* (2023). Mi intención era también comprobar si este estado de desplazamiento es uno de los aspectos que configuran la poesía brasileña contemporánea. Con ello, también pretendía contribuir, en la medida de lo posible, a las hipótesis que podrían ayudar a definir el desplazamiento en los estudios de poesía.

Palabras clave: poesía brasileña contemporánea; desplazamiento; autoría femenina; figuras femeninas; Ana Martins Marques; Angélica Freitas; Marília Garcia.

ABSTRACT

GELMINI, Juliana dos Santos. *This is an expedition: a reading of the landscapes in transit* by Ana Martins Marques, Angélica Freitas and Marília Garcia. 2023. 338 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Italo Calvino, before leaving us, wrote only five of his *Six Memos for the Next Millennium*, in 1990. Years later, Ricardo Piglia sought to write the missing proposal: “What would be the sixth unwritten proposal for the next millennium?” (PIGLIA, 2012, p. 1). Based on this question, the Argentine writer presented the concept of displacement, related to the sense of changing place, of movement towards the other, as “A proposal for the new millennium”, an essay published in *Caderno de Cultura Margens/Márgenes*, in 2001. With this thesis, I resumed the investigation of Piglia's proposal, in search of ways to write about the concept of displacement in the contemporary world. Now, from the perspective of a female researcher from another place in Latin America, in Brazil, in Rio de Janeiro – still a suburb of the world, just as Piglia referred to Buenos Aires. Seeking to “leave the center, to let language also speak on the margin, in what is heard, in what comes from another” (PIGLIA, 2012, p. 4), I have proposed, with this thesis, a way of recognizing epistemological displacement, with the passage of the heterogeneous margins that we have historically considered as “edges of cultural tradition” (PIGLIA, 2012, p. 1) to the center of the contemporary scene. Here, we are talking about a decentralizing displacement of patriarchy. In this context in transit, the names of Ana Martins Marques (Belo Horizonte, 1977), Angélica Freitas (Pelotas, 1973) and Marília Garcia (Rio de Janeiro, 1979) are examples of the strong and decisive expression of poetry by women in Portuguese in recent years. They stand out as three award-winning poets who have been legitimized by specialized critics. Despite their growing prominence, there still didn't seem to be any broad and specific academic studies on their artistic practices from a comparative perspective. With this thesis, I set out to investigate, using the method of critical and formal analysis of selected poems, the hypothesis of the common configuration of a poetic voice of their own around displacement, mapping the points of (dis)encounter that articulate the artistic practices of these three women poets who (re)write at least one of the various silenced parts of history. In each poet, I investigated the displacements that cross two female figures. In the first chapter, I investigated the figures of “Medusa” and “Ophelia” in the voice of Ana Martins Marques, based on the poems in her book *Risque esta palavra* (2021). In the second chapter, I investigated the figures of the “poetess” and the “mermaid” in the voice of Angélica Freitas, based on the poems in the book *Canções de atormentar* (2020). In the third chapter, I investigated the figures of the “flâneuse” and the “Eco nymph” in the voice of Marília Garcia, based on the poems in the book *Expedição Nebulosa* (2023). My intention was also to see if this state of displacement is one of the aspects that shapes contemporary Brazilian poetry. In doing so, I also sought to contribute, as far as possible, to hypotheses that could help define displacement in poetry studies.

Keywords: contemporary brazilian poetry; displacement; female authorship; female figures;

Ana Martins Marques; Angélica Freitas; Marília Garcia.

RÉSUMÉ

GELMINI, Juliana dos Santos. *Il s'agit d'une expédition: une lecture des paysages en transit* d'Ana Martins Marques, Angélica Freitas et Marília Garcia. 2023. 338 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Italo Calvino, avant de nous quitter, n'a écrit que cinq de ses *Six propositions pour le prochain millénaire*, en 1990. Des années plus tard, Ricardo Piglia a cherché à écrire la proposition manquante : “Quelle serait la sixième proposition non écrite pour le prochain millénaire? (PIGLIA, 2012, p. 1). Partant de cette question, l'écrivain argentin a présenté le concept de déplacement, lié au sentiment de changement de lieu, de mouvement vers l'autre, comme « Une proposition pour le nouveau millénaire », un essai publié dans *Caderno de Cultura Margens/Márgenes*, en 2001. Avec cette thèse, j'ai repris l'investigation de la proposition de Piglia, à la recherche de manières d'écrire sur le concept de déplacement dans le monde contemporain. Maintenant, du point de vue d'une chercheuse d'un autre endroit d'Amérique latine, au Brésil, à Rio de Janeiro – encore une banlieue du monde, tout comme Piglia faisait référence à Buenos Aires. En quête de “quitter le centre, laisser parler le langage aussi en marge, dans ce qui s'entend, dans ce qui arrive des autres” (PIGLIA, 2012, p. 4), j'ai proposé, avec cette thèse, une manière de reconnaître le déplacement épistémologique, avec le passage des marges hétérogènes que, historiquement, nous considérons comme des “bords de la tradition culturelle” (PIGLIA, 2012, p. 1) au centre de la scène contemporaine. Ici, nous parlons d'un changement de décentralisation du patriarcat. Dans ce contexte en transit, les noms d'Ana Martins Marques (Belo Horizonte, 1977), Angélica Freitas (Pelotas, 1973) et Marília Garcia (Rio de Janeiro, 1979) sont des exemples de l'expression forte et décisive de la poésie écrite par les femmes en portugais ces dernières années. Ils se distinguent comme trois poètes primées et donc légitimées par la critique spécialisée. Malgré son importance croissante, il ne semble toujours pas y avoir d'études académiques larges et spécifiques sur ses pratiques artistiques dans une perspective comparative. Ce que j'ai proposé, avec cette thèse, était d'investiguer, à l'aide de la méthode d'analyse critique et formelle de poèmes sélectionnés, l'hypothèse de la configuration commune d'une voix poétique spécifique autour du déplacement, en cartographiant les points de (dés)rencontres qui articulent la démarche artistique, pratiques de ces trois poètes qui (ré)écrivent, au moins, l'une des nombreuses parties muettes de l'histoire. Chez chaque poète, j'ai étudié les déplacements que subissent deux figures féminines. Dans le premier chapitre, j'ai étudié les figures de “Méduse” et “Ofélia”, dans la voix d'Ana Martins Marques, à partir des poèmes du livre *Risque esta Palavra* (2021). Dans le deuxième chapitre, j'ai étudié les figures de la “poétesse” et de la “sirène”, dans la voix d'Angélica Freitas, à partir des poèmes du livre *Canções de atormentar* (2020). Dans le troisième chapitre, j'ai étudié les figures de la “flâneuse” et de la “nymphé Eco”, dans la voix de Marília Garcia, à partir des poèmes du livre *Expedição Nebulosa* (2023). Mon intention était également de vérifier si cet état de déplacement est l'un des aspects qui façonnent la poésie brésilienne contemporaine. Ce faisant, j'ai également cherché à contribuer, autant que possible, aux hypothèses qui pourraient aider à définir le déplacement dans les études poétiques.

Mots-clés: poésie brésilienne contemporaine; déplacement; auteure féminine; figures féminines; Ana Martins Marques; Angélica Freitas; Marília Garcia.

SUMÁRIO

	CARTOGRAFIAS: ISTO AQUI É UMA EXPEDIÇÃO.....	19
1	ANA MARTINS MARQUES: AS LÍNGUAS SÃO MEIOS DE VIAGEM, SÃO MEIOS DE TRANSPORTE AS PALAVRAS....	53
1.1	Falando em Ana Martins Marques	53
1.1.1	<u>Riscos dos poemas</u>	61
1.2	O deslocamento como reescrita da tradição literária a partir de uma linhagem de autoria feminina	67
1.2.1	<u>Um jardim para Wislawa</u>	71
1.3	O deslocamento como reescrita da tradição literária a partir do ponto de vista das figuras femininas	88
1.3.1	<u>Um café com a Medusa</u>	88
1.3.2	<u>Ofélia aprende a nadar</u>	101
1.4	Amarrando as pontas	111
2	ANGÉLICA FREITAS: VIRAR SEREIA, CANTANDO MINHAS CANÇÕES DE ATORMENTAR	113
2.1	Falando em Angélica Freitas	113
2.2	O deslocamento como desmontagem das “armadilhas” sobre as questões de gênero: criando fissuras em torno dos enquadramentos da performance da “poetisa”	132
2.2.1	<u>É poeta ou poetisa?</u>	132
2.2.2	<u>Fissuras em torno dos enquadramentos da “poetisa”</u>	136
2.3	O deslocamento como montagem da máquina performática: a voz da sereia volta em “Canções de atormentar”	155
2.3.1	<u>A máquina performática: uma proposta de crítica experimental</u>	155
2.3.1.1	Uma volta em torno da noção de performance	155
2.3.1.2	Mas o que é videoarte?	158
2.3.1.3	Nas engrenagens móveis da máquina performática	160

2.3.2	<u>A voz da sereia volta em “Canções de atormentar”</u>	162
2.3.2.1	Mesmo que a deseje morta e descamada: o marinheiro tem medo da sereia	170
2.3.2.2	Contemplar a ideia de virar sereia	185
2.3.2.3	Toma aqui um espelho pra você se ver	188
2.3.2.4	Ah, se eu fosse uma sereia	193
2.3.2.5	Os filhos dos marinheiros que temiam os monstros marinhos	198
2.4	Amarrando as pontas	200
3	MARÍLIA GARCIA: ESCREVO A VIAGEM E ELA ACONTECE	205
3.1	Falando em Marília Garcia	205
3.2	O deslocamento como errância: seguindo os passos de prosa da poeta-flâneuse	220
3.2.1	<u>Primeira parte: passagens téóricas</u>	220
3.2.1.1	Passagens pela <i>flânerie</i>	220
3.2.1.2	Rasurando o <i>flâneur</i>	224
3.2.1.3	Passagens por uma <i>flâneuserie</i>	227
3.2.1.4	Por que não uma mulher <i>flâneur</i> ?	228
3.2.1.5	Em busca do olhar da <i>flâneuse</i>	230
3.2.1.6	Flanando por Londres	234
3.2.1.7	<i>Flâneuse</i> : um conceito em trânsito	237
3.2.2	<u>Segunda parte: um percurso errante de leitura do poema “então descemos para o centro da terra”</u>	238
3.2.2.1	Passagens por um mapa de raízes	238
3.2.2.2	Arquivos subterrâneos	257
3.2.2.3	O mais profundo são os astros	276
3.3	O deslocamento como ecografia: um percurso errante de leitura do poema “expedição: nebulosa”	278
3.3.1	<u>Passagens por um mapa de ecos</u>	278

3.3.2	<u>A voz da ninfa Eco volta em formais corais</u>	289
3.4	Amarrando as pontas	300
	CONSIDERAÇÕES FINAIS: AMARRANDO AS PONTAS DE (DES)ENCONTROS EM TORNO DO DESLOCAMENTO	306
	REFERÊNCIAS	316
	APÊNDICE A – Um poema para Ana Martins Marques	335
	APÊNDICE B – Um poema para Angélica Freitas	336
	APÊNDICE C – Um poema para Marília Garcia	337

CARTOGRAFIAS: ISTO AQUI É UMA EXPEDIÇÃO

Ponto de partida

Meu projeto para esta tese previa a investigação inicial sobre o protagonismo das vozes de autoria feminina na poesia brasileira contemporânea. Um dos meus objetivos era reconhecer o valor e o lugar das vozes de autoria feminina. Para tanto, tomei por base a experiência de leitura crítica e comparada das paisagens poéticas de Ana Martins Marques (Belo Horizonte, 1977), Angélica Freitas (Pelotas, 1973) e Marília Garcia (Rio de Janeiro, 1979). No decorrer da pesquisa, da leitura bibliográfica, das aulas que fiz, redefini os rumos da minha tese, ao lado da minha orientadora Ieda Magri. Especificamos o tema das paisagens poéticas para “paisagens em trânsito” – recorte temático que articula as vozes das três poetisas.

O deslocamento é um tipo de operador das paisagens poéticas pesquisadas. Falo operador e não tema porque a paisagem poética é ativada por meio do ponto de vista do sujeito que a experiencia. A paisagem poética faz referência ao conceito de Michel Collot e resulta da interação simultânea entre o espaço, a percepção de um ponto de vista e uma figuração. No caso desta tese, essa figuração diz respeito aos poemas. Ou seja, paisagens que são encarnadas em palavras, conforme veremos.

Intitulei a tese como: *Isto aqui é uma expedição: uma leitura das paisagens em trânsito de Ana Martins Marques, Angélica Freitas e Marília Garcia.*² Sublinho que a proposta inicial sobre o protagonismo das vozes de autoria feminina continua como tema deste trabalho, sendo inerente à escolha política do *corpus*. Esta é uma tese feminista, “pela necessidade de ainda hoje abriremos um recorte dentro dos estudos literários que olhe para a poesia escrita por mulheres. É uma escolha e um ato políticos. Além disso, é incidir um olhar para as mulheres que estão vivas, escrevendo agora” (BRANCO, 2023, p. 34).

Marta Francisco de Oliveira, no ensaio *Territórios móveis de uma escrita feminina em construção*, escreve que sequer hoje podemos afirmar que a autoria feminina “se trata de um território conquistado; antes, a conquista está em processo, aliada a novas concepções teóricas

² O título da tese faz referência à voz de Marília Garcia, retornando à linha “[isto aqui é uma expedição]” (GARCIA, 2023, p. 53) do poema-percurso “expedição: nebulosa”, no livro homônimo. Esta linha é repetida em *Parque das ruínas*, com a diferença sutil dos ecos, no lugar de “isto”, “isso”, em: “[isso aqui é uma expedição]” (GARCIA, 2018, p. 25).

que repensam os lugares de produção e (re)validam a atividade criadora de mulheres” (OLIVEIRA, 2020, p. 158). Sem dúvida, há um movimento de maior abertura à recepção da poesia contemporânea de autoria feminina, levando em conta, em especial, a releitura escrita pelas mulheres sobre o nosso passado em seus diversos níveis (histórico, literário, cultural etc.). Apesar do sistema literário, em diferentes aspectos, ainda se manter com uma predominância do masculino, essa ampliação dos territórios – literais e figurativos –, ocupados pela poesia escrita por mulheres, parece responder a um modo de arquivo que não legitimou a voz de autoria feminina por tantos séculos.

Em busca de “sair do centro, deixar que a linguagem fale também na margem, no que se ouve, no que chega de outro” (PIGLIA, 2012, p. 4), propus, com esta tese, um modo de reconhecimento desse deslocamento epistemológico, com a passagem das margens heterogêneas que, historicamente, consideramos como “bordas da tradição cultural” (PIGLIA, 2012, p. 1) ao centro da cena contemporânea. Aqui, falando sobre um deslocamento descentralizante do patriarcado.³

Nesse contexto em trânsito, os nomes de Ana Martins Marques, Angélica Freitas e Marília Garcia são exemplos da forte e decisiva expressão da poesia de autoria feminina em língua portuguesa nos últimos anos. Destacam-se como três poetisas premiadas e, assim, legitimadas por uma crítica especializada. Apesar do crescente protagonismo, ainda não parece haver estudos acadêmicos amplos e específicos sobre as suas práticas artísticas em perspectiva comparada.

O que eu busquei, com esta tese, foi investigar a hipótese da configuração comum de uma voz poética própria em torno do deslocamento, ou seja, minha hipótese é que essas três vozes de autoria feminina apresentam uma configuração comum em torno do deslocamento, configuração que é construída de uma maneira própria em cada uma delas. Com isso, como objetivo específico, busquei mapear os pontos de (des)encontros que articulam as práticas artísticas dessas três poetisas-mulheres que (re)escrevem, ao menos, uma das diversas partes silenciadas da história.

³ Concordo com Carla Akotirene, no livro *Interseccionalidade*, quando escreve que “o patriarcado é um sistema político modelador da cultura e dominação masculina, especialmente contra as mulheres. É reforçado pela religião e família nuclear que impõem papéis de gênero desde a infância baseados em identidades binárias, informadas pela noção de homem e mulher biológicos, sendo as pessoas cisgêneras aquelas não cabíveis, necessariamente, nas masculinidades e feminilidades duais hegemônicas. A despeito do gênero atribuído socialmente, pessoas não-cis estão fora da identificação estética, corpórea e morfo-anatômicas instituídas” (AKOTIRENE, 2022, p. 118).

Em cada poeta, investiguei os deslocamentos que atravessam duas figuras femininas, a partir do método da análise crítica e formal de poemas selecionados. No primeiro capítulo, investiguei as figuras da “Medusa” e da “Ofélia”, na voz de Ana Martins Marques, tomando por base, principalmente, os poemas do livro *Risque esta palavra* (2021). No segundo capítulo, investiguei as figuras da “poetisa” e da “sereia”, na voz de Angélica Freitas, tomando por base os poemas do livro *Canções de atormentar* (2020). No terceiro capítulo, investiguei as figuras da “flâneuse” e da “ninfá Eco”, na voz de Marília Garcia, tomando por base os poemas do livro *Expedição Nebulosa* (2023).

“A escrita feminina não pode ser definida, a ela não se pode atribuir uma essência, já que o feminino estaria ao lado daquilo que resiste ao próprio tempo, à propriedade e à apropriação” (TROCOLI *apud* CIXOUS, 2022, p. 87), escreve Flávia Trocoli citando Hélène Cixous, no posfácio do livro *O riso da medusa*, “se a escrita feminina não tem essência, nem por isso Cixous deixará de indicar que essa escrita reúne, sem deixar de aprisionar neles, movimentos bastante específicos que oferecem formas para este não ter lugar próprio” (TROCOLI *apud* CIXOUS, 2022, p. 87).

Nesta tese, não pretendi assinalar uma definição da prática feminina da escrita, mas pretendi, sobretudo, mapear deslocamentos específicos dessas vozes de autoria feminina que se cruzam pelas passagens das paisagens em trânsito. Como objetivo geral, minha intenção foi também verificar se esse estado de deslocamento é um dos aspectos que configura a poesia brasileira contemporânea. Com isso, também busquei contribuir, dentro do possível, em hipóteses que possam colaborar para definição da figura do deslocamento nos estudos de poesia.

Deslocamento: uma proposta para este milênio

Italo Calvino, antes de nos deixar, escreveu apenas cinco das suas *Seis propostas para um novo milênio*, publicadas em 1990, no Brasil. As propostas de Calvino, a princípio, foram preparadas para um ciclo de seis conferências na Universidade de Harvard, em Cambridge, em 1985, tendo como mola-propulsora a pergunta: “o que acontecerá com a literatura no futuro?” (PIGLIA, 2012, p. 1).

“A minha confiança no futuro da literatura consiste em saber que há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar”, afirma Calvino (CALVINO, 1990, p.

13), “quero pois dedicar estas conferências a alguns valores ou qualidades ou especificidades da literatura que me são particularmente caros, buscando situá-los na perspectiva do novo milênio” (CALVINO, 1990, p. 13). Isto é, na perspectiva deste território movediço que chamamos de contemporâneo, ainda em curso. Calvino, como sabemos, escolhe as propostas sobre a leveza, a rapidez, a exatidão, a visibilidade e a multiplicidade.

Anos depois, Ricardo Piglia buscou escrever a proposta que falta:

Qual seria a sexta proposta não escrita para o próximo milênio? E qual seria essa proposta se fosse escrita em Buenos Aires, se fosse escrita a partir deste subúrbio do mundo? Como nós veríamos o futuro da literatura ou a literatura do futuro e sua função? Não como o vê uma pessoa em um país central, com uma grande tradição cultural. Colocamo-nos, então, este problema a partir da margem, a partir das bordas da tradição cultural, olhando de viés. E este olhar enviesado nos daria uma percepção, talvez, diferente, específica. Há uma certa vantagem, às vezes, em não estar no centro. Olhar as coisas desde um lugar levemente marginal (PIGLIA, 2012, p. 1).

A partir dessas questões, Ricardo Piglia apresentou o conceito de deslocamento, relacionado ao sentido de mudança de lugar, de movimento em direção ao outro, de movimento em direção a outra enunciação como *Uma proposta para o novo milênio (Una propuesta para el nuevo milenio)* – ensaio publicado no segundo número do Caderno de Cultura *Margens/ Márgenes*, em 2001, sendo republicado no Caderno de leitura do *Coletivo Chão de Feira*, em 2012.⁴ Retomei, com esta tese, a investigação da proposta de Piglia, em busca de traçar caminhos para a escrita sobre o conceito de deslocamento no contemporâneo. Agora, a partir do olhar de uma pesquisadora mulher de outro lugar da América Latina, no Brasil, no Rio de Janeiro – ainda um subúrbio do mundo, tal qual Piglia se referiu a Buenos Aires.

*

“A noção de deslocamento e suas variáveis semânticas mais frequentes, como a deslocação, a mobilidade, o movimento, a locomoção e o deslocamento, figuram proeminentemente como um conceito-chave na teoria crítica contemporânea” (ALMEIDA, 2016, p. 49), escreve Sandra Regina Goulart Almeida, no livro *Viagens, deslocamentos, espaços (conceitos críticos)*, no capítulo “Deslocamento”, “bem como paradigma de análise e

⁴ O debate em torno do deslocamento “é retomado e ampliado na conferência apresentada em Cuba, na Casa de las Américas, em 2000, que constitui o pequeno livro *Tres propuestas para el próximo milenio – y cinco dificultades*, publicado em 2001 pela editora Fondo de Cultura Económica” (GOMES, 2004, p. 14).

operador de leitura de textos – estes entendidos em seu sentido mais amplo – através dos quais são construídos os imaginários culturais” (ALMEIDA, 2016, p. 49).

O deslocamento é colocado como uma questão central nas reflexões sobre o contemporâneo, em torno de noções como: novos espaços de afeto, conceito de comunidade e cidadania, terror e medo, movimentos midiáticos e virtuais, identidades e subjetividades móveis e fugidias, exílio e a desterritorialização, o lugar do estrangeiro e do outro, cosmopolitismos contemporâneos e “a relação entre o espaço transnacional e translocal e as representações e construções identitárias” (ALMEIDA, 2016, p. 52), por exemplo.

Inclusive, podemos falar “de uma estética do deslocamento, segundo Clifford, ou mesmo de uma ‘estética do trânsito’ ou ‘da diáspora’, como quer Hall, ou uma política e uma poética do trânsito e da diáspora, como argumenta Paul Gilroy” (ALMEIDA, 2016, p. 49). Neste caso, a política e a poética “seriam termos inseparáveis e balizadores das manifestações culturais contemporâneas, que se associam marcadamente à retórica do deslocamento” (ALMEIDA, 2016, p. 49).

Apesar do deslocamento estar no centro de diversos debates atuais, é difícil encontrar uma definição mais específica do termo. Talvez, essa dificuldade se deva ao fato de que o campo do conceito de deslocamento, na história do pensamento ocidental, é tomado como parte do campo semântico do conceito de movimento. Com isso, vemos um certo apagamento da especificidade do conceito de deslocamento em relação ao de movimento. “O termo remete ao senso comum em seu sentido de movimento, mudança e locomoção” (ALMEIDA, 2016, p. 49), diz Sandra Almeida, “na física, disciplina que se ocupa especificamente do conceito, o deslocamento que sofre um corpo dentro de uma trajetória determinada é uma grandeza vetorial, ou seja, é definida pela variação de posição desse corpo em um intervalo de tempo específico” (ALMEIDA, 2016, p. 49).

Desde sua etimologia, é observada essa relação tanto espacial, quanto temporal do vocábulo “deslocamento”:

A dimensão espacial, por sua vez, pode ser observada na própria origem latina do vocábulo que remete à noção de local (*loco*) ao mesmo tempo que retira deste o sentido de fixidez ou de localização determinada pelo acréscimo do prefixo *des*, que marca a desestabilização da própria noção de local (PALMEIRO *apud* ALMEIDA, 2016, p. 49).

Basta lembrar, de modo generalista, do conceito de movimento, em Heráclito, que é vinculado à efemeridade do tempo – como percebemos, não entramos duas vezes no mesmo rio. Ou, em Aristóteles, os deslocamentos no espaço-tempo são consideradas por ele como “as

grandes categorias de movimentos – a da afecção, da qualidade, das alterações” (MACHADO, 2019, p. 173), escreve Bruno Domingues Machado, em sua tese de Doutorado *Dispersões, proliferações, poesia*. “O que equivale dizer que, em Aristóteles, movimentos como sentir, ler e pensar são tão objetos da física quanto o deslocamento de um corpo pelo espaço” (MACHADO, 2019, p. 173).

Em outras palavras, “o movimento é também alteração sensível (de cor, de temperatura), afecção (emoções, paixões, sentimentos), mudanças de estados (uma vez que o movimento leva necessariamente ao repouso)” (MACHADO, 2019, p. 86). Por exemplo, é considerado movimento uma mudança de estado, relacionado às percepções sensoriais, como a passagem do estado de uma pele que se torna roxa após um impacto. “O movimento da *physis* era, deste modo, tanto físico, como o deslocamento de um corpo no espaço, quanto social, histórico, poético, político” (MAGALHÃES, 2021, p. 410). Isso significa dizer que:

[...] antes, em Aristóteles, a física poderia tratar tanto de deslocamentos pelo espaço como dos movimentos da poética, da música, da política, da alma, da ética. Não porque ela as tomava segundo os parâmetros que hoje temos da física, mas sim porque a *physis* consistia tanto em um movimento físico (no sentido atual), como em um movimento social, histórico, poético, psíquico (MACHADO, 2019, p. 173).

Apenas a partir da Idade Moderna, quando a ciência ocidental, como conhecemos hoje, começa a se configurar com maior hegemonia e, assim, definir alguns conceitos, essa compreensão da figura do movimento se delimita, principalmente, como deslocamento de corpos físicos no espaço. Talvez por ser uma época na qual o deslocamento adquire uma especificidade histórica, quando os deslocamentos no espaço começam a se tornar motores na história – em deslocamentos de navios, ao redor do planeta, por exemplo –, em busca da expansão territorial que resultam, como sabemos, no processo de colonização das Américas, assim como em outros deslocamentos impulsionados pelo capitalismo que não nos cabe aqui aprofundar.

Podemos especular que a partir do paradigma da modernidade, desde meados do século XIX, a ideia de deslocamento passa a requerer uma definição conceitual mais apurada e extensa que, talvez, ainda esteja em elaboração. A figura do *flâneur* caminhando pelas ruas se torna uma das principais referências dessa experiência, “captada emblematicamente por Baudelaire na cena do poeta que deixa cair e enlamear sua aura em meio à multidão e ao

trânsito turbulentos da cidade moderna” (ANDRADE *et al.*, 2018, p. 125).⁵ Na emergência desse novo modo de vida urbano, Walter Benjamin identifica que:

[...] a perda da aura podia ser associada à emergência de uma nova linguagem visual – o cinema. E ainda ao fato de esta implicar tanto o aproveitamento de novas tecnologias de produção e reprodução quanto, em consequência, um tipo de recepção dispersa e diferencialmente coletiva, ao mesmo tempo solicitando e problematizando o ocularcentrismo da cultura do ocidente, assim como a relação entre o artístico, o técnico e o cultural (ANDRADE *et al.*, 2018, p. 126-127).

Por volta dos anos de 1930, Benjamin, inclusive, cunha o termo metamorfose da percepção “para designar de que modo as tecnologias da Primeira e da Segunda Revoluções Industriais estavam mudando a sensibilidade” do sujeito moderno (SANTOS *in* WISNIK, 2018, s/p), escreve Laymert Garcia dos Santos, na orelha do livro *Dentro do nevoeiro*, de Guilherme Wisnik. A metamorfose da percepção pode ser tomada como um modo de pensar a passagem do moderno ao contemporâneo que atravessa “a virada cibernética introduzida pela Terceira Revolução Industrial e, com ela, a prevalência da informação digital e genética, ao lado da massa e da energia, que haviam estruturado o mundo moderno” (SANTOS *in* WISNIK, 2018, s/p).

Essas experiências modernas impulsionaram as práticas contemporâneas que interagem “com diferentes tecnologias de produção e reprodução não só visual como também vocal – desde a tipografia e a fotografia, o vídeo e a holografia, a gravação e a mixagem de vozes e ruídos, até programação virtual de imagens e sons” (ANDRADE *et al.*, 2018, p. 127), conforme lemos no verbete sobre “O contemporâneo”, no *Indiccionario do Contemporâneo*. Ao radicalizar procedimentos tomados como referências idealizantes do progresso do projeto moderno, “a arte mais uma vez tenta paradoxalmente se renovar e se afirmar através da aposta numa expansão que implica simultaneamente a fragilização e a contaminação de sua especificidade” (ANDRADE *et al.*, 2018, p. 127).⁶

Hoje, em meio à vertigem do capitalismo tardio, ainda estamos aprendendo a ver dentro desse nevoeiro contemporâneo, dentro dessa atmosfera de nublamento, as formas

⁵ No capítulo sobre a poesia de Marília Garcia, apresento de forma mais aprofundada a temática da *flâneurie*, deslocando o foco para a figura feminina da *flâneuse*.

⁶ Além disso, ainda no século XIX, o termo deslocamento aparece como um conceito-chave na psicanálise relacionado à construção identitária. “Para Freud, o deslocamento é um mecanismo essencial para a elaboração dos sonhos, sendo também responsável por atos falhos, lapsos, sintomas através dos quais o inconsciente se faz presente mesmo quando recalcado” (ALMEIDA, 2016, p. 49), comenta Sandra Almeida. “Lacan, por outro lado, associa o deslocamento ao processo linguístico da metonímia. O inconsciente opera, assim, por meio da linguagem em constantes associações metonímicas que revelam o trabalho do inconsciente nos elementos psíquicos do sujeito” (ALMEIDA, 2016, p. 49).

diversas de um mundo em trânsito, com suas novas configurações móveis e múltiplas. “É a tempestade de Benjamin, destituída, no entanto, de qualquer sentido de constância e direcionalidade, e portanto de progresso. Menos ventania e mais ciclones, ou redemoinhos” (WISNIK, 2018, p. 273). Laymert Garcia apresenta, de modo panorâmico, esse cenário de transformações:

Tudo começa com a euforia pós-moderna celebrando a era dos espaços de consumo e de consumo dos espaços, sob o primado da financeirização global do capital e das tecnologias da imagem; mas a euforia, que também se faz presente na renovação de Potsdamer Platz na Berlim pós-queda do muro e reunificação, vai aos poucos sendo comprometida, contaminada, contestada, substituída por outras atmosferas, [...] representadas pela queda das Torres Gêmeas no 11 de Setembro, pelo *junkspace* e a sociedade de controle, pela urbanização chinesa alucinada, que vão apresentando os sintomas de problematizações cada vez mais complexas das relações entre o espaço urbano global e o ciberespaço. O eixo do mundo começa a deslocar-se do Ocidente para o Oriente. [...] o clima muda: tudo se torna nebuloso, ambíguo, fragmentário, alusivo, translúcido, espectral, implícito mas poderoso (SANTOS *apud* WISNIK, 2018, s/p).

O campo expandido da arte torna visível e dizível essa efêmera e nebulosa atmosfera contemporânea – marcada pelo ocaso da razão iluminista –, trabalhando o deslocamento como tema e procedimento, como exemplificam “as práticas do poema em prosa ou da colagem – originadas da contaminação do especificamente literário e pictórico por elementos da cotidianidade urbana” (ANDRADE *et al.*, 2018, p. 125). Ou como escreve Marília Garcia:

ao escrever eu estava sempre preocupada
com o *deslocamento*
tentava pensar nele não só como tema
mas como procedimento

ao escrever é possível pensar
em termos *geográficos*:
a gente constrói uma cartografia
e pouco a pouco vai desenhando e
descrevendo linhas
formas curvas montanhas acidentes
caminhos e superfícies

(GARCIA, 2017, p. 77, grifo e espaçamento da autora).

As experiências híbridas contemporâneas vão produzir “um processo e uma desestabilização da ideia de arte tal como então associada aos valores hierarquizantes de originalidade e autonomia” (ANDRADE *et al.*, 2018, p. 125). Em outras palavras, as práticas artísticas contemporâneas não cabem mais em categorias tradicionais (escultura, literatura, pintura, e assim por diante), deslocando-as em um processo de expansão para além dos limites

das suas especificidades artísticas, das suas fronteiras definidas.⁷ É o que Florencia Garramuño chama de “a literatura fora de si”:

[...] uma literatura que parece haver incorporado em sua linguagem e em suas funções uma relação com outros discursos em que “o literário” mesmo não é algo dado ou construído, mas antes desconstruído ou pelo menos posto em questão? A articulação dos textos com e-mails, blogs, fotografias, discursos antropológicos, entre muitas outras variantes; ou, no caso da poesia, a colocação em tensão do limite do verso, que pode incorporar amiúde todas essas outras variantes referidas, cifra nessa heterogeneidade uma vontade de imbricar as práticas literárias na convivência com a experiência contemporânea. Para essa literatura, uma leitura estritamente “disciplinada” ou disciplinar pouco parece captar. Nesse campo expansivo também está a ideia de uma literatura que se figura como parte do mundo e imiscuída nele, e não como esfera independente e autônoma. É sobretudo esta questão, embora difícil de conceitualizar, o sinal mais evidente de um campo expansivo, porque demonstra uma literatura que parece propor para si funções extrínsecas ao próprio campo disciplinar (GARRAMUÑO, 2014, p. 35-36).

Essas práticas expansivas não cabem mais confinadas “nos espaços sacralizados do museu e de individualidades excepcionais – cujo valor utópico, coletivo, se dava por identificação a formas de verdade estáveis, plenas, universais” (ANDRADE *et al.*, 2018, p. 132). Deslocamentos que também provocam um desconcerto na recepção crítica que, ao menos de um ponto de vista tradicional, não qualificava essas práticas como arte. Não por acaso, o trabalho de Marcel Duchamp é uma das principais referências das práticas contemporâneas. Segundo Michael Archer, no livro *Arte contemporânea: uma história concisa*:

Duchamp inventara o termo “*readymade*” para descrever os objetos fabricados em série que ele escolhia, comprava e, a seguir, designava como obras de arte. O primeiro foi *Roda de bicicleta* (1913), uma roda de bicicleta montada sobre um banco; o mais escandaloso, *Fonte* (1917), era um urinol masculino assinado “R. Mutt”.⁸ Com os *readymades*, Duchamp pedia que o observador pensasse sobre o que definia a singularidade da obra de arte em meio à multiplicidade de todos os outros objetos. Seria alguma coisa a ser achada na própria obra de arte ou nas atividades ao redor do objeto? Tais perguntas reverberaram por toda a arte dos anos 60 e além deles (ARCHER, 2012, p. 3).

Rosalind Krauss, a propósito da escultura, traz à tona esses deslocamentos contemporâneos, como lemos no seu ensaio “a escultura no campo ampliado”, em 1979:

Nos últimos 10 anos coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos

⁷ Archer escreve que: “sem dúvida, alguns artistas ainda pintam e outros fazem aquilo a que a tradição se referia como escultura, mas estas práticas agora ocorrem num espectro muito mais amplo de atividades” (ARCHER, 2012, p. 1).

⁸ Nota de Archer: “*Mutt*: cão vira-lata ou pessoa simplória” (ARCHER, 2012, p. 3).

inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. Parece que nenhuma dessas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é, a não ser que o conceito dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável (KRAUSS, 2008, p. 129).⁹

A noção de “campo ampliado”, sugerida por Rosalind Krauss, para pensar a escultura contemporânea “tem se mostrado mais que produtiva, indispensável, para entender os efeitos dessa aposta em práticas híbridas” (ANDRADE *et al.*, 2018, p. 127). Trata-se de práticas que “colocam em tensão não apenas diferentes meios e suportes mas, principalmente, valores neles associados à corporeidade, à natureza e à técnica e seus efeitos simultâneos de criação e destruição, de maneira a problematizar as ideias de obra, de arte e de vida” (ANDRADE *et al.*, 2018, p. 127).

Deslocamentos em torno do pensamento-paisagem

Esses diversos modos de expansão das experiências contemporâneas configuram uma certa tendência do projeto político da arte contemporânea a uma perspectiva *relacional*, fazendo referência a Nicolas Bourriaud, “para quem ‘a forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica. Uma obra de arte é um ponto sobre uma linha’” (ANDRADE *et al.*, 2018, p. 128). Isto é,

Se a forma na arte moderna se caracteriza pelo seu acabamento, ao instituir um objeto fechado em si mesmo, produto de um estilo, de uma assinatura, na arte atual a forma se dá de modo aberto a partir de encontros fortuitos, de interações dinâmicas entre uma proposição artística com outras formações, de cunho artístico ou não, fomentando a intersubjetividade, a elaboração coletiva de sentido, de maneira que, em relação à arte contemporânea, torna-se mais apropriado, segundo Borriaud, falar-se antes em *formações* que em formas (ANDRADE *et al.*, 2018, p. 129).

Não por acaso, a tradição moderna é considerada como “tradição da ruptura” – fazendo referência a Octavio Paz –, sendo atravessada pelos movimentos de irrupção das vanguardas artísticas – que configuram um estilo, uma assinatura. Octavio Paz, no livro *Os filhos do barro*, escreve que a “tradição de ruptura” é outro modo de pensar a tradição, “feita de interrupções e na qual cada ruptura é um recomeço” (PAZ, 2013, p. 15). A modernidade se torna “uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante, seja ela qual for; mas só a desaloja para, no instante seguinte, ceder o lugar a outra tradição, que, por sua vez, é mais

⁹ O ensaio de Rosalind Krauss foi originalmente publicado no número 8 de *October*, em 1979. Essa tradução é uma reedição, da revista *Arte & Ensaios*, da tradução anterior, publicada no número 1 de Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, em 1984.

uma manifestação momentânea da atualidade” (PAZ, 2013, p. 15), afirma Paz. E mais adiante: “nem o moderno é continuidade do passado no presente nem o hoje é filho do ontem: são sua ruptura, sua negação” (PAZ, 2013, p. 16).

Segundo Michel Collot, no livro *Poética e filosofia da paisagem*:

[...] a modernidade foi tão longe na fragmentação do enunciado poético, até mesmo na incoerência, que, frequentemente, esses fragmentos perderam seu poder de evocação. Hoje, muitos poetas procuram restabelecer uma unidade sintática, semântica, ou formal mínima. Alguns retomam uma escritura mais discursiva, outros reencontram as virtudes do verso e das formas fixas ou, ainda, voltam-se para a prosa, que permite aliar uma descrição mais explícita e mais completa da paisagem à expressão de suas mais íntimas ressonâncias (COLLOT, 2013, p. 194-195).¹⁰

Michel Collot sugere a “poética da relação” como uma alternativa à estratégia de ruptura praticada pelas vanguardas do século XX. Atualmente, essa estratégia “parece um pouco embotada, pois, após diversas rupturas sucessivas, nada mais resta romper, a não ser com a própria ruptura”, escreve Collot, “é tempo de transgredir a transgressão, que se tornou uma espécie de conformismo” (COLLOT, 2013, p. 197).

Aqui, abro parênteses para comentar os bastidores da pesquisa. Na minha dissertação de Mestrado, *As paisagens da memória: uma leitura da poesia de Ana Martins Marques*, eu trabalhei com a teoria das paisagens poéticas, de Collot, pensando o viés da memória. Agora, para escrever a tese de Doutorado, voltei à mesma teoria, mas encontrei outras percepções do conceito lido pelo viés do deslocamento, expandindo o modo como estou pensando a paisagem.

A minha hipótese é que as paisagens poéticas são importantes modos de deslocamento que revolvem, aqui, o campo teórico-poético contemporâneo. E é pela poética da relação que a paisagem poética manifesta esses deslocamentos. Segundo Michel Collot:

[...] [a poética da relação] não é inteiramente nova e seria preciso retroceder em muito tempo para achar suas fontes: ao menos até Mallarmé que, certamente, afirmou de maneira muito intensa ‘o isolamento da palavra’, mas que dava também ao poeta a tarefa de ‘perceber as relações’ no seio da ‘Natureza’ e, ‘segundo algum estado interior’, ‘simplificar o mundo’. Mallarmé propunha a música como modelo à poesia, esta primeira entendida como ‘o conjunto de relações existente em tudo’. Um outro precursor essencial é Reverdy, que definiu a imagem como a aproximação de duas realidades cujas relações devem ser longínquas, para abrir à poesia novos horizontes, mais justos, para mantê-la o mais perto possível do real. Mais recentemente, Yves Bonnefoy, Édouard Glissant, Michel Deguy, Jean-Michel

¹⁰ Esse livro de Collot reúne dez ensaios em torno da experiência da paisagem como pensamento e linguagem: “Pensamento-paisagem”, “Paisagem e literatura”, “Lugares românticos e descrição poética”, “O espaçamento do sujeito”, “Horizonte e imaginação”, “A crise da paisagem”, “Transfigurações”, “Desfigurações”, “Abstrações” e “A abertura do mundo”.

Maulpoix, entre outros, reformularam, cada um à sua maneira, essa poética da relação (COLLOT, 2013, p. 196).

Diferentemente da visão moderna do mundo que se caracterizava pela ruptura e fragmentação, “privada de qualquer perspectiva unificadora” (COLLOT, 2013, p. 194), a paisagem “propõe uma visão de conjunto que o horizonte articula com a totalidade do mundo. Assim, oferece o modelo de uma possível recomposição da imagem despedaçada do universo” (COLLOT, 2013, p. 194), sendo lugar de interação entre o sujeito e seu meio ambiente, a arte e a natureza, a ciência e a experiência, a tradição e a inovação (COLLOT, 2013, p. 199).

Isso é possível porque as paisagens-poemas – ou seja, as paisagens que podem ser reveladas por meio dos poemas (paisagens encarnadas em palavras) –, são ativadas a partir de experiências interativas, considerando a percepção do ponto de vista do sujeito. Por ser uma experiência subjetiva, as paisagens poéticas se colocam sempre em movimento, sendo continuamente recriadas através dos tempos – como vemos nas diversas experiências de leituras dos mesmos textos. É nesse sentido que a paisagem poética se revela como um fenômeno, “que não é nem uma pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (COLLOT, 2013, p. 18). Isto é, a paisagem é “um fenômeno que muda segundo o ponto de vista que se adota, e que cada sujeito reinterpreta em função não só do que vê, mas do que sente e imagina” (COLLOT, 2013, p. 191).

Segundo Collot, fazendo referência à tradição fenomenológica, “a paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço, sentido de múltiplas maneiras e, por conseguinte, também experienciado” (COLLOT, 2013, p. 26). Ativada pela percepção do sujeito, a paisagem se abre como um território de experimentações, como um espaço permeável, tonalizado por “todas as formas de valores afetivos – impressões, emoções, sentimentos” (COLLOT, 2013, p. 26).

A paisagem é, portanto, um espaço em trânsito aberto às reflexões, atravessado pelas trocas tanto interior quanto exterior. Em outras palavras, “o sentido de uma paisagem não resulta de uma pura projeção do interior para o exterior, mas de uma interação constante entre o dentro e o fora” (COLLOT, 2013, p. 57). Sendo assim, a experiência da paisagem

transcende, em seus horizontes, o dualismo entre sujeito e objeto, antropos e cosmos, transpassando os possíveis limites das suas fronteiras.¹¹

Sublinho que a paisagem poética desloca “não somente nossas maneiras de fazer e de viver, mas nossa forma de pensar, e, nessa medida, a paisagem é também um procedimento estratégico” (COLLOT, 2013, p. 11), expandindo, em seus horizontes, o dualismo arraigado no pensamento-ocidental e as oposições que o estruturam: “como as do sentido e do sensível, do visível e do invisível, do sujeito e do objeto, do pensamento e da matéria, do espírito e do corpo, da natureza e da cultura”, escreve Collot, “entre esses termos que nossa tradição filosófica opõe ou subordina um ao outro, a paisagem instaura uma interação que nos convida a pensar de outro modo” (COLLOT, 2013, p. 18).

Collot denomina como “pensamento-paisagem” a capacidade de abertura da paisagem em proporcionar outros modos de reflexões para “a invenção de um novo tipo de racionalidade” (COLLOT, 2013, p. 11). O duplo sentido desse sintagma já anuncia a relação recíproca entre sujeito e cosmos: “permite, ao mesmo tempo, sugerir que a paisagem provoca o pensar e que o pensamento se desdobra como paisagem” (COLLOT, 2013, p. 12). Pensar, aqui, num sentido mais amplo que nos possibilita ver aquilo que não é explicitamente dado. Em outras palavras, o pensar como um trampolim a ultrapassar a parte visível da paisagem, o pensar que nos lança para além das linhas imaginárias que estruturam os horizontes.

Isso é possível por causa da poética da relação que proporciona a experiência da paisagem poética como lugar de troca, de inter-relação entre diferentes pontos de vista, de inter-relação entre a coisa e seus horizontes – que abrem paisagens imaginárias com viagens dentro. “Longe de ficar estática como uma imagem, a paisagem é um espaço a percorrer, a pé, num veículo ou em sonho” (COLLOT, 2013, p. 52). Aqui, “meu ponto de vista é [...] bem menos uma limitação de minha experiência do que uma maneira de deslizar pelo mundo” (MERLEAU-PONTY *apud* COLLOT, 2013, p. 24).

Portanto, ainda que meu olhar experiencie apenas um fragmento da paisagem, a estrutura do horizonte da minha percepção marginal é capaz de proporcionar uma visão expandida do conjunto.¹² Em outras palavras, a partir do meu ponto de vista de uma das

¹¹ Segundo Collot, o horizonte apresenta uma dupla dimensão: “uma linha imaginária (não encontramos representada em mapa algum), cujo traçado depende, ao mesmo tempo, de fatores objetivos (o relevo, as construções eventuais) e do ponto de vista de um sujeito” (COLLOT, 2013, p. 51).

¹² Escrevendo agora sobre esse tipo de deslocamento, penso que ele remete ao deslocamento em eco – figura que trabalho no capítulo sobre a voz poética de Marília Garcia, também desdobrada na ninfa Eco.

margens, vou ao encontro do outro, ou melhor, da outra, das outras (margens). E é nesse sentido que a paisagem poética, de algum modo, também vai ao encontro da proposta de deslocamento de Ricardo Piglia, relacionado ao sentido de movimento em direção ao outro, de mudança de lugar. A paisagem se torna, assim, “um lugar de troca em que se reencontram e confrontam diferentes pontos de vista. Lugar público [...] em que o indivíduo assume seu lugar em uma comunidade reencontrada” (COLLOT, 2013, p. 198).

Deslocamentos em torno do discurso da poesia e da crise

Há diversos modos de contar sobre a história do conceito “contemporâneo”, sendo um conceito em trânsito. Ieda Magri, no seu ensaio “Da dificuldade de nomear a produção do presente”, publicado na Revista *Matraga*, trabalha diferentes percursos em torno da historicização do conceito “contemporâneo” em termos de uso. César Aira, por exemplo, “o faz seguindo a trilha ‘das histórias dos nomes’” (MAGRI, 2020, p. 537):

Começou com os impressionistas, nome que tal como ocorreu com outros depois, como o cubismo ou o fauvismo, surgiu como crítica ou chacota. Outros nomes foram programáticos, como o futurismo, outros provocadores, como o dadá, descritivos, como o expressionismo. Abstratos, geográficos, como a Escola de Paris, siglas, como Cobra. Na década de 60, houve uma aceleração explosiva; os nomes e o que eles significavam, se multiplicaram: pop, op, minimalismo, conceitual, land art, fotorrealismo, arte povera, e centenas mais [...] Depois já não houve mais nomes [...] apenas ficava como Ersatz antepor um “neo” ou “pós” em algum velho nome [...] E então decidiu-se dar um nome convencional a tudo que, sem entrar em alguma das categorias restantes, foi produzido depois dos anos 1970. O nome que elegeram, sem espremer muito o cérebro e com escassa visão do futuro, foi o de Arte Contemporânea (AIRA *apud* MAGRI, 2020, p. 547).

Segundo Ieda Magri, “nessa longa citação o que emerge de maneira clara é que o que Aira chama de contemporâneo já foi chamado de modernista na história dos conceitos” (MAGRI, 2020, p. 547). Ou seja, o surgimento desta nova estética “vem dos movimentos de vanguarda modernistas tematizada tanto na própria produção literária e artística quando em sua teorização” (MAGRI, 2020, p. 537). E mais adiante:

Aos poucos essa tendência modernista que vai mudando de nome com a passagem dos anos, chega a uma denominação nova, a de arte contemporânea. “Curiosamente o nome pegou” (AIRA, 2013, p. 20), diz Aira. Como esse nome “pega” — a passagem do termo “contemporâneo” de adjetivo para substantivo — é o que esclarece o texto de Lionel Ruffel, *Zum-zum-zum: estudo sobre o nome contemporâneo*, termo tomado como “uma forma discursiva que atravessa todas as séries, discursos, disciplinas” (RUFFEL, 2014, p. 20) (MAGRI, 2020, p. 537-538).

Portanto, é a partir da história da arte que César Aira faz o percurso do que veio a ser chamado de arte contemporânea, percebendo “uma continuidade da estética modernista para a contemporânea. O que temos hoje é a herança de Duchamp, o prolongamento da vanguarda, sua exacerbação, expansão” (MAGRI, 2020, p. 538).¹³ Percebo que o modo como César Aira concebe a arte contemporânea vai ao encontro, por exemplo, da concepção de Marcos Siscar. Ambos os autores reivindicam, de algum modo, o que se chamou de a literatura no campo expandido.

*

A história do conceito do contemporâneo contada pela perspectiva de Marcos Siscar emerge em torno do “fim das vanguardas”, enunciado que assinala, de modo impreciso, aquilo que se considerou como as fronteiras limítrofes do contemporâneo, circunscritas em torno da segunda metade do século XX. No livro *De volta ao fim: O “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea*, Marcos Siscar traz à tona esse enunciado “do fim das vanguardas e das variantes da ideia de fim (a consumação, a crise, o sinistro)” (SISCAR, 2016, p. 9) como uma estratégia de ruptura – pela negação da ruptura –, vinculada à tradição moderna. “A tradição da ruptura não implica só a negação da tradição, mas também a negação da ruptura” (PAZ, 2013, p. 15), escreve Paz, “a contradição persiste se, em vez das palavras interrupção e ruptura, empregarmos outras que se oponham com menos violência às ideias de transmissão e de continuidade” (PAZ, 2013, p. 15).

Marcos Siscar diz que a repetição do discurso sobre o “fim das vanguardas” funciona como uma espécie de citação, uma operação crítica e discursiva, ela mesma produtora de história, e não uma verdade histórica e verificável. E ainda: “o anúncio do fim das vanguardas não deixa de constituir-se como um manifesto, bem ao gosto daquilo que o século XX nos habituou a considerar como modo incisivo de irrupção do poeta na história” (SISCAR, 2016, p. 14).

Mas o gesto de manifestar em uma “época que recusa a legitimidade do gênero ‘manifesto’, não pode ser mais entendido como ato de fixar determinados princípios, coerentes consigo mesmos e com sua recepção” (SISCAR, 2016, p. 14). Nesse contexto,

¹³ Ieda Magri comenta que a concepção de Ruffel, diferente da concepção de Aira, “vê uma quebra com a estética moderna, um movimento contestatório, que se fundaria na ruptura pós-moderna. Concepção que também é a de Ladagga de Estética da Emergência” (MAGRI, 2020, p. 538).

manifestar se torna apenas um modo de “explicitar o desejo de dar sentido, ou seja, um modo de se debater com a questão do sentido” (SISCAR, 2016, p. 14).

Marcos Siscar investiga essa operação crítica e discursiva do “fim das vanguardas” a partir do ensaio “Poesia e Modernidade: Da Morte do Verso à Constelação. O Poema Pós-Utópico” (1984), do vanguardista Haroldo de Campos. E escreve que a relevância da recepção desse ensaio se instaura em torno de um modo de funcionamento que poderíamos chamar de “performativo” e “ao qual se poderia associar o ímpeto ou a figura do *legislar*” (SISCAR, 2015, p. 13, grifo do autor).¹⁴

Curiosamente, esse ensaio “empenhado em estabelecer o fim da idade dos manifestos” (SISCAR, 2016, p. 44) é relacionado ao próprio livro de poemas *A educação dos cinco sentidos*, de Haroldo de Campos, publicado logo em seguida, em 1985. Segundo Siscar, “as palavras grifadas na sua contracapa (“pós-utópico” e “agoricidade”) são também os dois termos-chave do ensaio, vinculando diretamente o livro de poemas à proposta crítica recém-divulgada” (SISCAR, 2016, p. 44). Portanto, “o pós-utópico deixa de ser mera descrição do paradigma geral da época e passa a ser uma característica assumida do projeto poético do autor” (SISCAR, 2016, p. 45).

*

A problematização do discurso do fim das vanguardas também coloca em questão o discurso sobre o fim da poesia, do seu esgotamento – tantas vezes aproximados. Marcos Siscar, no ensaio “Poetas à beira de uma crise de versos”, do livro *Poesia e crise*, diz que a problemática em torno da “crise *de verso*”, proposta no ensaio referido de Mallarmé, é mal colocada pela “pedagogia concretista” (SISCAR, 2010, p. 105) como “crise *do verso*”, sendo lida como o fim do ciclo histórico do verso. Segundo Siscar:

A ideia de *retorno*, portanto, baseia-se na crença de que se tenha perdido a potência crítica da poesia contida na afirmação central dos manifestos concretistas, que dava “por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal)”.¹⁵ Ora, o verso só pode ser concebido como um retorno (e, portanto, de certo modo, como um anacronismo crítico) se admitirmos, juntamente com os poetas concretistas, que ele tenha sido substituído ou interrompido historicamente em algum momento. [...] Só atribuindo ao visual o monopólio histórico da renovação poética é possível

¹⁴ Siscar escreve sobre o gesto “performativo”, entre parênteses, como aquilo que realiza alguma coisa ao enunciá-la, segundo a teoria dos “atos de fala”, de Austin.

¹⁵ Nota de Marcos Siscar: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1975, p. 156.

considerar o verso como espaço esvaziado de potência criativa (SISCAR, 2010, p. 104-105, grifo do autor).

Marcos Siscar afirma que “a crise *de* verso não designa uma interrupção ou colapso histórico do verso; antes, uma irritação *do* verso, dentro do verso, e a propósito dele. Uma *crise de verso* [...] é a situação na qual ele se manifesta irritado, enervado, em estado crítico” (SISCAR, 2010, p. 107-108, grifo do autor). A figura do verso é colocada como centro do debate sobre o discurso da crise, compreendido como “modo de nomear um estado *de poesia*, um determinado tratamento dispensado ao poema que oscila entre o repouso da tradição e o interregno interessantíssimo do ‘quase’” (SISCAR, 2010, p. 113, grifo do autor).

Em outras palavras, o discurso da crise pode ser lido como uma abertura a outros modos de experimentação da forma, sendo o verso colocado como relevante recurso, conforme vemos na poesia atual, a partir de mecanismos como cesura e *enjambement*, entre outras estratégias. Masé Lemos diz que “o ritmo se dá pelo corte, imprimindo à língua um modo singular de falar, um estilo próprio. A crise não seria a proclamação do fim do verso, mas antes o questionamento de formas tradicionais e engessadas de cortar e, portanto, ritmar o poema” (LEMOS, 2011, p. 23). Nas palavras de Siscar,

Colocando a figura do verso como matriz da reflexão sobre a própria crise, é a operação delicada, meditada e crítica do corte (ou da cesura) que se define como elemento de interesse da reflexão sobre o presente da poesia, que não é apenas “técnica”, mas também histórica e cultural (SISCAR, 2010, p. 109).

Siscar diz ainda que “aquilo que chamamos a forma de um poema não se qualifica simplesmente como estilo de um texto, estilo de um autor, mas como modo de relação com a crise, com o paradoxo da forma” (SISCAR, 2010, p. 115). E mais adiante: “isso não exclui nem mesmo poemas escritos em métrica regular, que podem estar em tensão permanente com o problema de sua suposta singularidade e, mais ou menos explicitamente, com a questão da crise” (SISCAR, 2010, p. 115), conforme vemos nas vozes de Paulo Henriques Britto, Antonio Cicero, Marcelo Diniz, Glauco Mattoso, por exemplo.¹⁶ Portanto, “não há retorno ao verso. O verso (do latim *versus*, retorno) já significa o retorno, já mobiliza o retorno: repetição da linha e deslocamento da linha. Do mesmo modo, não há nada *além* do verso em poesia” (SISCAR, 2010, p. 115, grifo do autor).

Essa “indecisão da forma” – fazendo referência à Annita Costa Malufe –, a variação no seu uso, atravessa também a experimentação poética de Marcos Siscar, como “potência

¹⁶ O que me chama atenção, aqui, é a falta de ocupação da autoria feminina no território da produção poética que trabalha com a forma fixa tradicional, sendo um dado importante a ser investigado.

que a poesia tem de encarnar o instável, o frágil, o corpo em estado – contínuo, ininterrupto – de mudança” (MALUFE, 2012, p. 170). Malufe, no ensaio “A poesia-em-crise ou a indecisão da forma”, publicado na *Revista FronteiraZ*, escreve que “Siscar é sobretudo um poeta no qual não seria possível separarmos pensamento e poesia, prática reflexiva e prática de escrita” (MALUFE, 2012, p. 163). Na minha opinião, Marcos Siscar é um poeta-crítico, inclusive, também podemos investigar o seu discurso teórico em torno da poesia e crise a partir da análise de alguns de seus metapoemas.¹⁷

Concordo com Siscar, no livro *De volta ao fim*, quando escreve que: “o discurso sobre o fim da vanguarda (mas também sobre o fim da poesia, o fim da arte e, eventualmente, o fim do mundo) se constitui como um deslocamento, isto é, como uma metamorfose do espírito crítico associado à tradição poética moderna” (SISCAR, 2016, p. 15). E sublinho: “se não há um ‘após’ às vanguardas, à arte, ao mundo, é porque não há ‘fim’ propriamente dito, independente da linguagem na qual esse fim é enunciado” (SISCAR, 2016, p. 15). O que há é “apenas o desejo de que comece ainda / outra vez quem / dera” (SISCAR, 2015, p. 15). Afinal,

Estamos incessantemente *de volta ao fim*, ou seja, às voltas com o fim, em conflito sobre que nome dar àquilo que teria acabado, sobre o que significa de fato *chegar ao fim*. Em outras palavras, estamos o tempo todo reinventando nosso lugar, um lugar no qual a visão da catástrofe não faz nenhum sentido, a não ser na medida em que nos permite imaginar outros tipos de começo (SISCAR, 2016, p. 15, grifo do autor).

Nesse cenário de abertura e expansão, Célia Pedrosa cita a avaliação de Silviano Santiago sobre a cena da poesia brasileira a partir da década de 70, marcada pela “permanência da tradição num movimento até então valorizado apenas pela ruptura” (SANTIAGO *apud* PEDROSA, 2008, p. 45). E aponta esse deslocamento como “a primeira tentativa de enfrentamento produtivo da crise da categoria da *inovação*” (PEDROSA, 2008, p. 45). Tentativa que se articulará, em outros momentos, “à reflexão suscitada pelo espaço que passou a ser desde então ocupado pela pluralidade e pela mediania” (PEDROSA, 2008, p. 45), a exemplo da produção da poesia marginal:

Mas a essa forma informe de movimento, a identificação como *marginal* vai tentar conferir uma unidade que leituras hoje em andamento já começam a questionar. E, principalmente, uma aura de excepcionalidade, de clara ressonância romântica, mas

¹⁷ No meu ensaio “Uma leitura de Manual de flutuação para amadores, de Marcos Siscar”, publicado na revista *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea* (nº 26, 2021), proponho uma leitura da produção poética e ensaística de Siscar, articulada em torno do discurso de poesia e crise. Na minha opinião, Marília Garcia também é uma poeta-crítica, ainda que coloque em debate as questões ensaísticas, em um corpo de poema, trabalhando com formas híbridas, conforme veremos.

também vanguardista, que, no entanto, como também já tem sido visto, só pode ser atribuída à forma de produção e distribuição das publicações em que se apresentava essa poesia: artesanal, barata, fora do circuito editorial de mercado. Com ela, se exercitava uma tentativa, não importa se bem-sucedida, de colocar a poesia ao alcance de um público não especializado, diferenciado, que funcionava, assim, como mais uma estratégia de esvaziamento dos padrões convencionais de excepcionalidade estética, individual e / ou grupal” (PEDROSA, 2008, p. 45-46).

Com poetas editando seus próprios livros, o movimento da poesia marginal, também chamada de geração do mimeógrafo é, sobretudo, um movimento crítico às editoras centrais que dominavam o mercado editorial que, não por acaso, se circunscreve no contexto da ditadura militar, com tantos artistas perseguidos, censurados, exilados – Ferreira Gullar, Nara Leão, Caetano Veloso e outros. A partir da década de 80, no contexto da abertura política democrática, temos a retomada do mercado editorial em novo fôlego, o que impulsionou a produção e distribuição de diversos textos. Décadas depois, a produção da poesia marginal foi republicada em livros, sendo incorporada ao mercado editorial – às vezes por grandes editoras –, à maneira de Ana Cristina Cesar, Leminski, Cacaso, Chacal, Francisco Alvim.

Uma vanguarda de autoria feminina

Na passagem para o século XXI, a vitalidade incomum da produção poética aumenta com a intensificação do movimento da globalização que possibilita uma crescente circulação e proliferação de textos em diversos suportes midiáticos nas redes mundiais. Há, assim, uma multiplicação de circuitos comunicacionais. “O novo boom literário desde os anos 90 no Brasil caracteriza-se por acontecer nos três circuitos fundamentais: o circuito midiático (ou do mercado maior), o circuito crítico (ou universitário, ou canônico), e o circuito da vida literária propriamente dita” (MORICONI, 2006, p. 155), escreve Ítalo Moriconi, no ensaio “Circuitos contemporâneos do literário”, publicado na revista *Gragoatá*.

A virada cibernética impulsiona uma nova vida literária no Brasil que, como aponta Moriconi, surge no suporte da rede digital. Contexto que provoca o movimento da vida literária dos espaços tradicionais da modernidade (como a livraria, a redação de jornal, o bar, a praia ou a universidade) para os espaços virtuais (MORICONI, 2006, p. 157). “Graças ao suporte da Internet foi possível tecer a incrível rede de solidariedade, cumplicidade e simpatia entre os escritores da nova geração, muitas vezes afastados uns dos outros por regiões inteiras, mas aproximados pelo tempo real da comunicação virtual”, escreve Moriconi (MORICONI, 2006, p. 157). “Paralelamente a isso e com força crescente, os blogs de escritores [e de

escritoras] em formação proliferaram e serviram de plataforma de lançamento para seus primeiros livros” (MORICONI, 2006, p. 157).

Além disso, os espaços virtuais expandiram os modos de diálogos entre público e artistas, bem como as possibilidades de construção das suas figuras midiáticas. O ciberespaço impulsionou uma crescente publicação de poemas circulando com maior facilidade e velocidade (em: revistas, sites, blogs, páginas no *Instagram*, livros digitais, editoras independentes), facilitando a circulação literária também de livros digitalizados, disponíveis em plataformas digitais de livre acesso. É por meio da democratização do acesso à internet (ainda em questão) que a poesia “se conecta com outras formas culturais e artísticas, além de se mover para fora de um centro hierarquizador” (BRANCO, 2023, p. 21), o que explica, em parte, como a poesia tem se manifestado de forma mais dessacralizada hoje.

“Depois dos anos 2000, com o ascenso dos celulares e do *wi-i*, a Internet virou a maior biblioteca mundial – e quase infinita” (BRANCO, 2023, p. 41), diz Priscila Branco, na sua Tese de Doutorado *Poetas brasileiras contemporâneas e seus projetos editorais independentes*:

Compreendemos que, nesse momento do sistema capitalista, muitas vezes as tecnologias avançam em detrimento do ser humano, e os avanços das forças produtivas se tornam destrutivos para a sociedade. Porém, é graças ao avanço da Internet que a literatura (em sua prática de escrita e leitura) se tornou mais acessível, e hoje muito mais pessoas podem acessar escritos através de celulares e computadores, sem contar *kindles* e *tablets* (BRANCO, 2023, p. 42).¹⁸

Sublinho, aqui, uma sintonia entre a expansão simultânea desses circuitos comunicacionais virtuais e do mercado editorial. Fato que proporciona também uma crescente publicação do livro impresso (suporte mais tradicional), sendo ainda um território de legitimação literária que vem agora reconhecendo o protagonismo de autoria feminina, em diálogo com o trabalho do circuito crítico (a exemplo das práticas de premiação literária e da crítica acadêmica).

Há, portanto, um cenário de muitas vozes na poesia brasileira contemporânea. No entanto, quais dessas vozes foram ou são de autoria feminina? “Sabemos que, durante muitos anos (desde o surgimento do excedente de produção na economia, ou seja, há milênios), as mulheres fomos desconsideradas dentro de todas as etapas da vida pública e social”

¹⁸ Priscila Branco, em sua tese de Doutorado, *Poetas brasileiras contemporâneas e seus projetos editorais independentes* (2023), realiza um “trabalho de campo” que mapeia o espaço poético e editorial independente que publica mulheres hoje.

(BRANCO, 2023, p. 32), comenta Priscila Branco.¹⁹ E mais adiante: “Não seria diferente dentro do meio literário e, mais especificamente, poético” (BRANCO, 2023, p. 31).

Basta pensar, por exemplo, na representatividade de autoria feminina presente na Academia Brasileira de Letras (ABL). Durante o discurso de posse da Heloísa Teixeira, recentemente, em julho 2023, ela colocou a questão da disparidade de gênero encontrada dentro da própria ABL: “Ainda somos pouquíssimas nessa casa, apenas dez mulheres foram eleitas acadêmicas contra um total de 339 homens, o que reflete a desigualdade entre a eleição de homens e mulheres na ABL” (TEIXEIRA *apud* CORRÊA, 2023, s/p), diz Heloísa citada por Douglas Corrêa, na notícia “Heloísa Teixeira toma posse na Academia Brasileira de Letras”, publicada no site *Agência Brasil*. As mulheres a quem Heloísa faz referência são: Rachel de Queiroz, Dinah Silveira Queiroz, Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon, Zélia Gattai, Ana Maria Machado, Cleonice Berardinelli, Rosiska Darcy de Oliveira e Fernanda Montenegro.

“Se as escritoras do século XIX ainda foram tímidas, não impede que tenham existido e produzido num ambiente machista que não queria sua presença na cena literária” (FIGUEIREDO, 2020, p. 354), afirma Eurídice Figueiredo, no livro *Por uma crítica feminista*. Em outras palavras, as mulheres sempre escreveram, mas foram apagadas da história, excluídas de circuitos de publicação e legitimação da literatura. Inclusive, vemos isso no atual trabalho de reescrita e resgate de diversas pesquisas sobre as mulheres que escreviam nos séculos anteriores, em busca de fundar arquivo, memória, um espaço todo nosso. Compreendemos que “a memória é uma construção e uma escolha. É necessário que haja uma intervenção consciente sobre o que será arquivado” (BRANCO, 2023, p. 20).

ABL é uma instituição formadora de cânones e de histórias da literatura, assim como antologias, revistas e editoras. São esses circuitos de produção, crítica e edição que fundam nossa história, cultura, memória literária. Como professora de literatura, sublinho que são esses espaços também que influenciam escolhas fundamentais no percurso de formação de leitoras e leitores, intervindo na constituição da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), por exemplo.

A partir de 2010, esse cenário vem mudando de forma vertiginosa, não sem dificuldades e diversas resistências, pelo crescente protagonismo das vozes de autoria feminina, começamos a ocupar o lugar de destaque que merecemos na cena literária, “apesar e

¹⁹ Nota da autora: Checar Engels (1975) – *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*.

contra aqueles que querem entrar numa máquina do tempo e voltar para o passado” (FIGUEIREDO, 2020, p. 355). Segundo Priscila Branco,

Falamos de algo inquestionável pois numérico e bem visível: um fenômeno. Não vemos só muitas mulheres escrevendo e publicando, mas também organizando suas próprias formas de arquivamento e memória, coletivamente: **uma vanguarda** (BRANCO, 2023, p. 211, grifo nosso).

Julia Klien, no livro *Explosão feminista*, no capítulo “Na poesia”, aponta que “de 2010 para cá, intimamente ligada às recentes manifestações feministas, uma nova poesia escrita por mulheres, lésbicas e trans ganha força inesperada e se amplifica com rapidez” (KLIEN, 2018, p. 105). É uma poesia que se faz ouvir em espaços como saraus, na web, nas ruas: “as poetas imprimem esse timbre em zinis, miniantologias, criam coletivos, pactuam com pequenas (grandes) editoras” (KLIEN, 2018, p. 105). As iniciativas coletivas potencializam as estratégias poético-políticas feitas por mulheres, não se trata de uma poesia feita no âmbito da produção individual (KLIEN, 2018, p. 110).

A coletividade é um dos principais aspectos do cenário atual que agencia as mulheres enquanto grupo social em vários modos de organização e luta. Há muitas iniciativas coletivas feitas por e para mulheres, reflexo desse “fenômeno poético-feminino” (BRANCO, 2023, p. 212): revistas independentes (como “Cassandra”, “Desvario”, “Ser MulherArte”), portais jornalísticos (como “Catarinas”, “Nós, mulheres da periferia”), coletivos poéticos e literários (como “Escrevientes”, “Uma casa toda nossa”, “Palabreria”, “Nós, as poetas”, “Mjiba”, “Disk Musa”), editoras independentes (como “Macabéa”, “Femininas”, “Triluna”, “Luas”), livrarias (como “Gato sem rabo”), clube de leituras (como “Leia mulheres”), coletivos que colocam lambes pelas ruas (como “Papel mulher”), blogs (como “Mulheres que Escrevem”), grupos de pesquisa (como “NIELM”, “GT Mulher e Literatura”, “Mulheres nas Quebradas”, “Mulheres na Edição”), núcleos de divulgação (como “Sociedade Carolina”).

E antologias (como “Poéticas contemporâneas: uma cartografia da escrita de mulheres”, “Versão brasileira: a voz da mulher”, “Pretextos de mulheres negras”, “Nós: textos de autoria feminina”, “Poetas negras brasileiras”, “Profundações”, “As mulheres poetas na literatura brasileira”, “poça”, “Passos da pedra ao mar”), saraus (como “Sarau Selvática”), *slams* (como “Slam das minas”), encontros, movimentos e projetos diversos (como “Mulherio das Letras”, “Mulheres viajantes”, “Tertúlias Virtuais”, “Mulheres que traduzem”, “Mulheres que editam”, “Mulheres que pesquisam”, “Queridas poetas lésbicas”), *hashtags*, redes de apoio, pesquisadoras mulheres pesquisando outras mulheres e assim por diante.

Além disso, também vemos uma crescente produção artesanal com as poetas se autopublicando, criando seus próprios livros (ou plaquetes e zines), explorando “as possibilidades por fora do cânone como ato de escrita e resistência” (BRANCO, 2023, p. 36).

Afirmamos que as mulheres poetas, editoras e críticas formam hoje a mais nova vanguarda brasileira, uma vez que estão rompendo com um passado retrógrado e abrindo horizontes para uma nova forma de fazer poesia. Não podemos ver esse tsunami de mulheres escrevendo, editando e criticando como algo menor que uma revolução (BRANCO, 2023, p. 46).

Julia Klien reconhece Angélica Freitas como a maior referência dessa tendência que ela denomina como “as novíssimas poetas do feminismo”, com as vozes de: Luiza Romão, Danielle Magalhães, Valeska Torres, Catarina Lins, Yasmin Nigri, Nina Rizzi, Ana Frango Elétrico, Regina Azevedo, Natasha Felix, Bruna Mitrano, Ana Carolina Assis, Jarid Arraes, Adelaide Ivánova, Tatiana Pequeno, Maria Isabel Iorio, Mel Duarte, Íka Eloah.²⁰

E Milena Martins Moura, Priscila Branco, Letícia Simões, Diana de Hollanda, Nicole Ayres, Ana Yanca, Thaís Chagas, Cecília Lobo, Lare Amaro, Kátia Surreal, Maria Caú, Gabriela Lages Veloso, Adriana Linhares, Gabriela Rosa, Carla Motta, Bianca Monteiro Garcia, Heleine Fernandes, Lorraine Ramos Assis, Jéssica Iancoski, Thaís Campolina, Rafaela Nogueira Barbosa, Thainá Carvalho, Liv Lagerblad, Anna Clara de Vitto, Beatriz Malcher, Rita Isadora Pessoa, Clarissa Macedo – e eu que também faço parte desta vanguarda.

Segundo Julian Klien,

Na novíssima geração de poetas confrontam-se, aproximam-se e distanciam-se os reflexos de um feminismo não dito e de um feminismo ativista. A nova onda abarca ainda, pela primeira vez, diferentes padrões poéticos. Convivem agora o poema escrito, mais “literário”, com o poema falado, mais abertamente ativista. [...] Uma produção poética que não se circunscreve às técnicas de leitura de saraus, abrangendo agora linguagens corporais, performáticas, sonoras (KLIEN, 2018, p. 108).

Terreno – literal e simbólico – conquistado, pouco a pouco, a partir da virada do milênio, ainda que pelas margens dos caminhos, com uma crescente visibilidade da autoria feminina. Nessa linhagem, destacam-se: Marília Garcia, Ana Martins Marques, Angélica Freitas, Bruna Beber, Alice Sant’Anna e Annita Costa Malufe. Heloísa Buarque

²⁰ Alguns desses nomes fazem parte do livro *As 29 poetas hoje*, organizado pela Heloísa Buarque de Hollanda, publicado em 2021. “Porém, como em toda antologia, as escolhas da organizadora são um recorte sabemos que há muitas mulheres poetas escrevendo, inclusive de gerações anteriores às que estão em *As 29 poetas hoje*” (BRANCO, 2023, p. 76). Na minha opinião, este livro é uma tentativa de reescrever a história do anterior, *26 poetas hoje*, publicado na década de 70, que contava com apenas cinco poetas mulheres.

de Hollanda e Julia Klien sugerem um diálogo destas vozes com a poética de Ana Cristina Cesar que, como sabemos, encena um eu poético marcadamente feminino, isto é, uma representação tipificada do feminino, aquilo que se conhecia como “poesia de mulher”.²¹

Na poesia brasileira, reconheço também a voz de Orides Fontela como referência que, assim como Ana Cristina Cesar, coloca em cena o pensamento que se pensa no fazer poético, ainda que de maneiras diversas.²² Nos poemas de Orides, “o corpo se delineia apenas em negativo” (LAVELLE, 2019, s/p), afirma Patrícia Lavelle. “Entretanto, embora neles o eu lírico seja extremamente sóbrio e discreto, seu gênero não escapa a uma leitura atenta. Neles, a própria imagem do fazer poético que não cessa de desfazer o já feito é feminina” (LAVELLE, 2019, s/p).

Penso que o reconhecimento da voz de Ana Cristina Cesar, assim como da voz de Orides Fontela sugere, sobretudo, uma certa linha de consolidação que traça um modo de ancoragem para a poesia de autoria feminina, abrindo mais caminhos para as mulheres que escrevem, principalmente, a partir da década de 70, na medida em que são dicções de referência com as quais dialogar.

Em torno da geração de Ana Martins Marques, Marília Garcia e Angélica Freitas, reconhecemos também importantes poetisas, como: Laura Liuzzi, Micheliny Verunschik, Laura Erber, Ana Salek, Sofia Mariutti, Ana Guadalupe, Maria Rezende, Laura Assis, Bianca Lafroy, Maria Cecilia Brandi, Adriana Lisboa, Lu Menezes, Patrícia Lavelle, Paula Glenadel, Masé Lemos, Claudia Roquette-Pinto, Josely Vianna Baptista, Leila Danziger, Katia Macial, Simone Brantes, Mônica de Aquino, Maria de Lourdes Horta, Lindevania Martins, Ana Elisa Ribeiro, Marta Cortezão, Margarida Montejano:

[...] (e poderia, provavelmente, escrever uma tese de duzentas páginas apenas com nomes de mulheres poetisas hoje). Mas como garantir que não seremos, mais uma vez, apagadas da História da Literatura Brasileira? Como gerar memória que seja arquivada? Como marcar, de alguma forma, uma época, mostrando para as futuras gerações que no início do século XXI as mulheres, como um tsunami, ocuparam, numericamente, todos os cantos do espaço poético brasileiro? (BRANCO, 2023, p. 20).

Itinerário

²¹ No capítulo sobre a poesia de Angélica Freitas, trabalho essa questão a partir do debate crítico em torno dos vocábulos “poeta” e “poetisa”.

²² A Antologia para Orides Fontela, intitulada *O Nervo do poema*, trabalha com uma série de poemas que propõe releituras de poetisas mulheres.

Esta expedição é proposta em três capítulos principais, pensados como ensaios. Cada capítulo é dedicado à investigação da voz de uma poeta e é estruturado em quatro seções (secundárias) com algumas subseções (terciárias e, por vezes, quaternárias).

1

O primeiro capítulo é sobre a voz de **“Ana Martins Marques: as línguas são meios de viagem, são meios de transporte as palavras”**.²³ Na primeira seção (1.1), **“Falando em Ana Martins Marques”**, apresento a poeta, considerando também a minha experiência pessoal como leitora.

Na segunda seção (1.2), em sua poesia, investigo **“O deslocamento como reescrita da tradição literária a partir de uma linhagem de vozes de autoria feminina”**. Em minha pesquisa, percebo que a voz de Wislawa Szymborska é um dos princípios de uma linha que costura, que puxa outras vozes de autoria feminina, configurando uma linhagem de autoria feminina cultivada ao longo de *O livro dos jardins* (2019) que se expande ao projeto artístico de Ana Martins Marques. A fim de investigar esse diálogo com Szymborska, tomamos por base a leitura crítica (procedimento estético) do poema “Um jardim para Wislawa”, de Ana Martins Marques, no livro referido, que articula os poemas de ambas as poéticas.

Minha intenção, com essa leitura comparada, é investigar, de forma crítica, uma implícita mas importante política de gênero (procedimento ético), articulada em ambas as poéticas, de Ana Martins Marques e Wislawa Szymborska, em ocupar um lugar que não é tradicionalmente associado à autoria feminina: o das “poéticas do pensamento” (LAVELLE, 2019, s/p). Hipótese apresentada por Patricia Lavelle, no ensaio “Leituras que se cruzam nos jardins de Ana Martins Marques”, publicado na revista *Pessoa*. Trata-se de uma poética entre poesia e filosofia, criação literária e leitura crítica, poeta-leitora e leitora-crítica, na qual o poema reage poeticamente às argumentações filosóficas (LAVELLE, 2019, s/p), conforme veremos.

De Ana Martins Marques, analiso os cinco poemas: “Se o jardineiro abandonasse no meio a tarefa”, de *A vida submarina* (2009); “Você se aplica no cultivo”, “Desconheço o nome”, “Um jardim para Wislawa”, de *O livro dos jardins* (2019); “Quatro pedras”, de *Risque esta palavra* (2021). E de Wislawa Szymborska, analiso os cinco poemas: “Conversa com a

²³ O título do primeiro capítulo faz referência aos versos poema “Língua”, do livro *Risque esta palavra*, de Ana Martins Marques.

pedra” (1962), “Repenso o mundo” (1957), “A mulher de Lot” (1976), reunidos em *Poemas* (2011); “O silêncio das plantas” (2002), republicado em *Um amor feliz* (2016), ambos traduzidos para o português por Regina Przybyien.

Na terceira seção (1.3), em diálogo com a anterior, investigo “**O deslocamento como reescrita da tradição literária a partir do ponto de vista das figuras femininas**”. Analiso, em sua poesia, as estratégias de deslocamentos da tradição literária, tomando por base o ponto de vista das figuras femininas: Medusa e Ofélia. Para tanto, analiso os poemas “Um café com a Medusa” (em diálogo com *Metamorfoses*, de Ovídio, e suas variantes); e “Ofélia aprende a nadar” (em diálogo com *Hamlet*, de Shakespeare), ambos os poemas do livro *Risque esta palavra* (2021).²⁴

Segundo Rosa Gens, no artigo “Enquadramentos: a focalização da mulher na narrativa brasileira recente”, “a representação, de forma simbólica, permite que classifiquemos o mundo e as relações mantidas por nós nele. Assim, através dos significados produzidos pelas representações podemos dar sentido às nossas experiências” (GENS, 2007, p. 1). Pergunta-se: “como entender a representação de identidades moventes, se já não se acredita que exista a Mulher, mas mulheres?” (GENS, 2007, p. 1). Ou ainda, como as poetisas recortam essas mulheres, exibindo-as como personagens de seus poemas de enunciação narrativa? Rosa Gens afirma que “é necessária a escolha de uma perspectiva, de um enquadramento” (GENS, 2007, p. 1), conforme veremos.

Na última seção (1.4), “**Amarrando as pontas**”, costuro as principais considerações sobre o capítulo.

Para investigar a crítica sobre a voz poética de Ana Martins Marques, tomo por base: Anélia Montechiari Pietrani, no ensaio “A razão ética e poética nos poemas de Ana Martins Marques”, publicado na *Revista de Estudos de literatura brasileira contemporânea*; Patrícia Lavelle, no ensaio “Leituras que se cruzam nos jardins de Ana Martins Marques”, na *Revista Pessoa*; Adelaide Ivánova, em “O poema como uma respiração boca a boca: uma leitura de *Risque esta palavra*, novo livro de Ana Martins Marques” e Victor da Rosa, em “Ana Martins Marques aprende a nadar: cartas náuticas de uma das poetisas mais celebradas no Brasil hoje”,

²⁴ Em minha dissertação de mestrado, *As paisagens da memória: uma leitura da poesia de Ana Martins Marques* (UERJ, 2018), trato da atualização da figura feminina clássica de Penélope, a partir da leitura crítico-interpretativa da Penelopeia. Trata-se de uma releitura da *Odisseia*, de Homero, a partir de uma sequência de poemas que narram agora a “odisseia da espera” de Penélope, pelo seu ponto de vista.

ambos publicados no ebook *A vida submarina de Ana Martins Marques*, no Jornal Literário Pernambuco.

Para investigar a crítica sobre a voz poética de Wislawa Symborska, tomo por base a dissertação de Maria Teresa Swiatkiewicz, em *A ironia em vista com grão de areia: um estudo da poesia de Wislawa* e Regina Przybycien, nos prefácios dos livros *Poemas* e *Um amor feliz*, de Symborska. No que se refere à teoria crítica sobre a Medusa, dialogo com a releitura feminista de Hélène Cixous, em *O riso da Medusa*. E sobre a Ofélia, Gaston Bachelard, em *A água e os sonhos*.

Para investigar a crítica sobre o pensamento vegetal, tanto neste capítulo sobre Ana Martins Marques, quanto no capítulo sobre Marília Garcia, dialogo com Stefano Mancuso, nos livros *Revolução das plantas* e *A planta do mundo*; Evando Nascimento no livro *O pensamento vegetal*, e no ensaio “Floresta é o mundo: pensamento vegetal”, publicado em *Ensaio Flip: plantas e literatura*; Emanuele Coccia, nos livros *Metamorfozes* e *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*.

2

O segundo capítulo é sobre a voz de **“Angélica Freitas: virar sereia, cantando minhas canções de atormentar”**, estruturado de modo semelhante ao anterior.²⁵ Na primeira seção (2.1), **“Falando em Angélica Freitas”**, apresento a poeta, considerando também o meu olhar como leitora.

Na segunda seção (2.2), em sua poesia, investigo **“O deslocamento como desmontagem das ‘armadilhas’ sobre as questões de gênero: criando fissuras em torno dos enquadramentos da performance da ‘poetisa’”**. Trata-se de um modo de revisar os arquivos da tradição da crítica literária, deslocando os discursos construídos sobre a recepção de autoria feminina, representada, aqui, pela “poetisa”. Analiso dez poemas da sequência narrativa “a história mais velha do rock’n’roll”, do livro *Canções de atormentar* (2020), respectivamente: “a poetisa é legal”, “cara, vocês não entendem nada”, “1 a poetisa está numa boa”, “2 a poetisa está numa boa”, “homenagem à poetisa”, “percalços da poetisa”, “um poema de ‘o escaravelho do descalabro’ gentilmente cedido pela poetisa”, “3x2x1”,

²⁵ O título do segundo capítulo faz referência aos versos do poema “virar sereia” que compõe a seção “Canções de atormentar”, do livro homônimo, de Angélica Freitas.

“perguntada sobre a relação com os leitores, a poetisa” e “a profissão mais antiga”; propondo uma leitura crítica mais aprofundada para o poema “homenagem à poetisa”.²⁶

Para investigar a crítica sobre a voz poética de Angélica Freitas, tomo por base: Anélia Montechiari Pietrani, nos ensaios “Questões de gênero e política da imaginação na poesia de Angélica Freitas”, publicado na Revista *Fórum identidades*; e “Corpos que se inscrevem como voz e ato na poesia brasileira de autoria feminina”, publicado em *Literatura e gênero: diálogos na contemporaneidade*; Julia Palma Ramôa, na dissertação de mestrado *Um útero é do tamanho de um punho: o feminino e o feminismo no material poético de Angélica Freitas*; João Paulo Escute, na dissertação *De Rilke Shake a Um útero é do tamanho de um punho: transformações na poesia de Angélica Freitas*; Adelaide Ivánova, em “Como age, pensa e o que é uma mulher?”, publicado no Jornal literário *Suplemento Pernambuco*.

Para investigar a crítica sobre o pensamento feminista, tomo por base: Judith Butler, no livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, e no ensaio “Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista”, publicado no livro *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*; Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo: fatos e mitos*; Naomi Wolf, no livro *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*; Eurídice Figueiredo, no livro *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*; Pierre Bourdieu, no livro *A dominação masculina*; Rosa Gens, no artigo “Enquadramentos: a focalização da mulher na narrativa brasileira recente”; Julia Klien, no ensaio “Na poesia”, publicado no livro *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*; e Monique Wittig, no ensaio “Não se nasce mulher”, publicado em *Pensamento feminista*.

Para investigar a crítica sobre a figura feminina da “poetisa”, tomo por base: Ieda Magri, em “Tamara, a mestre antivate: buscando um perfil da poeta / crítica em *Garotas em tempos suspensos*” – com a participação dos alunos do curso “Algumas páginas de teoria em romances latino-americanos”, da pós-graduação em Letras da UERJ (Inédito); Ana Cristina Cesar, no ensaio “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”, no livro *Crítica e tradução*, e Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*.

Na terceira seção do segundo capítulo (2.3), investigo “**O deslocamento como montagem da máquina performática: a voz da sereia volta em ‘Canções de atormentar’**”. Essa terceira seção é dividida em duas partes. Na primeira parte “**A máquina**

²⁶ A série “a história mais velha do rock’n’roll” é composta por doze poemas.

performática: uma proposta de crítica experimental” (2.3.1), apresento alguns dos principais pontos para pensar a abordagem crítica experimental de análise de uma literatura em trânsito, tomando por base o livro *A máquina performática*, de Gonzalo Aguilar e Mario Cámara. Proponho as três subseções: **“Uma volta em torno da noção de performance”**, **“Mas o que é videoarte?”** e **“Nas engrenagens móveis da máquina performática”**.

Na segunda parte desta terceira seção **“A voz da sereia volta em ‘Canções de atormentar’”** (2.3.2), a partir da abordagem crítica experimental da máquina performática, analiso os sete poemas que compõem a sequência narrativa da seção “Canções de atormentar”, do livro homônimo (2020); e o registro da performance homônima em peça musical, disponível em plataforma digital, no canal *Canções de atormentar*. Trata-se de uma videoarte editada por Carol Castanho e Marcelo X, composta a partir da montagem do registro da filmagem da performance “Canções de atormentar”, sobrepostas a cenas de filmes e vídeos que foram livremente adaptados.²⁷

É o deslocamento que impulsiona as engrenagens móveis dessa máquina performática, em busca de uma crítica experimental que considera diversos aspectos que antes a crítica tradicional, em sua rigidez, não deu tanta atenção. Analiso, transversalmente: escrita, voz, música, performance. Além disso, em diálogo com a seção anterior, continuo a investigar o deslocamento como desmontagem das “armadilhas” sobre as questões de gênero, colocadas, aqui, a partir da reescrita da figura feminina da sereia.

Proponho as cinco subseções: **“Mesmo que a deseje morta e descamada: o marinheiro tem medo da sereia”**, **“Contemplar a ideia de virar sereia”**, **“Toma aqui um espelho pra você se ver”**, **“Ah, se eu fosse uma sereia”**, **“Os filhos dos marinheiros que temiam os monstros marinhos”**. Os sete poemas selecionados são: “quem vai pro mar terá medo”, “quem não pode ser marinheiro”, “virar sereia”, “canções de atormentar”, “toma aqui um espelho pra você se ver”, “ah, se eu fosse uma sereia” e “os filhos dos marinheiros”.

Na seção seguinte (2.4), **“Amarrando as pontas”**, costuro as principais linhas que atravessam o capítulo.

Minha intenção, com esse segundo capítulo, é investigar, de forma crítica, o modo de configuração dos deslocamentos na poética de Angélica Freitas, uma voz de autoria feminina

²⁷ Segundo a descrição do videoarte referido no *youtube*, são esses os trechos de filmes e vídeos, livremente adaptados: Stan Brakhage, The Stars Are Beautiful Zbigniew Zbig Rybczynski, Zupa (soup) Sue de Beer, Room 309 Stan Brakhage, Dog Star Man Stan Brakhage, Stellar Pipilotti Rist, I'm not the girl who misses much Pipilotti Rist, Mutaflor.

contemporânea que é conhecida, sobretudo, mas não apenas, por reivindicar uma política de gênero, como vemos, principalmente, em *Um útero é do tamanho de um punho*, colocando em debate temas feministas, como aborto, estupro, a contestação da representação do corpo feminino, entre outras questões.

Uma voz de contraponto à implícita política de gênero em Ana Martins Marques, como também em Marília Garcia, mais voltadas às poéticas do pensamento, apesar do modo de funcionamento bem próprio em cada uma. Assim, minha intenção também é mostrar diferentes deslocamentos em vozes contemporâneas, para além de uma representação estereotipada da autoria feminina, não se restringindo apenas a um estilo.

O que estou pensando como conceito de política de gênero dialoga com a teoria de Judith Butler, a propósito da construção do gênero enquanto ato performativo (podemos performar diferentes gêneros em contextos variáveis), conforme veremos ao longo deste segundo capítulo. Compreendemos que “o gênero tem papel fundamental na nossa construção como sujeitos e forma de como nos inserimos no campo da política” (COELHO, 2018, p. 11). O conceito de gênero se desenvolve dentro “de como as normas sociais atuam e regulamentam a construção de nossos gêneros, criando aqueles que são aceitos e outros que são considerados ‘abjetos’, abrindo ou excluindo possibilidades dentro da vida política”(COELHO, 2018, p. 11), escreve Mateus Gustavo Coelho, na dissertação *Gêneros desviantes: o conceito de gênero em Judith Butler*. A política de gênero coloca em debate essas questões, em busca de construir uma sociedade com uma maior igualdade de gênero.

Para investigar a crítica sobre a figura feminina da “sereia”, dialogo com Leonardo Davino de Oliveira, no ensaio “De musas e sereias: a presença dos seres que cantam a poesia”, publicado no *Anais da Biblioteca Nacional*; Adelia Bezerra de Menezes, no ensaio “As sereias que silenciam (ou não)”, em *Estudos Avançados*; Jorge Luis Borges, em *O livro dos seres imaginários*; Maurice Blanchot, em *O Livro Por Vir*; Franz Kafka, em “O silêncio das sereias”; Theodor Adorno e Max Horkheimer, em “Ulisses ou Mito e Esclarecimento”, no livro *Dialética do esclarecimento*; e Luiz Inácio Oliveira, no livro *Do canto e do silêncio das sereias*.

Para investigar a crítica sobre performance, tomo por base, Leonardo Davino de Oliveira, no livro *Do poema à canção: a vocoperformance*; Liliana Coutinho, no ensaio “Falamos de quê quando falamos de performance”; Michael Archer, no livro *Arte contemporânea: uma história concisa*; Paul Zumthor, em *Performance, recepção, leitura*; e

Jorge Glusbery, em *A arte da performance*; Michael Rush, no livro *Novas mídias na arte contemporânea*; Roland Barthes, no livro *O óbvio e o obtuso*.

3

O terceiro capítulo é sobre a voz de “**Marília Garcia: escrevo a viagem e ela acontece**”, configurado com a mesma estrutura dos anteriores.²⁸ Na primeira seção (3.1), “**Falando em Marília Garcia**”, apresento a poeta, considerando também o meu percurso como leitora.

Na segunda seção (3.2), em sua poesia, investigo “**O deslocamento como errância: seguindo os passos de prosa da poeta-flâneuse**”. Analiso o deslocamento como errância pelas cidades, seguindo os passos de prosa da poeta-flâneuse – figura feminina proposta, nesta tese, para representar o hibridismo da voz poética de Marília Garcia que é atravessado, principalmente, pela enunciação narrativa.

Mapeio, aqui, um percurso de leitura errante, em torno das raízes que se estendem, de modo não linear, pelo poema-percurso “então descemos para o centro da terra”, do livro *Expedição: nebulosa* (2023). É um modo de traçar, com linhas irregulares, uma cartografia poético-política, mapeando um território próprio, sobreposto ao oficial, ainda “clandestino”, mas em disputa.

Divido essa segunda seção em duas partes.

Na *Primeira parte: passagens teóricas* (3.2.1), mapeio algumas passagens teóricas em torno da figura da flâneuse, revirando os arquivos da tradição literária, propondo as seis subseções: “**Passagens pela flânerie**”, “**Rasurando o flâneur**”, “**Passagens por uma flâneuserie**”, “**Por que não uma mulher flâneur?**”, “**Em busca do olhar da flâneuse**” e “**Flâneuse: um conceito em trânsito**”. Na *Segunda parte: um percurso errante de leitura do poema “então descemos para o centro da terra”* (3.2.2), analiso dez fragmentos que compõem o poema-percurso referido, propondo as respectivas subseções: “**Passagens por um mapa de raízes**”, “**Arquivos subterrâneos**” e “**O mais profundo são os astros**”.

Na subseção “**Passagens por um mapa de raízes**”, analiso quatro poemas-fragmentos: “escrevi este poema” (espécie de prólogo do percurso), “[1. o mapa como tela]”, “[5. projeto de casa]” e “[3. elegia]”. Na subseção “**Arquivos subterrâneos**”, analiso seis

²⁸ O título do terceiro capítulo faz referência às linhas do fragmento 23, do poema “Blind light”, do livro *Um teste de resistores*, de Marília Garcia.

poemas-fragmentos: “[2. *então descemos para o centro da terra*]”, “[9. *uma figueira*]”, “[7. *a mimosa pudica*]”, “[12. *a figueira da tutoia*]”, “[10. *iceberg*]” e “[14. *o som das raízes*]”.

Além disso, como o percurso de leitura do poema “então descemos para o centro da terra” continua em outras mídias, na subseção “*O mais profundo são os astros*”, investigo também o áudio registrado por Gabriel Xavier. É uma “peça sonora” que pode ser acessada pelo *QR Code*, inserido ao final do livro de Marília Garcia.

Na terceira seção do terceiro capítulo (3.3), investigo “**O deslocamento como ecografia: um percurso errante de leitura do poema ‘expedição: nebulosa’**”. Na subseção “**Passagens por um mapa de ecos**” (3.3.1), analiso, em sua poesia, o deslocamento como ecografia, uma escrita de eco, em eco, a partir do percurso errante de leitura do poema “expedição: nebulosa (10 atos + diálogo)”, do livro homônimo (2023).

É pela ecografia que a poeta-*flâneuse* retoma o projeto do amigo, Victor Heringer, reelaborando-o em um mapa de raízes que atravessa poemas, vozes de afetos, cidades da memória, entre outras linhas de continuidade e pontos nebulosos.²⁹ A partir de uma cartografia errante, feita de múltiplos mapas sobrepostos, a voz de Marília Garcia escreve uma “elegia inversa”, e torna possível a transformação do passado em uma “paisagem com futuro dentro” (GARCIA, 2023a, p. 10). Na primeira subseção, “Passagens por um mapa de ecos”, analiso os quatro poemas-atos: “[ato 4]”, “[ato 3]”, “[ato 9]” e “[ato 10]”.

Na subseção seguinte, “**A voz da ninfa Eco volta em formas corais**” (3.3.2), analiso os deslocamentos no mito de Eco e Narciso, a partir uma leitura crítica comparada entre “[ato 6]” e “[diálogo]”, em “expedição: nebulosa”, de Marília Garcia; e o diálogo de Eco e Narciso, em *Metamorfoses*, de Ovídio. Tomo por base suas releituras feministas, principalmente, o livro *O corpo sutil de Eco*, de Patricia Berry. O percurso desta pesquisa surgiu a partir da provocação de uma pergunta que propus no evento *a partilha da incerteza: ensaio & poesia*, na PUC-Rio, em junho de 2023: de que modo a figura do eco se desloca, enquanto figura feminina mitológica, no percurso do poema “expedição: nebulosa”?³⁰

Na última seção (3.4), “**Amarrando as pontas**”, mapeio as principais linhas de força que atravessam o capítulo.

²⁹ O projeto do “mapa de raízes” passa pelo percurso do poema “então descemos ao centro da terra”, no fragmento “[5. *projeto de casa*]”, fazendo referência explícita à proposta do mapa afetivo “Projeto de casa”, de Letícia Parente. A poeta-*flâneuse* desloca esse projeto ao propor a montagem de um mapa de raízes, registrando as fotografias das raízes das árvores (categoria do *infraordinário*). Trata-se também de um mapa subjetivo, “*um mapa feito com espaços da memória afetiva*”, as imagens das raízes são desdobradas a espaços de afeto que atravessam as paisagens da memória pessoal e coletiva.

³⁰ Pergunta proposta à mesa, mediada por Célia Pedrosa, com Marília Garcia, Jessica Di Chiara, Gustavo Silveira Ribeiro.

Para investigar a crítica sobre a voz poética de Marília Garcia, tomo por base: Carina Santos Gonçalves, na dissertação *Por uma poética do eco em Marília Garcia*; Gessica Luiza Kozerski, na dissertação *Ao rés do chão: Marília Garcia e a poética do Caminhar*; Danielle Magalhães, no ensaio “A poesia como um teste de resistores”, publicado na *Revista Escrita*; Rafael Zacca, no ensaio “Cardiografia com os fusos abalados”, publicado em *Escola da palavra*; e Julia Pasinato Izumino, em “O que queria falar sobre Marília Garcia”, publicado na *Revista Magma*.

Para investigar a crítica sobre a figura feminina da *flâneuse*, tomo por base: Lauren Elkin, no livro *Flâneuse: mulheres que caminham pela cidade*; Rebeca Solnit, no livro *A história do caminhar*; Paola Berenstein Jacques, no livro *Elogio aos errantes*; Virginia Woolf, em “Batendo as pernas em Londres”, no livro *O valor do riso e outros ensaios*; Thiane Nunes, no ensaio “Em busca da *flâneuse*: mulheres que perambulam a cidade”, publicado em *Encontro de História da Arte*; Walter Benjamin, no livro *Magia e técnica, arte e política: Ensaaios sobre literatura e história da cultura*; Georges Didi-Huberman, no livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*.

Para investigar a crítica sobre a figura feminina da ninfa Eco, expandida em sua constelação semântica, tomo por base: Patricia Berry, no livro *O corpo sutil de Eco*; Danielle Magalhães, no livro *Ir ao que queima*; Cássia Frankenthal Quinlan, no ensaio “Chamado de Eco: a escuta de vozes silenciadas”, publicado na *Revista Junguiana*; Flora Süssekind, no livro *Coros, contrários, massas*; Gaston Bachelard, nos livros *A água e os sonhos* e *A poética do espaço*; Mara Aparecida Magero Galvani e João Claudio Arendt, no ensaio “O duplo e o ambíguo: o feminino nas artes visuais e na literatura”, publicado no livro *A mulher na história da literatura*; Henri Bergson, no livro *Matéria e memória*.

*

Em “**Considerações finais: amarrando as pontas de (des)encontros em torno do deslocamento**”, articulo as tramas das paisagens em trânsito de Ana Martins Marques, Angélica Freitas e Marília Garcia.

*

Por fim, escrevo as referências que li para investigar o pensamento crítico sobre a poesia contemporânea: Ieda Magri, no ensaio “Da dificuldade em nomear a produção do presente”, publicado na Revista *Matraga*; Flora Süssekind, em “Objetos verbais não identificados”; Mário Cámara, Diana Klinger, Célia Pedrosa, Jorge Wolff, no livro assinado coletivamente *Indicionário do contemporâneo*; Florencia Garramuño, no livro *Frutos estranhos*: sobre a inespecificidade na estética contemporânea; Marcos Siscar, nos livros *De volta ao fim*: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea, e *Poesia e crise*; Joana Matos Frias, no ensaio “Tudo o que em mim pensa está filmando”: pertença e repetição na poesia brasileira contemporânea, publicado na *Relâmpago, Revista de Poesia*; Octavio Paz, no livro *Os filhos do barro*; Celia Pedrosa, no livro *Subjetividades em devir*: estudos de poesia moderna e contemporânea; e Annita Costa Malufe, no ensaio “A poesia-em-crise ou a indecisão da forma”, publicado na *Revista FronteiraZ*; Ítalo Moriconi, em “Circuitos contemporâneos do literário”, publicado na revista *Gragoatá*; Priscila Branco, na sua Tese de Doutorado *Poetas brasileiras contemporâneas e seus projetos editoriais independentes*.

Para investigar o pensamento crítico sobre as paisagens em trânsito, tomo por base: Ricardo Piglia, em “Uma proposta para novo milênio”, publicado no *Caderno de Leituras*; Sandra Regina Goulard Almeida, no capítulo “Deslocamento”, no livro *Viagens, deslocamentos, espaços: conceitos críticos*; Michel Collot, no livro *Poética e filosofia da paisagem*; Marta Francisco de Oliveira, no ensaio “Territórios móveis de uma escrita feminina em construção: perspectiva contemporânea de exílio e literaturas migrantes”, publicado na Revista *Raído*; Guilherme Wisnik, no livro *Dentro do Nevoeiro*.

1 ANA MARTINS MARQUES: AS LÍNGUAS SÃO MEIOS DE VIAGEM, SÃO MEIOS DE TRANSPORTE AS PALAVRAS

1.1 Falando em Ana Martins Marques

O nome de Ana Martins Marques se tornou inevitável ao se falar de poesia brasileira contemporânea, sendo considerada pela crítica uma das poetisas mais celebradas e premiadas atualmente no país. *Risque esta palavra* (Companhia das Letras, 2021), seu livro mais recente, está entre os finalistas do Prêmio Oceanos 2022, selecionado entre tantas vozes de literatura de língua portuguesa ao redor do mundo.³¹ Com o mesmo livro, a poeta mineira também foi indicada ao Prêmio Jabuti, na categoria Poesia. Não me surpreendi. Como Adelaide Ivánova escreve, ao ler poesia, “você pega fogo, por uns dias (às vezes algumas horas bastam) e, depois lambuzada do livro – mas livre dele – vai viver sua vida. Só que *Risque esta palavra* te persegue” (IVÁNOVA, 2021, p. 158). Em seguida, fala de um mistério nele contido que não te deixa em paz tão rápido. Eu chamaria de um estado de paixão. Mas uma paixão que faz, sobretudo, pensar.

Aqui, abro parênteses para lembrar a fala da crítica argentina Florencia Garramuño no encontro *Leituras do contemporâneo: Literatura e crítica no Brasil e na Argentina*, sobre uma literatura contemporânea em modo lanterna, fazendo referência ao livro de Sérgio Chejfec, *Modo linterna*: “uma literatura que ilumina como se fosse a lanterna do celular, ilumina o pequenino, um fragmento de mundo” (2021, 1h1min14s-30s). À luz do modo lanterna, a poesia de Ana Martins Marques nos dá a ver detalhes de nossos gestos cotidianos, “cria uma espécie de inventário de experiências afetivas”, como lemos na orelha de *Risque esta palavra*.

Poesia que apresenta uma arquitetura precisa e, ao mesmo tempo, um olhar sensível do sujeito poético para o mundo, em “íntima alteridade”, um sujeito lírico deslocado para fora de si, em referência a Michel Collot.³² E nos oferece uma sensação de reconhecimento, indo ao

³¹ Escrevo sobre este livro no ensaio “Uma leitura de *Risque esta palavra*, de Ana Martins Marques”, publicado na *Revista Z Cultural: Literatura e feminismo II*, do Programa avançado de cultura contemporânea (PACC), da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), nº 1, ano XVII, no 1º semestre de 2022.

³² Em relação ao uso do termo “sujeito lírico fora de si”: segundo Michel Collot, “com frequência, desde o Romantismo, o lirismo foi definido como ‘expressão da subjetividade como tal [...] e não de um objeto exterior’,

encontro da partilha comum. Portas de saída pela potência do afeto. Poesia que atravessa várias paisagens, do luto, da memória, da viagem, do amor. E paisagens de palavras que pensam sobre si mesmas, giram em torno da escrita. Como já nos sugerem os subtítulos das quatro partes que compõem esse livro: “A porta de saída”, “Postais de parte alguma”, “Noções de linguística” e “Parar de fumar”. Paisagens em trânsito que nos movem em espaços de fronteira entre o dentro e o fora, como a casa (interior e exterior), o mar (profundidade e superfície), o efêmero (vida e morte), a memória (lembrança e esquecimento), a arte (teor lírico e crítico).

*

Ainda tenho uma memória muito viva da primeira vez que li Ana Martins Marques. Não se trata de uma história sentimental, mas, antes, de uma busca profissional como pesquisadora. O ano era 2015. Na época, meu maior objetivo era escolher a poeta que me dedicaria a pesquisar no Mestrado, para tentar ingresso na seleção do ano seguinte, na UERJ. Movida por essa procura, encontrei sua poesia, apresentada pela minha professora Anélia Pietrani, na ementa de um dos seus cursos sobre Literatura Brasileira, vinculado à pós-graduação em Letras Vernáculas, na UFRJ. Casa onde cursei licenciatura em Letras, e que me abriu portas como pesquisadora, com a oportunidade de atuar como bolsista ao longo de anos (2009 a 2011), apresentando trabalhos acadêmicos na Iniciação Científica, Artística e Cultural (JIC). Pesquisa que já girava em torno da autoria feminina contemporânea, com as vozes de Adriana Falcão e de Lívia Garcia-Roza, orientada pela professora Rosa Gens. Início do percurso.

Busquei os livros de Ana Martins Marques. Acontece que meu olhar de pesquisadora não se separa da dimensão do afeto. Por isso, não acho lugar comum dizer que sua poesia me

por oposição à poesia épica, considerada como “objetiva”. O poeta lírico, segundo Hegel, constitui ‘um mundo subjetivo fechado e circunscrito’, ‘fechado em si mesmo’. ‘As circunstâncias exteriores’ não lhe são senão um ‘pretexto’ ‘para se exprimir a si mesmo, com seu estado de alma’. Hegel admite, no entanto, que uma tal mediação possa ser útil, e até mesmo indispensável: ‘O elemento subjetivo da poesia lírica sobressai de uma maneira mais explícita quando um acontecimento real, uma situação real se oferecem ao poeta [...], como se essa circunstância ou esse acontecimento desencadeasse nele sentimentos ainda latentes’. Há estados de alma tão profundamente escondidos na intimidade do sujeito que não podem, paradoxalmente, se revelar, a não ser projetando-se para fora: [...] Minha hipótese é que uma tal saída de si não é uma simples exceção, mas, pelo menos para a modernidade, a regra. Tendo desalojado o sujeito lírico dessa interioridade pura, onde ele estava como que destinado a morar, seria necessário, por isso, como o fazem certos modernos, condená-lo à errância e até mesmo ao desaparecimento? Pode-se perguntar se sua verdade mesma não reside precisamente em uma tal saída, que pode ser tanto *ek-stase* quanto exílio. Assim, sua recente decaída dar-lhe-ia uma nova oportunidade” (COLLOT, 2013, p. 221-222).

afeta. De um único fôlego, li e reli *A vida submarina*, seu livro de estreia, publicado pela Scriptum, em 2009, relançado pela Companhia das Letras, em 2021. Em seguida, escrevi vários poemas, em diálogo com os dela. Talvez, sem perceber, me valendo de seu processo de escrita em torno das redes intertextuais, da memória literária. Sei que passei a prestar mais atenção às coisas, olhar para o mundo de outros modos. E lembro do que Adelaide diz, ainda naquele texto, que os poemas de Ana são como uma respiração boca a boca (IVÁNOVA, 2021, p. 56). E, assim como ela, também fui perseguida pela poesia de Ana Martins Marques.

Ana ainda não era tão conhecida como hoje. Lembro, inclusive, que tive dificuldade de encomendar esse primeiro livro, tive que entrar em contato com a pequena editora Scriptum, de Belo Horizonte. Depois, pesquisei que seu livro de estreia já reunia uma seleção de poemas premiados nos concursos Cidade Belo Horizonte, nas categorias “Poesia – autor estreante” (2007) e “Poesia” (2008). O crítico Murilo Marcondes, na orelha do livro, já reconhece a voz original da poeta: “a equação é rara: a elaboração dos poemas é concomitante à reflexão sobre o vivido, e nesse estreitamento entre linguagem e experiência talvez resida a maior força deste ótimo livro, em que os poemas, sempre muito sentidos, são também ‘um lugar para pensar’” (MARCONDES in MARQUES, 2009, s/p). Como diz a poeta,

Uma coisa que nunca entendi é por que
em geral se acredita que o poema
não é lugar para pensar.

(MARQUES, 2009, p. 26).

A vida submarina surpreende também por seu volume, com cento e seis poemas, quase sempre breves, organizados em sete seções: “Barcos de papel”, “Arquitetura dos interiores”, “A outra noite”, “Episteme & Epiderme”, “Exercícios para a noite e o dia”, “Caderno de caligrafia” e “A vida submarina”. Pelo título homônimo ao livro, esta última seção se duplica. Movimento que se repete ao incluir também o poema intitulado “A vida submarina”, que nos apresenta Ana Martins Marques, pela poesia:

A vida submarina

Eu precisava te dizer.
Tenho quase trinta anos
e uma vida marítima, que não vês,
que não se pode contar.
Começa assim: foi engendrada na espuma,
como uma Vênus ainda sem beleza,
sobre a pele nasciam os corais,
pele de baleia, calcária e dura.
Ou assim: a luz marítima trabalha lentamente,
os peixes começam a consumir por dentro

o sal do desejo,
 estão habituados ao sal.
 Quando vês, a água inundou os pulmões,
 neles crescem algas íntimas,
 os olhos voltam-se para dentro,
 para o sono infinito do mar.
 As mãos se movem num ritmo submerso,
 os pensamentos guiam-se pela noite
 do Oceano, uma noite maior que a noite.
 Tenho quase trinta anos e uma vida antiga
 anterior a mim.
 Daí meu silêncio, daí meu alheamento,
 daí minha recusa da promessa desse dia
 que você me oferece,
 esse dia que é como uma cama
 que se oferece ao peixe
 (você não haveria de querer
 um peixe em sua cama).
 Quem atribuiria ao mar
 a culpa pela solidão dos corais
 pelas vidas imperfeitas
 dos peixes habituados ao abismo,
 monstros quietos
 só de sal silêncio e sono?
 Eu precisava te dizer,
 enquanto as palavras ainda resistem,
 antes de se tornarem moluscos
 nas espinhas da noite,
 antes de se perderem de vez
 no esplendor da vida
 submarina.

(MARQUES, 2009, p. 136-137).

Podemos ler seus livros mais na chave da continuidade do que da ruptura. Anos depois, o poema “A vida submarina”, do seu livro de estreia, se encontra com “História”, de *Risque esta palavra*:

História

Tenho 39 anos.
 Meus dentes têm cerca de 7 anos a menos.
 Meus seios têm cerca de 12 anos a menos.
 Bem mais recentes são meus cabelos
 e minhas unhas.
 Pela manhã como um pão.
 Ele tem uma história de 2 dias.
 Ao sair do meu apartamento,
 que tem cerca de 40 anos,
 vestindo uma calça jeans de 4 anos
 e uma camiseta de não mais que 3,
 troco com meu vizinho
 palavras de cerca de 800 anos
 e piso sem querer numa poça
 com 2 horas de história
 desfazendo uma imagem

que viveu
alguns segundos.

(MARQUES, 2021, p. 22).

Por coincidência, esse poema tem uma história curiosa: foi publicado pela poeta, ainda inédito, na plataforma virtual do *facebook*, no dia do seu aniversário de 39 anos, em 2016. E ficou bastante famoso. Em entrevista a Marília Garcia, Ana Martins Marques diz que, ao pensar nos dois poemas, “vejo que ‘A vida submarina’ é um poema escrito sob o signo da profundidade e do segredo, da ‘vida marítima / que não vês / que não se pode contar’, enquanto em ‘História’ a água que há é uma poça que reflete ‘uma imagem / que viveu / alguns segundos’” (MARQUES, 2021, s/p). E levanta uma hipótese de leitura:

Talvez seja possível pensar que a história que se desenrola entre um poema e outro seja uma espécie de ascensão da profundidade à superfície? O que me parece interessante, relendo agora os dois poemas, é que tanto em “A vida submarina” se fala em “uma vida antiga, anterior a mim”, quanto em “História” se trata de captar os muitos tempos e histórias das coisas e mesmo das palavras. Quer dizer, se são poemas autobiográficos, são também poemas que mostram que a história de um sempre se entrelaça a outras histórias (MARQUES, 2021, s/p).

Na sequência dessa história, li e reli *Da Arte das Armadilhas* (Companhia das Letras, 2011), seu segundo livro, finalista do Prêmio Portugal Telecom 2012 e, no mesmo ano, vencedor do Prêmio Alphonse de Guimaraes, que corresponde à categoria Poesia do Prêmio Biblioteca Nacional de Literatura. O livro é estruturado em três partes, um poema de abertura “entre a casa / e o acaso”, como uma epígrafe; “Interiores” e “Da arte das armadilhas”. Pelo título homônimo ao livro, esta última seção retoma a estratégia de espelhamento antes comentada. Segundo Anélia Pietrani, esse livro “tem uma arquitetura construída fio a fio pelos poemas, em uma sequência armada e escolhida, o que nos faz, por extensão, descartar a possibilidade de leitura fragmentária de um livro de poesia feita à revelia” (PIETRANI, 2015, p. 309). Não por acaso, o título do livro, ao ser iniciado pela contração “da”, “nos sugere um manual de poesia, ou de leitura da poesia” (PIETRANI, 2015, p. 309). Ou ainda um “manual de flutuação para amadores”?³³ Nessas experiências de leitura, lembrei de Ícaro:³⁴

Nesta altura
dos acontecimentos
(pensou)
só espero poder
tocar o sol

³³ Referência ao título do livro *Manual de flutuação para amadores* (2015), de Marcos Siscar.

³⁴ Mariana Siqueira Madeira analisa a trajetória da personagem Ícaro em seu trabalho de conclusão de curso *Da construção do verso ao derreter das asas: o mito de Ícaro em Ana Martins Marques* (2021).

antes
do solo

(MARQUES, 2011, p. 69).

O livro das semelhanças (Companhia das Letras, 2015), seu terceiro livro, foi lançado no mesmo ano em que escrevi meu pré-projeto de Mestrado. E vi a repercussão imediata que alcançou sua poesia, principalmente, a partir deste livro, que recebeu o Prêmio APCA de Poesia em 2015 e, sobretudo, foi finalista, em terceiro lugar, do Prêmio Oceanos 2016. É um livro dividido em cinco partes: um “poema-epígrafe” de abertura “Ideias para um livro”, “Livro”, “Cartografias”, “Visitas ao lugar-comum” e “O livro das semelhanças”. Essa seção homônima ao título do livro retoma a estratégia de desdobramento de um livro dentro do outro que também aparece nos seus livros anteriores. Mas, aqui, os desdobramentos metalinguísticos nos surpreendem, sobretudo, por pensar também a materialidade do próprio livro e de seus elementos (capa, dedicatória, epígrafe, índice, entre outros), como vemos na seção temática “Livro”.

Poesia que se (des)dobra sobre si mesma, como se fosse uma casa de espelhos. “A poesia é sim linguagem que se volta para si mesma, mas acho que nesse movimento ela pode captar, ainda que furtivamente, alguma coisa de fora. Por isso gosto de pensar que os meus poemas nunca são exclusivamente metalinguísticos” (MARQUES, 2015, s/p), diz Ana Martins Marques, em entrevista ao *Suplemento Pernambuco*. E mais adiante: “há poemas de amor ‘disfarçados’ de poemas metalinguísticos, ou poemas metalinguísticos que subitamente se transmudam num poema de amor, ou ainda poemas que parecem tratar de outros temas e de repente se dobram sobre si mesmos” (MARQUES, 2015, s/p).

Outra seção que me chama atenção é “Visitas ao lugar-comum” que reúne poemas temáticos que repensam certas expressões idiomáticas, muitas vezes tomando-as de forma literal. Um olhar que desloca as palavras do uso cotidiano, como em:

Dobrar a língua
e ao desdobrá-la
deixar cair
uma a uma
palavras
não ditas

(MARQUES, 2015, p. 51-52).

A seção “Cartografias” também apresenta poemas temáticos, mas em torno de mapas e lugares, deslocamentos atravessados pela dimensão afetiva. Composta por poemas que

também podem ser lidos em sequência, em um hibridismo da enunciação lírica e narrativa que é recorrente em sua poética.

[...]

Penso que se deixasse o mapa aí
tempo o bastante
em algum momento surgiria
quem sabe
um pequeno inseto novo
com esse dom que têm os bichos
e as pedras e as flores e as folhas
de imitem-se
uns aos outros
um pequeno inseto novo
eu dizia
um novo besouro talvez
que trouxe desenhado nas costas
o arquipélago de Cabo Verde
ou as finas linhas das fronteiras
entre a Argélia e a Tunísia

(MARQUES, 2015, p. 46).

Poesia em trânsito que nos convida a viajar, mas, sobretudo, uma viagem pelas paisagens das memórias dos livros. “A viagem não é só um dos topos literários mais poderosos e recorrentes (lembro da afirmação do Queneau de que toda narrativa é uma *Ilíada* ou uma *Odisseia*: um relato de partida ou de chegada)” (MARQUES, 2015, s/p), conta Ana Martins Marques, no *Jornal do Commercio*, “mas também provavelmente uma das metáforas mais adequadas para a leitura e, talvez, também para a escrita. Viajo mais por livros do que por países, como aqueles ‘viajantes de mapas, turistas de nomes de cidades’, que estão em um dos meus poemas” (MARQUES, 2015, s/p).

Ao longo desses anos, acompanhei sua produção poética que manteve um vigor de grande fôlego. A cada ano, um novo livro, praticamente. A poeta ainda publicou dois livros escritos em parceria: *Duas janelas* (Luna Parque, 2016), com Marcos Siscar; e *Como se fosse a casa (uma correspondência)* (Relicário, 2017), com Eduardo Jorge, que recebeu o prêmio Bravo! de Cultura de Melhor Livro, em 2018. Publicou também *O livro dos jardins* (Quelônio, 2019), numa pequena edição feita à mão e logo esgotado e *Risque esta palavra* (Companhia das Letras, 2021) – ambos os dois livros são foco deste capítulo.

Neste ano de 2023, eu estava terminando esta tese quando Ana Martins Marques publicou a plaquete *De uma ilha a outra* (Luna Parque, Fósforo, 2023) que faz parte da série *Círculo de poemas*. É um poema longo que configura um arquipélago textual de fragmentos

em torno da Ilha grega de Lesbos, sobrepondo a mítica ilha “à ilha de Lesbos dos dias atuais, lugar de passagem dos imigrantes que tentam chegar à Europa” (2023, s/p), conforme consta no site oficial do *Círculo de poemas*. “A partir da lógica do fragmento, apreendida com o que restou da poesia de Safo, Ana Martins Marques compõe uma cartografia do presente ao combinar diversas temporalidades, corpos e registros discursivos” (2023, s/p), como lemos no material que acompanha essa edição.³⁵

Sua poesia rapidamente ultrapassou nossas fronteiras. Surgiram traduções de seus poemas para outras línguas, em inglês, espanhol, italiano, por exemplo. Como em *This house: selected poems by Ana Martins Marques* (Scrambler book, 2017), com tradução de Elisa Wouk Almino. É uma seleção de poemas sobre as imagens da casa, a partir dos seus três primeiros livros. Assim como *El libro de las semejanzas* (Kriller71 Ediciones, 2019), com tradução de Paula Abramo; *La vita sottomarina* (Kolibris, 2019), com tradução de C. de Luca; entre outras publicações.³⁶

Victor da Rosa, na edição do ebook *Jornal Literário Pernambuco*, no texto “Ana Martins Marques aprende a nadar: cartas náuticas de uma das poetisas mais celebradas no Brasil hoje”, escreve que: “Ana Martins Marques trilhou um percurso raro na poesia brasileira contemporânea que combina a atenção de boa parte da crítica universitária e um número expressivo de leitores – número que pode ser medido pelas boas vendas dos seus livros” (ROSA, 2021, p. 147).³⁷ Desse modo, o processo de abertura de recepção da voz de Ana Martins Marques também reescreve e redefine o lugar renovador da produção poética brasileira contemporânea de autoria feminina.

Ao ler Ana Martins Marques, você não só pega fogo, mas fica com a faísca do encontro com sua poesia. Riscos dos poemas. Como veremos a seguir, ainda como um preâmbulo e sem entrar no tema propriamente da tese, a partir da leitura e interpretação crítica, verso a verso, do poema-carta “Meu amigo”, que abre *Risque esta palavra*, e também este capítulo.

³⁵ No site do *Círculo de poemas*, lemos que, neste ano de 2023, “os escritores são convidados a escolher o mapa de um lugar– real, inventado, desejado – e escrever a partir dele. O mapa escolhido acompanha a publicação”(2023). Disponível em: <https://circulodepoemas.com.br/>

³⁶ A poeta também participou da antologia de edição bilíngue *Once poetas brasileiros* (2015), com seleção de Sérgio Cohn, tradução para o espanhol de John Galán Casanova. Além disso, publica poemas em jornais e revistas, como *Folha de S.Paulo*, *Piauí*, *Palavra*, *Germina*, *Ouriço*, por exemplo.

³⁷ E mais adiante: “Além do respaldo da crítica, as milhares de publicações de poemas da autora em redes sociais, medidas pelo número da hashtag #AnaMartinsMarques, demonstram também a admiração de leitores muito variados, qualidade que os próprios críticos costumam sublinhar no trabalho da autora” (ROSA, 2021, p. 147).

*

Ana Martins Marques nasceu em 1977, em Belo Horizonte. É doutora em Literatura comparada, com tese sobre a fotografia na literatura contemporânea, pela UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais). É Mestre em Literatura brasileira com dissertação sobre a ficção de João Gilberto Noll, e é Graduada em Letras, pela mesma instituição. No ofício da leitura e da escrita, ela trabalha também como funcionária pública na Assembleia Legislativa de Minas Gerais, atuando como redatora e revisora de textos.³⁸

1.1.1 Riscos dos poemas

“E, então, percebemos, surpresos”, diz a poeta Marília Garcia, no blog da Companhia das Letras, “que uma palavra tão forte como *riscar* (do título) – que sugere a ideia de *rasura*, *apagamento* – pode indicar outros sentidos: riscar um fósforo é *acender*, *iluminar*” (GARCIA, 2021, s/p). E mais adiante: “assim, ‘riscar uma palavra’, nesses poemas, pode ser também *mostrar*. A linguagem, o mundo, o tempo” (GARCIA, 2021, s/p). Riscar é também um convite à leitura, que, quando é atenta, acende a palavra e reescreve o texto pela interpretação, nos mostra outros modos de olhar, outros modos de transitar. Um pedido feito a “você”, como vemos no uso imperativo da terceira pessoa do singular em: “Risque (você) esta palavra”.

Impossível não lembrar, nesse imperativo, o movimento contrário, presente na ordem de Ana Cristina Cesar, depois sublinhado por Flora Süssekind: *Até segunda ordem não me risque nada*.³⁹ Semelhante ao modo que Süssekind observa em Ana C., Ana Martins Marques compõe uma “poesia próxima a uma ‘arte da conversação’, num ‘texto escrito que fala’”

³⁸ O título da dissertação de mestrado de Ana Martins Marques é *A escrita fora de si: uma leitura da ficção de João Gilberto Noll* (2003); e da sua tese é *Paisagem com figuras fotografia na literatura contemporânea: W. G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk* (2013).

³⁹ Ensaio que faz referência a uma frase dos cadernos de Ana C.: “como mote de uma aproximação da poesia de Ana Cristina Cesar exatamente via rascunho, burburinho. E às vezes literalmente via rabiscos, desenhos, riscos” (SÜSSEKIND, 2016, p. 55), escreve Flora Süssekind. O que chama atenção nesses projetos de rascunhos de Ana C. é que essa ordem antirrisco se contrapõe sobretudo a “sua desejada limpeza aos riscos e correções dos diários-de-escrita a que pertence” (SÜSSEKIND, 2016, p. 55). Além disso, contraria, de certa maneira, a “ironia prévia, lançada em *Luvas de pelica*: ‘Quando você morrer os caderninhos vão todos para a vitrine da exposição póstuma. Relíquias’” (SÜSSEKIND, 2016, p. 55-56).

(SÜSSEKIND, 2016, p. 31).⁴⁰ A poeta conta, na entrevista referida, que os poemas “estão à procura de um ‘tu’ ou de um ‘você’ a que se endereçar, um ‘tu’ ou um ‘você’ que nem mesmo é necessariamente humano. Um dos poemas de amigo mais conhecidos é um poema de amor que se dirige não ao amante, mas às ondas do mar de Vigo” (MARQUES, 2021, s/p). Marília Garcia relata sua experiência de leitura desse livro: “tive a impressão de que o livro leva o leitor pela mão e reitera a interlocução” (GARCIA, 2021, s/p). A poesia em vozes de Ana Martins Marques, em um gesto de deslocamento em direção a outra, ao outro, estabelece um plano de interlocução com “você”, tomado como “meu amigo”, a quem se endereça a carta-poema que abre o livro:

Meu amigo,

quase já não escrevo
passo o dia sentada em algum lugar
olhando florescer qualquer coisa que esteja
posta diante dos olhos

com isso já vi morrer uma pedra
e um cachorro enforcar-se
numa nesga de sol

mas nada disso era uma palavra
dessas que coloco agora uma após a outra
para que depois você as receba como um aviso
de que ainda não morri de todo

não se parecia tampouco com uma palavra
embora lembrasse vagamente *naufrágio*
a mulher que atravessou a rua velozmente
carregando como uma criança
um girassol sem cabeça

e o que encontrei
um dia após o outro
não foi uma palavra
mas uma canoa em chamas
não foi uma palavra
mas um acidente doméstico
envolvendo um barco de brinquedo
e uma máquina de costura
não foi uma palavra

(embora em torno das coisas
sempre se ajuntem palavras
como cracas no casco
de uma embarcação antiga)

⁴⁰ Em minha dissertação de mestrado, *As paisagens da memória: uma leitura da poesia de Ana Martins Marques*, trato do diálogo entre as poéticas de Ana Martins Marques e Ana Cristina Cesar.

às vezes sim me ocorre encontrar uma palavra
 apenas quando a encontro
 ela se parece com um buraco
 cheio de silêncio

às vezes sim me ocorre encontrar uma palavra
 enganchada numa lembrança
 como uma lâmpada num bocal

um poema não é mais
 do que uma pedra que grita

risque por favor
 esta palavra

(MARQUES, 2021, p. 11-12)

Em busca da palavra, o sujeito poético surge deslocado para fora de si, observador das minúcias do cotidiano, como vemos nos versos seguintes: “passo o dia sentada em algum lugar / olhando florescer qualquer coisa que esteja / posta diante dos olhos”. Aqui, a concordância da palavra “sentada” marca o gênero feminino do sujeito poético e percebo, pelo contexto do poema, que é uma poeta. Ela ensaia seu método de escrita ao olhar para o lado de fora; exterior que, ao mesmo tempo, narra o interior. O que revela um impasse: a cisão entre o mundo das coisas e o mundo traduzido pelas palavras. É uma questão poética recorrente em sua voz.

Diante disso, é pela estratégia da negação que a poeta escreve esse metapoema, como lemos no verso: “já quase não escrevo”. E nos dá a ver imagens de morte em torno do atravessamento dos processos do fim: da infância, de um hábito, de um amor, da vida, do verso – como na quinta estrofe:

não se parecia tampouco com uma palavra
 embora lembrasse vagamente *naufrágio*
 a mulher que atravessou a rua velozmente
 carregando como uma criança
 um girassol sem cabeça

As imagens de morte em “naufrágio” e “girassol sem cabeça”, pelo *enjambement*, sugerem um modo subjetivo de morte da mulher “que atravessou a rua velozmente”, sendo relacionadas a um processo de luto. Ao mesmo tempo, a partir da operação do corte do verso (cesura), também lemos a morte da flor, cena construída pelo jogo do enquadramento fotográfico no plano fechado (*close up*), com foco para um detalhe: “um girassol sem cabeça”. Pelo contexto do poema, essa imagem pode ser lida também como uma morte

impensada, em que a metáfora da “cabeça” personifica a flor. Um olhar que encontra o incomum na metáfora comum do nosso cotidiano (no caso, “cabeça de girassol”). É outro recurso presente em sua voz poética, como percebo, em relação à seção “Visitas ao lugar-comum”, d’*O livro das semelhanças* (MARQUES, 2015).

Outras imagens impensadas de mortes são construídas, no poema, em torno de elementos do cotidiano que são deslocados pelo sentido poético.⁴¹ Por exemplo, a morte dos objetos, na sexta estrofe, em “canoa em chamas”, e o acidente doméstico “envolvendo um barco de brinquedo / e uma máquina de costura”. Um acidente de escrita?

A máquina de costura, pelo gesto de (des)tecer, nos remete à escrita que, aqui, se depara atenta às minúcias do cotidiano, como um barco de brinquedo. É outra imagem metalinguística, como uma metáfora para o poema, como lemos em “barcos de papel”, no livro *A vida submarina: [Os poemas]* “Dobrados sobre si mesmos, / lançam-se no mundo / com a coragem suicida / dos barcos de papel” (MARQUES, 2009, p. 21). Apesar dos imprevisíveis acidentes da escrita, a poeta nos lembra, em *Risque esta palavra*: “Escreve poemas / devolve / o papel à árvore” (MARQUES, 2021, p. 85).

No poema “Meu amigo”, na terceira estrofe, a personificação da pedra e do cachorro revela outras imagens insólitas:

com isso já vi morrer uma pedra
e um cachorro enforcar-se
numa nesga de sol

A “nesga de sol” remete a um valor de vida. Contudo, essa luminosidade torna ainda mais visível a cena de morte. Assim, temos uma tensão entre o valor de vida (“nesga de sol”) e de morte (“morrer uma pedra” e “um cachorro enforcar-se”), que revela um motivo frequente na sua poesia: a efemeridade da existência. Sabemos que é lenta a passagem do tempo que desgasta as pedras em comparação à brevidade da vida humana. Em sua temporalidade ancestral, a pedra sobrevive à memória de nossa passagem no mundo. Porém, a temporalidade antiga da pedra, aqui, é deslocada pelo olhar do sujeito poético que testemunha a cena de morte. Com isso, a possibilidade de morte de algo imperecível como a pedra sugere que nada pode nos sobreviver.

⁴¹ Cabe lembrar que, no Brasil, a cotidianização da poesia, ou a poetização do cotidiano começa pelo menos desde Oswald de Andrade.

Mas isso é relativizado pelo recurso do sujeito desinencial, escolha sintática que “risca” a primeira pessoa do verso em “com isso (eu) já vi morrer uma pedra”. Não por acaso é escolhido um ponto de vista parcial, enganoso. Trata-se de uma estratégia que questiona a certeza desse testemunho da morte da pedra. E problematiza a subjetividade da persistência da memória, sendo a palavra acesa quando articulada à lembrança, como nas seguintes estrofes:

às vezes sim me ocorre encontrar uma palavra
apenas quando a encontro
ela se parece com um buraco
cheio de silêncio

às vezes sim me ocorre encontrar uma palavra
enganchada numa lembrança
como uma lâmpada num bocal

Em seu livro *Mito e pensamento entre os gregos*, Jean-Pierre Vernant escreve sobre a antiga relação entre memória e palavra: em Hesíodo, Mnemosyne canta “tudo que foi, tudo que é, tudo o que será” (VERNANT, 1990, p. 109), sendo o poeta seu intérprete, possuído pelas musas. E Platão, em *Íon*, acrescenta que “a memória transporta o poeta ao coração dos acontecimentos antigos, em seu tempo” (VERNANT, 1990, p. 110). Assim, o tecer da memória se faz “enganchado” na palavra, no poema, na trama do texto, que, como sabemos, vem do latim *textus* e significa tecido, enlace, entre outros sentidos que orientam o movimento do narrar.

Vernant comenta ainda que “Mnemosyne, aquela que faz recordar, é também em Hesíodo aquela que faz esquecer” (VERNANT, 1990, p. 114). Esquecer sugere algo que escapa da memória, aparentemente, seria o contrário de lembrar. Contudo, são movimentos desdobrados, não opostos, sendo a memória “coextensiva ao esquecimento” (DELEUZE, 2013, p. 115). A lembrança e o esquecimento, portanto, formam um “par de forças” complementares. Comparável aos valores de vida e morte, luz e sombra, narrativa e silêncio, entre outros. Nessas estrofes, o encontro do sujeito poético com a palavra, ainda que casual (como vemos em “às vezes sim”), ocorre em torno do esquecimento e da lembrança, associados a silêncio e palavra, buraco (sugere morte / sombra) e lâmpada (sugere vida / luz).

Na penúltima estrofe, em sua busca pela palavra, agora acesa pela memória, o poeta escreve:

um poema não é mais
do que uma pedra que grita

O silêncio também é outro motivo importante na voz poética de Ana Martins Marques. E revela um paradoxo que aproxima o silêncio da palavra: a pedra grita pelo silêncio, assim como o poema. Além disso, ambos os elementos – pedra e poema – não são considerados úteis dentro da lógica funcional do sistema capitalista, mas respondem a uma ordem afetiva por suas temporalidades prolongadas, sendo testemunhas da passagem do tempo.

Ana Martins Marques, em sua tese, sublinha a fala de Sebald sobre o poder dos objetos: “como as coisas (a princípio) nos sobrevivem, elas sabem mais sobre nós do que nós sobre elas; elas trazem em si as experiências que fizeram conosco e são – efetivamente – o livro de nossa história aberto diante de nossos olhos” (SEBALD *apud* MARQUES, 2013, p. 86-87). Em Sebald como em Benjamin: “parece haver convicção de que nos objetos cotidianos, nas ruas e nas fachadas, nos rastros e ruínas da cidade podem revelar-se os vestígios, os traços da memória e da história” (MARQUES, 2013, p. 83).

Por atravessarem o tempo, a pedra e o poema, assim como outras formas de arte, podem ser tomados como lugares de memória, de arquivo, que fazem perdurar nossas histórias sob a ameaça do esquecimento, do apagamento do sujeito frente a um espelho vazio.

Mas é preciso estar à escuta:

risque por favor
esta palavra

Em busca de uma aproximação com o leitor, a interlocução também é feita, aqui, pela escolha de um processo de composição híbrido de poema e carta, em referência a gêneros de intimidade (cartas, diários, postais, por exemplo). Sublinho a interlocução como uma questão central em sua poesia, sendo um modo de movimento em direção ao outro. Na entrevista a Marília Garcia, já antes comentada, Ana Martins Marques nos conta:

É possível que essa atenção para o endereçamento tenha sido aguçada pelas experiências de escrita a dois, pelo processo de interlocução e correspondência com o Siscar e o Eduardo Jorge, embora desde o meu primeiro livro existam alguns poemas que trazem essa instância da interlocução ou mesmo se apropriam de tipos textuais como a carta ou o bilhete (MARQUES, 2021, s/p).

O “riscar” da carta e outros “gêneros da intimidade”, outro ponto de encontro com a poética de Ana Cristina Cesar, subverte (desloca) o lugar previsto para a escrita de autoria feminina, que, como sabemos, por séculos, foi considerada como uma “literatura menor”.

1.2 O deslocamento como reescrita da tradição literária a partir de uma linhagem de vozes de autoria feminina

Desde os primeiros livros de Ana Martins Marques, vemos o entrelaçamento de uma rede de relações entre sua poética, articulada pela intertextualidade, deslocando a memória da tradição literária a outros percursos. Com isso, percebo que, em sua poética, há um lugar de reconhecimento para as vozes de autoria feminina, como vemos na conversação com: Ana Cristina Cesar, Sophia de Mello Breyner Andersen, Safo, Ane Carson, Elizabeth Bishop, Adília Lopes, Anna Akhmátova, Cecília Meireles, entre outras. E também nas releituras de figuras femininas da tradição literária, tomadas agora como protagonistas – Penélope, Medusa, Ofélia, por exemplo.

Em sua produção poética recente, sobretudo, em *O livro dos jardins* (Quelônio, 2019), tornou-se ainda mais evidente essa relação com uma tradição de autoria feminina. É um livro impresso e costurado à mão, composto com 21 poemas temáticos, dividido em duas partes que giram em torno do universo vegetal. Primeiro, compondo uma espécie de inventário de jardins, de diversos estilos; segundo, compondo jardins em que se cultivam poetas mulheres – foco desta seção.

O projeto editorial deste livro, proposto por Silvia Nastari, chama atenção pela sua concepção artesanal, em diálogo com a organicidade do tempo mais lento do jardim. Em busca de traduzir, de algum modo, a poética da autora, o tipo de papel escolhido é feito de aparas e fibras de bambu, que, com o tempo, soltam pedaços de folhas; e o papel do marcador feito com sementes de camomila que podem ser plantadas. Victor da Rosa acrescenta: “todo texto foi composto em linotipias e a capa, com tipos móveis – ou seja, em letra por letra manipulada com as mãos, quase como se o próprio livro fosse um lugar de cultivo” (ROSA, 2021, p. 51).

A paisagem dos jardins, junto aos objetos que dela fazem parte, não é recente na poética de Ana Martins Marques, e traça linhas de continuidade entre os poemas desde de seu primeiro livro, *A vida submarina*:

Se o jardineiro abandonasse no meio a tarefa
e cansado se sentasse numa cadeira
e gastasse toda a tarde
sob rosas gordas que são apenas rosas
e cegam de alegria
enquanto o jardim
nele mesmo

se contorce
 tirando de dentro de si
 o sexo intrincado das camélias
 e a morte e a loucura dos lírios
 e o tédio suburbano das goiabas
 sob comoções antigas
 talvez se sentisse um poeta
 olhando o poema
 que não sabe terminar.

(MARQUES, 2009, p. 17).

A meu ver, algumas estratégias deste metapoema também são retomadas em *O livro dos jardins*, como a leitura comparada entre os espaços poéticos do jardim e do poema, assim como entre a figura do poeta e do jardineiro. Por inferência, traço um paralelo entre cultivar um jardim e escrever um poema. A partir da hipótese do abandono da tarefa de cuidar do jardim por parte do jardineiro, o sujeito poético busca observar a paisagem do jardim que se contorce pelo tempo, com foco em seus detalhes, como vemos nas flores personificadas. De forma análoga, acontece com o trabalho do poeta “olhando o poema / que não sabe terminar”. Assim, a investigação em torno do universo das plantas se escreve junto à construção autorreflexiva do poema, numa inter-relação entre plantar e escrever.

A paisagem do jardim permanece no imaginário ocidental como uma alegoria das vivências paradisíacas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 512), em torno de um sentido edênico na relação entre o ser humano e a natureza, como, por exemplo, nas narrativas bíblicas de *Gênesis*. Porém, na poesia de Ana Martins Marques, temos um desvio nessa idealização, a partir da ordem imprevisível do tempo que atravessa a paisagem do jardim, um dos temas centrais d’*O livro dos jardins*.

Em entrevista ao *Jornal do Commercio*, a poeta diz que a imagem dos jardins a atrai especialmente pelo “fato de que eles são uma espécie miniatural e doméstica de natureza, um espaço natural moldado pelo trabalho das mãos humanas, mas que, no entanto, acaba, como tudo o que é vivo, escapando um tanto do controle das mãos humanas” (MARQUES, 2019, s/p). O que me faz pensar na lógica do imprevisível como um modo de liberdade das plantas. Como lemos, na primeira parte do livro:

Você se aplica no cultivo
 mas por mais planejado que seja
 todo jardim é imprevisível
 algumas plantas pegam e outras não
 aquela pela qual não dávamos nada
 tornou-se exuberante
 outras fomos obrigados a cortar
 porque impedia que chegasse o sol
 pouco a pouco fomos ajustando o jardim

e o jardim ajustando-se a si mesmo
a seu tamanho, à disponibilidade de água e do sol

Um dia
abandonado
o jardim invadirá a casa
como a memória é invadida pelo esquecimento
das coisas que passaram

(MARQUES, 2019, p. 24).

Cultivar um jardim, assim como construir um poema, é ir contra o planejado, ceifado pela imprevisível passagem do tempo. É, sobretudo, uma experiência que traz à tona a efemeridade da existência, com suas “flores que adornam a morte / com mais morte” (MARQUES, 2019, p. 25). Com isso, é também um lugar de passagem da vida para a morte, da lembrança para o esquecimento, e do cultivo para o abandono, como lemos na segunda estrofe, na imagem do jardim abandonado (tomada como um espaço de esquecimento) que invadirá a casa (tomada como um lugar de lembrança), entrelaçando os fios desgastados do tempo pelo trabalho da memória entre lembrança e esquecimento.

Aqui, o jardim se situa como um entre-lugar, um lugar de fronteiras móveis que articula os deslocamentos entre os espaços de dentro da casa (espaço privado) e de fora da rua / do mundo (espaço público), como também os deslocamentos entre a natureza e a civilização, por exemplo. A paisagem da casa, de algum modo, nos remete ao lugar histórico confinado às mulheres, cumprindo, principalmente, os papéis sociais destinados a esposas e mães, como sabemos, com atribuições e privilégios bem diferentes dos homens.

Não por acaso, nos anos 20, no ensaio ficcional *Um teto todo seu*, Virginia Woolf, ao proferir uma palestra em torno do tema “As mulheres e a ficção”, em duas faculdades inglesas exclusivas para mulheres, defende a tese que uma mulher, para escrever, precisa de um quarto próprio (literal e figurativo), um espaço todo seu. É uma crítica a falta de recursos financeiros e de reconhecimento cultural a que eram submetidas as mulheres escritoras, tomadas, aqui, como “gatos sem rabo”, na medida em que o “rabo” é lido como um símbolo fálico no contexto da tradição do patriarcado. Ou seja, as mulheres são reconhecidas pela falta do falo.⁴² Pouco a pouco, mas não sem dificuldades, a paisagem da casa expandiu suas fronteiras

⁴² Gloria Anzaldúa, na década de 80, retoma, de forma crítica, esse ensaio de Woolf, considerando também o contexto heterogêneo das mulheres negras, no ensaio “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”, publicado na *Revista de Estudos feministas*: “Esqueça o quarto só para si — escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar. Eu escrevo sentada no vaso. Não se demore na máquina de escrever, exceto se você for saudável ou tiver um patrocinador — você pode mesmo nem possuir uma máquina de escrever. Enquanto lava o chão, ou as roupas, escute as palavras ecoando em seu corpo. Quando estiver deprimida, brava,

a outros espaços, além dos que permitiram as mulheres escritoras ocuparem antes, como é visível agora na voz de Ana Martins Marques, na busca de uma linhagem de autoria feminina, a partir do cultivo do entre-lugar do jardim.

*

O que me chama atenção, sobretudo, são os jardins da segunda parte desse livro, composta com sete poemas endereçados, explicitamente, apenas às mulheres poetas, no contexto do século XX (em geral), respectivamente: **Orides Fontela** (1940, São João da Boa Vista — 1988, Campos do Jordão); **Sylvia Plath** (1932, Boston — 1963, Londres); **Wisława Szymborska** (1923, Kórnik — 2012, Cracóvia); **Alejandra Pizarnick** (1936, Avellaneda — 1972, Buenos Aires); **Marina Tsvetáieva** (1892, Moscou — 1941, Ielabuga); **Ingeborg Bachmann** (1926, Klagenfurt — 1973, Roma) e **Laura Riding** (1901, Nova York — 1991, Sebastian, Flórida).

Na entrevista ao *Jornal do Commercio*, Ana Martins Marques diz:

Esses textos são, em primeiro lugar, homenagens a poetas que foram de algum modo importantes na minha formação como leitora de poesia. São, também, tentativas de diálogo ou de aproximação com seus poemas: alguns poemas dialogam de forma mais direta, tomando emprestadas imagens ou versos, outros apenas procuram se aproximar da ambiência, do tom ou de algum procedimento da autora homenageada (MARQUES, 2019, s/p).

Na segunda parte do livro, cada poema é construído como um jardim que pode ser lido como uma espécie de jazigo, um altar para eternizar a memória das poetas mortas, um arquivo em busca de sobreviver uma linhagem de autoria feminina, frente ao apagamento do tempo. Isto é, o poema como um jazigo, um altar, um arquivo. É um modo de desobediência epistêmica que concebe esses poemas como um lugar de cultivo, ampliando o cânone, majoritariamente composto por obras de autores homens, ao reconhecer o valor e o lugar das vozes dessas poetas.

“Assim como ocorre na floresta, onde cada árvore está ligada a todas as outras por uma rede subterrânea de raízes que as une formando um superorganismo”, escreve Stefano Mancuso, no livro *A planta do mundo*, “as plantas constituem a nervura, o fundamento, o mapa (ou planta) com base nos quais se constrói o mundo em que vivemos” (MANCUSO,

machucada, quando for possuída por compaixão e amor. Quando não tiver outra saída senão escrever” (ANZALDÚA, 2000, p. 233).

2021, p. 11). Nos jardins-poemas de Ana Martins Marques, há o cultivo de um outro modo de enraizamento da nossa tradição, a partir de uma linhagem de vozes de autoria feminina.

Segundo Patrícia Lavelle, na revista *Pessoa*,

O cultivo – ato ou processo de cultivar ou de se cultivar –, que atravessa a noção de cultura assim como a metáfora do jardim, está implícito nas releituras propostas. De fato, nesta jardinagem poética, a experiência da leitura, que já estava presente em *A Vida Submarina*, aparece em toda a sua fertilidade criativa e recriadora. Ana transplanta em seu próprio jardim o de outras poetisas, cultivando assim a própria historicidade criativa das retomadas. **Afinal, o que ela planta? Uma tradição? O germe de um cânone contemporâneo que associa autoria feminina à expressão poética de um pensamento que se pensa reflexivamente?** Discreta, mas incisivamente, a poeta suscita essa questão, cultivando toda uma política no presente do poema (LAVELLE, 2019, s/p, grifo nosso).

A partir das questões sublinhadas, busco investigar também essa implícita mas importante política de gênero em sua poesia que, “está justamente em ocupar um lugar que não nos é reservado pelo senso comum e com o qual não somos espontaneamente associadas, mas que na poesia brasileira contemporânea também é (sobretudo) feminino: o das poéticas do pensamento” (LAVELLE, 2019, s/p). É um tema que, por sua universalidade, é associado muitas vezes, de forma preconceituosa, apenas às vozes de autoria masculina. “O que significa dizer que uma mulher não escreve ‘como mulher’ ou não produz uma ‘poesia feminina’?” (LAVELLE, 2019, s/p). Debater essas questões não diminui a força de contestação inegável da poesia escrita por mulheres que pensam os temas feministas ou aqueles que atravessam a representação do corpo feminino. Sobretudo, nesta tese, buscamos deslocar também as fronteiras dos territórios estereotipados da autoria feminina, em torno de diferentes dicções.

Nos jardins de Ana Martins Marques, vemos uma relação entre arquivo e território que remete ao verbete sobre arquivo, no *Indiccionário do Contemporâneo*: “**o arquivo é um território em disputa, pois controlar o arquivo significa controlar a possibilidade de enunciação e, em última instância, a construção de uma realidade – não a sua conservação, como almejavam os arquivos positivistas**” (ANDRADE *et al.*, 2018, p. 22, grifo nosso). Com isso, vemos um modo suplementar de compor o arquivamento, em torno da seleção das vozes de autoria feminina cultivadas em seus jardins. É um deslocamento de arquivo que pressupõe a reconstrução do passado, ao mesmo tempo, a escritura de uma nova história literária, de uma outra “paisagem com futuro dentro” (GARCIA, 2023a, p. 10).

1.2.1 Um jardim para Wislawa

O poema como lugar para um pensar filosófico é um dos pontos de encontro com a poética de Wislawa Szymborska (1923-2012), que vem se destacando como uma das vozes de referência na poética de Ana Martins Marques, especialmente em seus livros mais recentes.⁴³ Na minha opinião, a voz de Wislawa Szymborska é, aqui, um dos princípios de uma linha que costura outras vozes de autoria feminina, configurando uma linhagem de autoria feminina cultivada ao longo d'*O livro dos jardins* que se expande ao projeto artístico de Ana Martins Marques.

Ana Martins Marques diz que a temática das plantas surgiu, em *O livro dos jardins*, não pela dimensão da intimidade com o assunto, mas pela relação de afeto com o poema “O Silêncio das Plantas”, de Szymborska: “em que ela diz que falar com as plantas é necessário e impossível” (MARQUES, 2019, s/p). Na sua opinião, esse poema é “muito revelador do descompasso entre o nosso impulso ou o nosso anseio de compreensão do mundo e os limites da nossa linguagem nessas tentativas de aproximação com os outros seres, com os animais, as plantas, os objetos” (MARQUES, 2019, s/p).

Wislawa Szymborska também é uma poeta premiada, ela recebeu o prêmio Nobel de literatura de 1996, alcançando repercussão mundial. Regina Przybycien, no prefácio do livro *Poemas*, acrescenta que ela também conquistou “vários prêmios na Polônia e no exterior, entre eles o prêmio Goethe, na Alemanha, em 1991; o prêmio Herder, na Áustria, em 1995; e o prêmio Pen Club polonês em 1996” (PRZYBYCIEN in SZYMBORSKA, 2011, p. 12). Szymborska foi testemunha das barbáries do século XX, tendo nascido no período entreguerras. A poeta polonesa enfrentou a experiência trágica da Segunda Guerra Mundial, e depois, ainda décadas de totalitarismo comunista. Em resposta a essas experiências, sua poesia apresenta a consciência da “falência de uma concepção evolucionista da história, na qual a humanidade, movida pela razão e pelo progresso, caminharia para estágios cada vez mais avançados de civilização” (PRZYBYCIEN in SZYMBORSKA, 2011, p. 12). É uma poesia que repensa, às vezes de forma irônica ou sombria, a condição humana.

Maria Teresa Swiatkiewicz, em *A ironia em vista com grão de areia: um estudo da poesia de Wislawa*, percebe a poesia de Szymborska como humanista e universal: “não é necessário ser polaco e falar polaco para ler Szymborska; não é necessário conhecer a autora e

⁴³ Além d'*O livro dos jardins*, também vemos poemas dedicados a Szymborska em *Risque esta palavra*.

seu país para compreender os seus poemas; ser humano e ‘saber em que mundo vivemos’ já é condição suficiente para apreciar vista com grão de areia” (SWIATKIEWICZ, 2000, p. 5).

Regina Przybycien escreve que a poesia de Wislawa “nos oferece reflexões filosóficas profundas numa linguagem bastante simples” (PRZYBYCIEN in SZYMBORSKA, 2011, p. 10). Partilha comum com a voz de Ana Martins Marques, como vemos no cultivo de:

Um jardim para Wislawa

E o que farias
se a pedra
somente para ti
abrisse sua porta
(como se a ti
fizesse falta
uma porta)
e te recebesse
em seus salões
amplos
vazios?

E o que farias
se a planta respondesse
e se apresentasse a ti
com o nome que não tem
e te contasse com que classificações
somos dela conhecidos?

Com que palavras então
darias a conhecer
a fala da folha
o pensamento da pedra
(quicá a mesma língua com que fala
a mulher de Lot
após olhar para trás)
os aforismos do ouriço
os sentimentos do serrote
e todas as pequenas palavras
trocadas
com os animais pequenos?

(MARQUES, 2019, p. 33-34).

Compreendo o procedimento de endereçamento como um modo de movimento em direção ao outro. Aqui, o endereçamento é estabelecido, além do título, através da investigação da presença da segunda pessoa do singular “tu”, como vemos desde o primeiro verso em: “E o que (tu) farias”. Esse plano de interlocução também é estruturado em torno de três perguntas filosóficas desconcertantes, colocadas nas três estrofes, em diálogo com a voz poética de Wislawa Szymborska. Isto é, cada pergunta-estrofe retoma um poema ou mais poemas de Szymborska. Segundo Regina Przybycien,

Gerhard Bauer propõe que a temática da poesia de Szymborska se constitui de uma série de perguntas de natureza filosófica que desestabilizam o que é aceito como real, como dado. A filosofia coloca, desde sempre, perguntas como: quem sou? De onde venho? Para onde vou? Que faço aqui? Formulando essas perguntas, o ser humano, caniço pensante, se distanciou dos outros seres cujo destino é regido pelas leis naturais. Julgando ocupar uma posição central no mundo, custa-lhe confrontar-se com o fato de que também ele é parte da natureza. Em vários poemas de Szymborska o eu lírico se coloca como fruto do acaso na cadeia evolutiva e se indaga: e se fosse diferente? (PRZYBYCIEN in SZYMBORSKA, 2011, p. 13).

A partir da pergunta “e se fosse diferente?”, em Ana Martins Marques e em Wislawa Szymborska, vemos a preferência por perspectivas intercambiáveis para além da humana, abertas em outros pontos de vistas do mundo. A partir do cultivo reflexivo de outro(s) poema(s) de Wislawa, o poema-jardim de Ana Martins Marques se abre a diversos pontos de vistas, para além do olhar antropocêntrico: mineral (pedra), vegetal (planta, folha) e animal (ouriço, animais pequenos); como também dos objetos (serrote), em geral, tomados como seres vivos. O que provoca a pensar em “como seria o mundo se não fosse da forma que nos acostumamos a vê-lo?” (PRZYBYCIEN in SZYMBORSKA, 2011, p. 14).

Na poesia de Wislawa Szymborska, há “poemas que indagam sobre uma pedra, um grão de areia, um micróbio ou uma planta e revelam uma percepção de que o mundo em que vivemos é muito mais complexo do que consegue vislumbrar a limitada consciência humana” (PRZYBYCIEN in SZYMBORSKA, 2016, p. 16). De modo semelhante, Ana Martins Marques propõe o mesmo procedimento em seus poemas. A começar pela primeira estrofe, em “Um jardim para Wislawa”, vemos a busca da perspectiva da pedra, agenciada como sujeito capaz de nos abrir as portas dos seus salões “amplos / vazios”, fazendo referência ao poema “Conversa com a pedra”, de Wislawa Szymborska, publicado no livro *Sal*, em 1962. Na atual tradução de Regina Przybycien:

Conversa com a pedra

Bato à porta da pedra.
 – Sou eu, me deixa entrar.
 Quero penetrar no teu interior
 olhar em volta,
 te aspirar como o ar.

– Vai embora – diz a pedra. –
 Sou hermeticamente fechada.
 Mesmo partidas em pedaços
 seremos hermeticamente fechadas.
 Mesmo reduzidas a pó
 não deixaremos ninguém entrar.

Bato à porta da pedra.
 – Sou eu, me deixa entrar.
 Venho por curiosidade pura.
 A vida é minha ocasião única.
 Pretendo percorrer teu palácio
 e depois visitar ainda a folha e a gota d'água.
 Pouco tempo tenho para isso tudo.
 Minha mortalidade devia te comover.

– Sou de pedra – diz a pedra –
 e forçosamente devo manter a seriedade
 Vai embora.
 Não tenho os músculos do riso.

Bato à porta da pedra.
 – Sou eu, me deixa entrar.
 Soube que há em ti grandes salas vazias,
 nunca vistas, inutilmente belas,
 surdas, sem ecos de quaisquer passos.
 Admite que mesmo tu sabes pouco disso.

– Salas grandes e vazias – diz a pedra –
 mas nelas não há lugar.
 Belas, talvez, mas para além do gosto
 dos teus pobres sentidos.
 Podes me reconhecer, nunca me conhecer.
 Com toda a minha superfície me volto para ti
 mas com todo o meu interior permaneço de costas.

Bato à porta da pedra.
 – Sou eu, me deixa entrar.
 Não busco em ti refúgio eterno.
 Não sou infeliz.
 Não sou uma sem-teto.
 O meu mundo merece retorno.
 Entro e saio de mãos vazias.
 E para provar que de fato estive presente,
 não apresentarei senão palavras,
 a que ninguém dará crédito.

– Não vais entrar – diz a pedra. –
 Te falta o sentido da participação.
 Nenhum sentido te substitui o sentido da participação.
 Mesmo a vista aguçada até a onividência
 de nada te adianta sem o sentido da participação.
 Não vais entrar, mal tens ideia desse sentido,
 mal tens o seu germe, a sua concepção.

Bato à porta da pedra.
 – Sou eu, me deixa entrar.
 Não posso esperar dois mil séculos
 para estar sob teu teto.

– Se não me acreditas – diz a pedra –
 fala com a folha, ela dirá o mesmo que eu.
 Com a gota d'água, ela dirá o mesmo que a folha.

Por fim pergunta ao cabelo da tua própria cabeça.
O riso se expande em mim, o riso, um riso enorme,
eu que não sei rir.

Bato à porta da pedra.
– Sou eu, me deixa entrar.

– Não tenho porta – diz a pedra.

(SZYMBORSKA, 2011, p. 33 e 34).

Há uma inversão na ordem cotidiana do mundo, a partir da colocação do ponto de vista da pedra, em uma fabulosa “Conversa com a pedra”, como diz o título. Assim como no poema-jardim de Ana Martins Marques, é por meio do recurso da personificação que se torna possível conceber a pedra como sujeito, sendo capaz de pensar e falar, entre outras ações que deslocam a pedra do lugar comum de imobilidade do estado mineral.

Nos dois primeiros versos, o sujeito poético enuncia o desejo de penetrar no interior da pedra: “Bato à porta da pedra. / — Sou eu, me deixa entrar”. Enunciado que forma um refrão, um ritornelo ao longo do poema, que marca o ritmo da conversa, uma estrutura que se repete, de duas em duas estrofes, em torno das respectivas ações: primeiro, por parte do sujeito poético, bater à porta da pedra, se enunciar e pedir para entrar, apresentar argumentos para o pedido ser aceito; depois, por parte da pedra, enunciar uma resposta negativa.

O sujeito poético se coloca como alguém próximo, conhecido da pedra, já que se identifica como “sou eu”, sem especificar um nome ou outro aspecto para ser reconhecido. Penso que a pedra reconheceria esse sujeito, por exemplo, pelo timbre da sua voz, a qual só podemos imaginar. Porém, na sequência do poema, descobrimos que quem bate à porta parece nunca ter frequentado aquele lugar antes, conforme lemos na terceira estrofe: “Venho por curiosidade pura. / A vida é uma ocasião única/ [...] / Minha mortalidade deveria te comover”. Isso me faz indagar por que o sujeito poético se identifica com o uso familiar do enunciado “sou eu”, em um contexto em que supomos que seja um desconhecido da pedra.

Sabemos apenas, pelo ponto de vista da pedra, que falta a esse sujeito o sentido da participação, como lemos na oitava estrofe: “— Não vais entrar — diz a pedra. — / Te falta o sentido da participação. / Nenhum sentido te substitui o sentido da participação. / Mesmo a vista aguçada até a onividência/ de nada te adianta sem o sentido da participação”. O sentido da participação possibilitaria a entrada no interior da pedra. Mas o que isso significa? No desfecho do poema, é colocado que a pedra sequer tem porta. Não se pode entrar no que não tem porta porque nela tudo se torna acesso.

Por outro lado, podemos pensar que todo acesso se torna também superfície, na medida em que o interior da pedra só pode ser observado se for cortado. Porém, ao dividi-lo em dois, por exemplo, a face do seu interior torna-se, novamente, a face da superfície, agora formando duas pedras. E assim por diante. O que pode ser lido como uma espécie de potência do interior. Como, então, adentrar o interior daquilo cujo interior só existe em potência? Pelo pensamento. Logo, o interior da pedra se torna acessível quando pensado, traduzido em palavras pela poeta.

É nesse sentido que a conversa com a pedra é retomada no poema “Quatro pedras”, no livro *Risque esta palavra*, de Ana Martins Marques:

Quatro pedras

1
Aquele que não
tiver pecado
que cometa o primeiro
atirando a pedra

2
Onde o Pedro
que com uma pedra
destruirá
uma igreja?

3
No meio do caminho
a falta da pedra
(mineirada):
oco
na paisagem que
o olho
fatigado
(como um cisco)
não esquece

4
À porta da pedra
a poeta
posta-se
quer entrar
no mundo mudo
com palavras
deste mundo
quer chamar o sem nome
pelo nome
estar de visita
onde ninguém mora
a pedra é fechada por dentro
só pode abrir-se
multiplicando-se
a poeta bate
repetidamente
à porta do que não tem porta

(MARQUES, 2021, p. 33-34).

As quatro pedras deste metapoema se cruzam com outras pedras literárias. Em outras palavras, as quatro estrofes deste metapoema dialogam com diferentes vozes literárias. Nas duas primeiras partes, temos a subversão de narrativas bíblicas. Na terceira, a releitura do poema “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade. Na quarta parte, temos a pedra que remete à poética de Szymborska, foco do nosso trabalho. Aqui, temos o diálogo com a cena do poema “Conversa com a pedra”, mas contada por outro ponto de vista, por um olhar observador, ou pelo olhar de uma observadora. Mais uma vez, o sujeito lírico surge para fora de si e conta, na medida em que escreve o metapoema, sobre a poeta que está em busca de palavras para traduzir esse “mundo mudo”. Ou seja, em busca de um modo para entrar na pedra, acessar à sua interioridade.

Porém, percebemos que o “mundo mudo” traduzido em palavras mostra novamente outra face de uma superfície, assim como a pedra cortada ao meio multiplica suas superfícies, pela potência de interior. Afinal, “a pedra é fechada por dentro / só pode abrir-se / multiplicando”. E coloca um impasse: a cisão entre o mundo das coisas (“mundo mudo”) e o mundo traduzido pelas palavras, pela linguagem.

É pela estratégia da tentativa e da negação que as poetas Ana Martins Marques e Wislawa Szymborska escrevem seus metapoemas. De algum modo, eles revelam o interior da pedra – ao menos, uma das suas múltiplas faces. Segundo Ana Martins Marques em entrevista à

Marília

Garcia:

Bater à porta do que não tem porta, bater à porta de alguém que não responde, ou ao menos que não responde numa língua que possamos entender, procurar visitar esses lugares sem porta, desconhecidos e ainda sem nome, parece uma tarefa que a poesia desde sempre se propõe (MARQUES, 2021, s/p).

A pedra, em sua condição de desterritorialização, serve à tarefa da poesia que busca repensar o mundo, ao visitar lugares sem portas, desconhecidos, ainda sem nome.⁴⁴

Ainda no poema “Um jardim para Wislawa”, de Ana Martins Marques, também percebo esse deslocamento, na segunda estrofe, com outra pergunta poética, construída a partir da repetição do verso “E o que (tu) farias”, em torno agora da hipótese do ponto de vista da planta:

⁴⁴ Essas questões também dialogam com o trabalho “Pedra e ar” (1966), de Lygia Clark.

E o que farias
 se a planta respondesse
 e se apresentasse a ti
 com o nome que não tem
 e te contasse com que classificações
 somos dela conhecidos?

A partir dessa pergunta filosófica, vemos uma irônica inversão dos papéis entre humanos e vegetais, construída em torno da hipótese de uma planta atuar como sujeito, sendo capaz de dominar a linguagem e ainda classificar nossa espécie, numa crítica aos parâmetros da razão científica e o rigor de suas classificações. O agenciamento da planta como sujeito também passa pelo gesto da apropriação de um nome próprio, em nossas culturas ocidentais, em um deslocamento do anonimato das plantas, classificadas pela nomenclatura botânica.

Segundo Elisa Duque Neves dos Santos fazendo referência a Walter Benjamin, na tese *Poesia Vegetal: Uma trilha biopolítica pela poesia brasileira contemporânea*,

[...] o *nome* está diretamente relacionado ao uso humano e é já um processo de tradução. Nomear é retirar as coisas de seus estados inominados, retirá-las de seu espaço natural inabitado pela humanidade (isto é: o jardim sem o homem, fazendo referência à cosmogonia cristã). Ao espaço da humanidade (pós-pecado original) se reserva a incongruência, o desencontro, a pluralidade babélica da abstração dos nomes e palavras designadoras. Nomear, dessa maneira, seria também dominar, domesticar, trazer para a esfera do uso, isto é, destituir as coisas de sua natureza meramente lúdica, retirá-las do idílio paradisíaco, trazê-las para o lugar do artifício. Na mesma medida, a perda do nome ratifica a renúncia ao *eu* (SANTOS, 2021, p. 26).

O ser humano domina uma linguagem traduzida em palavras, capaz do gesto de nomeação, como vemos nas diferentes línguas. Contudo, as plantas também dominam uma linguagem, aqui, traduzida pelo silêncio, como no poema de Ana Martins Marques a seguir:

Desconheço o nome
 das plantas

Mas também desconheço o nome
 de boa parte de meus vizinhos

Ao contrário das pessoas
 as plantas não ligam

Não me dirijo a elas pelo nome
 mas também na verdade
 não me dirijo a elas

Elas nada pedem e nunca reclamam
 às vezes perdem muitas folhas ou apenas,
 e em silêncio, morrem

Estão sempre mudando

nunca
se mudam

Estamos
por enquanto
neste pé

(MARQUES, 2019, p. 10).

A partir do olhar observador do sujeito poético, traço um paralelo entre a relação de aproximação e o desconhecimento do nome dos vizinhos e das plantas, que são tomadas também como uma espécie de vizinhas de outro reino (como observamos na ambivalência do pronome “elas”, na quarta estrofe, que pode fazer referência tanto às plantas, quanto às pessoas). O que sobressai nesta ambivalência é uma postura de indiferença das plantas, como lemos na segunda estrofe: “Ao contrário das pessoas / as plantas não ligam”. Segundo Evando Nascimento, no ensaio “Floresta é o mundo: pensamento vegetal”, publicado no livro *Ensaio Flip: plantas e literatura*, “um abacateiro ou um pé de couve representa sua espécie e não a si mesmo individualmente. A isso, as plantas respondem com a mais absoluta indiferença, enquanto os cães e os gatos estão sempre atentos ao modo como são chamados, sobretudo os primeiros” (NASCIMENTO, 2021, p. 94).

O estado de indiferença das plantas é lido, aqui, como um modo de resiliência, ao contrário do lugar comum de passividade associado à vida vegetal, como também na quinta estrofe: “Elas nada pedem e nunca reclamam / às vezes perdem muitas folhas ou apenas, / e em silêncio, morrem”. Neste jardim, visível pelo pensar, o silêncio é tomado como um idioma das plantas traduzido na transformação silenciosa dos seus corpos pelo tempo, “figuras de folhagem” – como lemos no trecho de outro poema: “Chove pelo jardim e você pensa: / o informe sobre as formas – / **seu idioma de sintaxe retorcida / e palavras claras / – figuras / de folhagem**” (MARQUES, 2019, p. 25, grifo nosso).

Nas últimas estrofes do poema “Desconheço o nome”, vemos que as plantas “estão sempre mudando”. Aqui, é questionado um suposto estado imóvel das plantas pela sua potência de metamorfose – tomado como um deslocamento. Segundo Evando Nascimento,

Esse silêncio das plantas (ao menos para nossos ouvidos, porque no fundo o fluxo da seiva no tronco e nos galhos produz, sim, algum som, mas para nós inaudível) é a marca do reino vegetal e, tanto quanto sua aparente imobilidade, ajudou a formatar o estereótipo de que apenas “vegetam”, em sentido negativo, estando mais próximas, portanto, do reino inerte das pedras (o qual também somente em aparência é totalmente imóvel) (NASCIMENTO, 2021, p. 94-95).

O imaginário comum sobre a vida vegetativa é retomado, nos versos seguintes, agora em relação à fixação das plantas em um único lugar: “nunca / se mudam”. Contudo, essa

imobilidade é apenas aparente, uma vez que os vegetais podem mudar por meio da migração, por exemplo, das sementes que se espalham ou das mudas. E estão sempre crescendo, ou seja, em movimento, ainda que em um ritmo próprio considerado como lento por estar fora da lógica do tempo de produção capitalista. Como lemos em “Um jardim para Orídes”: “Quem tem um jardim / tem um relógio” (MARQUES, 2019, p. 29). E mais adiante: “Brilha no jardim / o silêncio das plantas” (MARQUES, 2019, p. 29).

As plantas, em linguagem silenciosa, passam por um estado de contínua mudança, de contínuo deslocamento, em torno de um próprio tempo. Evando Nascimento escreve ainda que “um dos componentes mais fortes do poema é, com efeito, certa incomunicação dos vegetais para conosco: embora cultivados e modificados pela espécie humana, permanecem em seu mutismo enigmático, desafiando nossa prepotente soberania” (NASCIMENTO, 2021, p. 95). Sendo assim: “Estamos / por enquanto / nesse pé”. Em outras palavras, “é por essa situação de incomunicação interespecífica que a planta se mantém ‘de pé’, como pé de goiaba, de açaí, de maçã ou de qualquer outra saborosa fruta” (NASCIMENTO, 2021, p. 95); ou ainda como o pé do verso. Trata-se de uma circunstância que retoma o poema “O silêncio das plantas”, de Szyborska — publicado no livro *Instante*, em 2002 —, que coloca em debate a impossibilidade de comunicação entre seres humanos e plantas, apontando a unilateralidade dessa relação:

O silêncio das plantas

A relação unilateral entre mim e vocês
até que não vai tão mal.

Sei o que é folha, caule, pétala, pinha e espiga
e o que lhes acontece em abril e em dezembro.

Embora minha curiosidade não seja recíproca,
me debruço só para ver algumas de vocês
e para ver outras ergo a cabeça.

Dou-lhes nomes:
bordo, bardana, hepática,
urze, zimbro, visco, miosótis,
mas vocês não me dão nenhum.

Partilhamos a mesma viagem.
Durante uma viagem conjunta é costume conversar, afinal,
trocar impressões, nem que seja sobre o tempo
ou sobre as estações que passam no trajeto.

Não faltariam assuntos, pois temos muito em comum.
Essa mesma estrela nos mantém sob seu alcance.
Projetamos sombras na base das mesmas leis.
Procuramos saber algo, cada qual do seu jeito,

e somos parecidos também no que não sabemos.

Perguntem, e eu lhes explicarei como puder:
o que é isso de ver com os olhos,
para que bate meu coração
e por que meu corpo não tem raízes.

Mas como responder a perguntas não feitas,
se além disso se é alguém
que para vocês é tão ninguém.

Epífitas, arvoredos, prados, juncos —
tudo que lhes digo é monólogo
e não são vocês que escutam.

Uma conversa entre nós é imperiosa e impossível.
Urgente na vida apressada
e adiada para nunca.

(SZYMBORSKA, 2016, p. 215-217).

Em busca de comunicação com outros seres, o sujeito poético conta sobre o distanciamento entre humanos e vegetais, em uma relação unilateral, devido ao domínio de linguagens diferentes. E nos dá a ver, em um tom de humor, como lemos na primeira estrofe: “A relação unilateral entre mim e vocês / até que não vai tão mal”. Nas estrofes seguintes, essa relação não recíproca entre as pessoas e as plantas se justifica com argumentos por parte do sujeito poético, como o fato de somente um ser humano saber o que acontece com as plantas no decorrer do ano, ou atribuir nome às suas espécies, por exemplo.

Apesar do desejo de diálogo por parte do sujeito poético, aqui, as plantas não são capazes de escutar ou formular perguntas, como lemos em: “tudo que lhes digo é monólogo / e não são vocês que escutam”. O que me faz pensar: quem escuta o que a poeta diz? Há também um desconhecimento por parte das plantas sobre a existência do sujeito poético – como um “... alguém / que para vocês é tão ninguém”. Sendo assim, na última estrofe, o sujeito poético afirma que “uma conversa entre nós é imperiosa e impossível”.

O que me chama atenção, aqui, é o que há em comum entre os seres humanos e as plantas, como lemos na quinta e sexta estrofes. Pontos de encontros que nos confrontam com o fato de que, como humanos, somos parte da natureza; e nos fazem repensar a nossa relação de proximidade com outros seres – como vemos em relação às plantas, na sexta estrofe, em Szymborska:

Não faltariam assuntos, pois temos muito em comum.
Essa mesma estrela nos mantém sob seu alcance.
Projetamos sombras na base das mesmas leis.
Procuramos saber algo, cada qual do seu jeito,
e somos parecidos também no que não sabemos.

Partilhamos a “mesma viagem”, estamos vivos, tendo a morte como destino inevitável. Com isso, a leitura do poema proporciona a reflexão sobre a ideia antropocêntrica de ocuparmos uma posição central no mundo. Segundo Stefano Mancuso, “estamos acostumados a nos considerar fora da natureza, entretanto, respondemos aos mesmos fatores fundamentais que controlam a expansão das espécies: clima, mudanças no ecossistema, interações entre espécies, fatores abióticos, etc. É muito simples” (MANCUSO, 2021, p. 48).

E retomo o poema “Um jardim para Wislawa”, de Ana Martins Marques. Na última estrofe, temos a repetição da estratégia de repensar o mundo a partir colocação de perguntas filosóficas:

Com que palavras então
darias a conhecer
a fala da folha
o pensamento da pedra
(quicá a mesma língua com que fala
a mulher de Lot
após olhar para trás)
os aforismos do ouriço
os sentimentos do serrote
e todas as pequenas palavras
trocadas
com os animais pequenos?

O sujeito poético continua em busca de uma língua que expresse aquilo que parece intraduzível, em relação a outros seres (representados pela folha, pedra, serrote, ouriço e outros animais pequenos) e ao humano (representada pela mulher de Lot que é aproximada do elemento da pedra). A hipótese formulada em torno da mulher de Lot é delimitada pelo uso de parênteses, como uma espécie de anotação do pensamento. Em outras palavras, a partir da formulação de perguntas filosóficas, o sujeito poético desloca a ordem cotidiana e, assim, também investiga os limites da linguagem. Ou seja, repensa o mundo, em diálogo com a poética de Szymborska:

Repensar o mundo

Repensar o mundo, segunda edição,
segunda edição corrigida,
aos idiotas o riso,
aos tristes o pranto,
aos carecas o pente,
aos cães botas.

Eis um capítulo:

A Fala dos Bichos e das Plantas,

**com um glossário próprio
para cada espécie.**

Mesmo um simples bom-dia
trocado com um peixe,
a ti, ao peixe, a todos
na vida fortalece.

Essa há muito presentida,
de súbito revelada,
improvisação da mata.
Essa épica das corujas!

**Esses aforismos do ouriço
compostos quando imaginamos
que, ora, está só adormecido!**

O tempo (capítulo dois)
tem direito de se meter
em tudo, coisa boa ou má.
Porém — ele que pulveriza montanhas
remove oceanos e está
presente na órbita das estrelas,
não terá o menor poder
sobre os amantes, tão nus
tão abraçados, com o coração alvoroçado
como um pardal na mão pousado.

A velhice é uma moral
só na vida de um marginal.
Ah, então todos são jovens!
O sofrimento (capítulo três)
não insulta o corpo.
A morte
chega com o sono.

E vais sonhar
que nem é preciso respirar,
que o silêncio sem ar
não é uma música má,
pequeno como uma fagulha,
a um toque te apagarás.

Morrer, só assim. Dor mais dolorosa
tiveste segurando nas mãos uma rosa
e terror maior sentiste ao som
de uma pétala caindo no chão.

**O mundo, só assim. Só assim
viver. E morrer só esse tanto.
E todo o resto — é como Bach
tocado por um instante
num serrote.**

(SZYMBORSKA, 2011, p. 27-29, grifo nosso)⁴⁵

⁴⁵ O poema “Repenso o mundo” foi publicado, a princípio, no livro *Chamando por Yeti*, em 1957.

Em busca de outra edição do mundo, o sujeito poético desloca a perspectiva antropocêntrica indo ao encontro de outros seres, ao investigar, por exemplo, a fala dos bichos e das plantas, os aforismos do ouriço e os sentimentos do serrote (pelo contexto, lido como um erudito instrumento musical, em Wislawa; e lido como um ser vivo, em Ana Martins Marques). No poema “Um jardim para Wislawa”, Ana Martins Marques retoma esses questionamentos, conforme lemos nos versos fora do parênteses, na última estrofe, em torno dos seres referidos: (“Com que palavras então / darias a conhecer a fala da folha / o pensamento da pedra / [...] / os aforismos do ouriço / os sentimentos do serrote / e todas as pequenas palavras / trocadas / com os animais pequenos?”).

Sublinho, aqui, outro ponto de diálogo entre ambas as vozes poéticas, a atenção dada às pequenas coisas do mundo. Maria Teresa Swiatkiewicz escreve sobre a presença de pormenores na poesia de Szymborska: “tais como uma menina a coser um botão na manga, fotografias, um escaravelho morto na estrada; por episódios triviais, [...]; por pedacinhos de mundos, entre outros, o mundo das plantas, dos bichos, das pedras, dos grãos de areia, das estrelas, etc” (SWIATKIEWICZ, 2000, p. 52). De modo semelhante, o olhar de Ana Martins Marques gira em torno das pequenas coisas, dos detalhes, a fim de tornar significativa aquilo que é considerado insignificante.

Segundo Nathalia Carias da Costa, na dissertação *O poder de preservar: uma reflexão da história da poesia de Wislawa*, “a poeta repensa o seu próprio tempo, recorre as suas memórias oferecendo ao leitor uma nova leitura da história” (COSTA, 2014, p. 34). E em seguida: “Ela dá voz a sujeitos subalternizados e silenciados pela história abrindo espaço para ‘a fala dos bichos e das plantas’” (COSTA, 2014, p. 34). Como também vemos na fala da mulher de Lot:

A mulher de Lot

Dizem que olhei para trás de curiosa.
 Mas quem sabe eu também tinha outras razões.
 Olhei para trás de pena pela tigela de prata.
 Por distração – amarrando a tira da sandália.
 Para não olhar mais para a nuca virtuosa
 do meu marido Lot.
 Pela súbita certeza de que se eu morresse
 ele nem diminuiria o passo.
 Pela desobediência dos mansos.
 Alerta à perseguição.
 Afetada pelo silêncio, na esperança de Deus ter mudado de ideia.
 Nossas duas filhas já sumiam para lá do cimo do morro.
 Senti em mim a velhice. O afastamento.
 A futilidade da errância. Sonolência.
 Olhei para trás enquanto punha a trouxa no chão.
 Olhei para trás por receio de onde pisar.

No meu caminho surgiram serpentes,
 aranhas, ratos silvestres e filhotes de abutres.
 Já não eram bons nem maus – simplesmente tudo o que vivia
 serpenteava ou pulava em pânico consorte.
 Olhei para trás de solidão.
 De vergonha de fugir às escondidas.
 De vontade de gritar, de voltar.
 Ou foi só quando um vento me bateu,
 despenteou o meu cabelo e levantou meu vestido.
 Tive a impressão de que me viam dos muros de Sodoma
 e caíam na risada, uma vez, outra vez.
 Olhei para trás de raiva.
 Para me saciar de sua enorme ruína.
 Olhei para trás por todas as razões mencionadas acima.
 Olhei para trás sem querer.
 Foi somente uma rocha que virou, roncando sob meus pés.
 Foi uma fenda que de súbito me podou o passo.
 Na beira trotava um hamster apoiado nas duas patas.
 E foi então que ambos olhamos para trás.
 Não, não. Eu continuava correndo,
 me arrastava e levantava,
 enquanto a escuridão não caiu do céu
 e com ela o cascalho ardente e as aves mortas.
 Sem poder respirar, rodopiei várias vezes.
 Se alguém me visse, por certo acharia que eu dançava.
 É concebível que meus olhos estivessem abertos.
 É possível que ao cair meu rosto fitasse a cidade.

(SZYMBORSKA, 2011, p. 56 e 57).

Sabemos que essa mulher sem nome, apenas conhecida como “a mulher de Lot”, surge em *Gênesis*, em referência a história bíblica da destruição de Sodoma. Segundo Regina Przybycien, “a mulher de Lot, a quem a Bíblia dedica apenas um curto versículo dizendo que ela se voltou para a cidade e foi transformada numa estátua de sal, passou a ser, na tradição popular, um símbolo da curiosidade feminina” (PRZYBYCIEN in SZYMBORSKA, 2011, p. 14). O gesto de olhar para trás era proibido na época, na cultura patriarcal, sendo associado à curiosidade e ao desejo feminino. Olhar pra trás era considerado como uma desobediência ao marido, apertando o espartilho social que pune aquelas que se desviam dos padrões impostos.

Nesse poema de Szymborska, a mulher de Lot toma a palavra e conta o seu ponto de vista. Em um tom de sutil ironia, ela nos relata as diversas razões, às vezes banais e contraditórias, que a levaram a olhar para trás, enquanto fugia de Sodoma.⁴⁶ Para além da curiosidade, pela qual ficou conhecida, essa personagem feminina confessa a assimetria de poder em relação ao marido: ela caminhava atrás dele (“Para não olhar mais para a nuca

⁴⁶ O poema “A mulher de Lot” foi publicado no livro *Um grande número*, em 1976.

virtuosa / do meu marido Lot”); a indiferença do marido (“Pela súbita certeza de que se eu morresse / ele nem diminuiria o passo); o cansaço de sempre seguir ordens (“pela desobediência dos mansos”); o sentimento de velhice (“Senti em mim a velhice. O afastamento”); entre outros aspectos.

Em Wislawa, a metamorfose – tomada como um modo de deslocamento – da mulher de Lot em pedra, além do sentido de punição, é lida como uma imagem da morte. Aqui, olhar para trás não é apenas um gesto de desobediência ao marido, mas também um reconhecimento de um lugar enfadado e subalterno que ocupa essa mulher na sociedade patriarcal. A punição se torna assim uma espécie de solução, ainda que trágica, mas preferível a permanecer nesse lugar socialmente construído para o feminino, em perdurar a performance do casamento, por exemplo.

Nesse caso, o estado de morte é lido como um modo de divórcio, um modo de libertação da mulher. Em outras palavras, temos a subversão do sentido de leitura do mito da mulher de Lot que se desloca de uma mulher castigada a uma mulher em liberdade, justamente, pela coragem de desobedecer a Lot e, ao mesmo tempo, desobedecer a um modo de escrita da sua história.⁴⁷

Porém, ela ainda continua sendo uma mulher sem nome, a mulher que se reconhece como uma posse de um homem, a mulher de Lot. Segundo Regina Przybycien,

Embora não se possa chamá-la de feminista, é inegável que Szymborska, em muitos dos poemas, fala da perspectiva de uma mulher. **Mais que a adoção de uma temática feminista, é o sujeito da enunciação, identificado em vários poemas como uma mulher, que define um ponto de vista feminino.** Maria Tereza Swiatkiewicz analisa as marcas de gênero disseminadas pela obra e as coloca em dois planos: no plano gramatical, elas estão presentes em certos adjetivos e na conjugação verbal (nas línguas eslavas alguns tempos verbais têm gênero); no plano semântico, na referência a objetos (como o vestido no poema “Museu”) **ou na identificação do eu lírico com personagens femininas (como “A mulher de Lot” ou “Vietnã).** Como lembra Swiatkiewicz, **o sujeito que fala não se esconde no anonimato transcendental. É uma voz individual que fala de um lugar que é, por determinação do acaso, um lugar do feminino** (PRZYBYCIEN in SZYMBORSKA, 2011, p. 16, grifo nosso).

De modo semelhante à voz de Szymborska, em muitos poemas de Ana Martins Marques, observo a identificação do sujeito poético como “a poeta”, o que sublinha um ponto

⁴⁷ Danielle Magalhães, no livro *Ir ao que queima*, analisa o poema “A Mulher de Lot”, de Assionara Souza, publicado na *Revista Escamandro*, em 2018. Trata-se de uma leitura crítica que dialoga com os poemas analisados nesta seção. Segundo Magalhães: “Assionara de Souza compõe um coro de mulheres que escreveram poemas que desconstruem o episódio bíblico da mulher de Lot, como Anna Akhmátova e Wislawa Szymborska, por exemplo [...]. Essas mulheres reconstruem enquanto reescrevem o destino de Lot, condenada a virar uma estátua de sal por transgredir a ordem de Iavé de não olhar para trás” (MAGALHÃES, 2021, p. 431).

de vista feminino, no poema “Quatro pedras”, em *Risque esta palavra*: “À porta da pedra / a poeta posta-se / [...] / a poeta bate / bate repetidamente / à porta do que não tem porta” (MARQUES, 2021, p. 33-34). Como também vemos na escolha da personagem feminina “a mulher de Lot” nos versos entre parênteses:

Com que palavras então
darias a conhecer
a fala da folha
o pensamento da pedra
**(quicá a mesma língua com que fala
a mulher de Lot
após olhar para trás)**

A mulher de Lot é aproximada, pelo *enjambement*, do elemento da pedra, no qual ela se transforma, segundo o mito bíblico. Essa mulher e a pedra se tornam, de algum modo, a mesma substância. Em ambos, vemos a ausência de nome próprio e um estado de silenciamento. Talvez, por isso, nesse poema, temos as buscas de palavras que traduzam o pensamento da pedra, sendo comparado à língua com que fala a mulher de Lot, após olhar para trás. Isto é, a busca de uma língua que traduza a fala de uma mulher, antes silenciada, após sua libertação.

“Precisamos escrever um poema cujo título seja o nome que nunca foi dado à mulher de Lot. Ela não é nomeada na Bíblia, mas, de acordo com fontes duvidosas, é chamada de Ado ou Edith em algumas tradições” (MAGALHÃES, 2021, p. 433), diz Danielle Magalhães, no livro *Ir ao que queima*. “Como seria então se hoje fosse escrita pelo ponto de vista de Ado ou Edith, os supostos nomes da mulher de Lot, essa que é inominada?” (MAGALHÃES, 2021, p. 433-434).

Esta – sabemos nós – não é apenas a busca pela revisão isolada da história da mulher de Lot. Ao contrário, e nos remete a reescritas de outras figuras femininas, num deslocamento dos arquivos da tradição literária.

1.3 O deslocamento como reescrita da tradição literária a partir do ponto de vista das figuras femininas

1.3.1 Um café com a Medusa

A imagem da Medusa sobreviveu em diversas narrativas desde a Antiguidade Clássica até a contemporaneidade, geralmente sendo construída, no discurso falocêntrico, como uma figura monstruosa, associada ao campo semântico do medo.⁴⁸ Ela é tomada com recorrência como objeto na história de um outro, e não como sujeito de sua própria narrativa, como vemos nas narrativas de heróis. Perseu, por exemplo, é reconhecido como herói ao decapitar Medusa e potencializa sua força se tornando um mito, a partir da imagem de morte dessa mulher representada como monstro. Jean Pierre-Vernant, em seu livro *A morte nos olhos: a figura do Outro na Grécia Antiga*, faz referência ao mito de Perseu que “conta como o herói, ajudado pelos deuses, ousou enfrentar o olhar mortal da Medusa, conseguiu decapitar o monstro e vencer a face do terror, e ainda escapar da perseguição das duas górgonas sobreviventes” (VERNANT, 2021, p. 81).

No poema de Ana Martins Marques, “Um café com a Medusa”, do livro *Risque esta palavra*, vemos a transformação dessa representação da personagem feminina, associada a esse imaginário da monstruosidade, a partir do deslocamento pela reescrita da condição de objeto para sujeito do discurso, como pretendia Beauvoir, no livro considerado como fundador do feminismo *O segundo sexo*, no capítulo “Os mitos”:

Todo mito implica um Sujeito que projeta suas esperanças e seus temores num céu transcendente. As mulheres, não se colocando como Sujeito, não criaram o mito viril no qual seus projetos se refletiriam; elas não possuem nem religião nem poesia que lhes pertençam exclusivamente: é ainda através dos sonhos dos homens que elas sonham. São deuses fabricados pelos homens que elas adoram. Estes forjaram para sua própria exaltação as grandes figuras viris: Hércules, Prometeu, Parsifal; **no destino desses heróis a mulher tem apenas um papel secundário. [...] A representação do mundo, como o próprio mundo, é operação dos homens; eles o descrevem do ponto de vista que lhes é peculiar e que confundem com a verdade absoluta** (BEAUVOIR, 2019, p. 202-203, grifo nosso).

Após quase um século, enfim, é revisto o debate colocado por Beauvoir e se torna possível a reescrita de personagens femininas, colocadas como sujeito:

Um café com a Medusa

*Ou será então que você acredita, teria ela, escreve
Beyle, ainda acrescentando, que Petrarca foi infeliz só
porque nunca pôde tomar um café?*

W.G.Se bald, *Vertigem*

⁴⁸ A partir da escrita desta subseção, publiquei o ensaio “Um café com a Medusa, Ana Martins Marques e Hélène Cixous”, na Revista *Crítica & Criação: Travessias da crítica na América Latina*, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo (USP), nº 35, em agosto de 2023.

Tudo o que com os olhos toco
ela diz
transformo em pedra

mas tudo é já
desde sempre pedra
pó futuro

seus pais eram filhos do mar e da terra
cetáceos de um mundo arcaico
informe ainda
mas ela é mortal
destinada, como nós, ao pó

Ovídio diz ter sido *justo e merecido*
o castigo que lhe impingiu Atenas
transformando seus cabelos em serpentes
porque ela se deitara com Poseidon

são desde sempre as mulheres, ela diz,
condenadas pelo que fazem no leito

desde sempre amputadas
de suas terríveis cabeças

mas hoje estamos velhas
ela e eu
cansadas de refletir o tempo
como um escudo

só queremos tomar nosso café

cada serpente que lhe adorna a cabeça
fala em uma língua
e a traduz

mas na realidade
falamos pouco
enquanto olhamos o porto
e ela ajeita as asas
na cadeira

cúmplices
ela e eu
(embora eu evite
confesso
olhá-la nos olhos)
tomamos nosso café quase
em silêncio

ela diz que agora sonha apenas com o mar
que seus cabelos são algas e não serpentes
e que dançam lentamente no fundo de um oceano
cheio de monstros, como são os oceanos,
lagostas enormes e águas-vivas
e outras incongruências marinhas
corais e conchas que são
como estojos
e baleias que vivem até duzentos anos

o que para ela é nada, alguns segundos
como de fato é

e rimos as duas
que duas velhas sonhem ainda
e sempre o sexo

é talvez o que há no desejo de mais cruel
quando nele há tanto de cruel:
que ele dure, continue
e às vezes seja só desejo
do desejo
e seja móvel e mesmo
como o mar

aos que não têm mais pátria
seja porque se exilaram
seja porque o país se exilou de nós
e toma a forma dos nossos pesadelos
seja porque na realidade não há países
mas extensões variáveis de terra
que as nuvens sem passaporte
atravessam
resta só a memória do mar
ela diz
batendo inutilmente

o mar e o café
ela diz
e, a cada qual,
suas serpentes

(MARQUES, 2021, p. 41-44).

Nesse poema, a figura da Medusa é aproximada de nós, do nosso cotidiano, como uma amiga com quem conversamos tomando café. Aqui, a reescrita da Medusa retrata o seu ponto de vista, construído pelo uso do discurso direto, por exemplo, como vemos em “ela diz”, já na primeira estrofe. Trata-se de um modo de escuta da voz ativa de Medusa que, ao mesmo tempo, pode nos dar a ouvir a condição de outras mulheres, sendo representadas pelo uso do pronome “ela”.

A partir do deslocamento a esse outro ponto de vista, o sujeito poético revisita, de forma crítica, alguns discursos da tradição falocêntrica repetidos sobre a Medusa, como na primeira estrofe: “Tudo o que (*eu*) com os olhos toco / ela diz / transformo em pedra”. Aqui, temos a repetição de discursos tradicionais sobre a imagem da Medusa que foi representada como “uma face do terror” (em referência a Vernant), ao impor a morte aos que encaram seu olhar, como lemos, por exemplo, no discurso de Jean Pierre-Vernant: “poderíamos dizer que a máscara monstruosa da Górgona traduz a extrema alteridade, o horror terrífico do que é absolutamente outro, o indizível, o impensável, o puro caos” (VERNANT, 2021, p. 12). E

mais adiante: “para o homem, o confronto com a morte, a morte que o olhar da Górgona impõe àqueles que o fixam, transformando todo o ser que respira, move-se e vê a luz do Sol em pedra imóvel, fria, cega, entenebrecida” (VERNANT, 2021, p. 12).

Sabemos que o imaginário da figura da Medusa em torno do medo, devido à sua natureza supostamente bestial, é observado também em outros discursos patriarcais. Como mostram as narrativas recolhidas por Junito de Souza Brandão, no livro *Mitologia Grega*, no volume 1, “três irmãs, três monstros, a cabeça aureolada de serpentes venenosas, presas de javalis, mãos de bronze, asas de ouro: Medusa, Ésteno, Euríale. São os símbolos do inimigo que se tem que combater” (BRANDÃO, 1986, p. 239).

No poema de Ana Martins Marques, é a partir da estratégia da repetição desses discursos da tradição patriarcal que o sujeito poético desloca a performance do feminino imputada à Medusa em torno do campo semântico do medo. Como lemos na segunda estrofe, ao ampliar a morte para além do domínio da Medusa, sendo a morte inerente à vida, à passagem do tempo que fará com que tudo se torne “pedra”, “pó futuro”, em: “mas tudo é já / desde sempre pedra / pó futuro”.

Ao longo do poema, vemos a retomada dessa estratégia da repetição para deslocar outros discursos sobre a Medusa. Na estrofe seguinte, o sujeito poético revisita o discurso do poeta latino Ovídio (43 a.C. – 18 d.C.), como lemos nos versos: “Ovídio diz ter sido *justo e merecido* / o castigo que lhe impingiu Atenas / transformando seu cabelos em serpentes / porque ela se deitara com Poseidon”. Sabemos que a Medusa é representada na obra *Metamorfoses*, de Ovídio, a partir das narrativas de Perseu, tomado como herói, como vemos no livro IV, nos versos 772 a 804, na tradução de Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho, em “*Metamorfoses em Tradução*”:

Mas antes do esperado, calou-se. Um dos próceres 790
perguntou por que só uma destas irmãs
tinha serpentes aos cabelos entrançadas.
O hóspede diz: “Já que perguntas algo digno
de relato, direi o motivo. Belíssima,
ela foi a esperança e a causa de ciúmes 795
de muitos; e mais belo que os cabelos nada
tinha. Conheci um que disse tê-la visto.
**No templo de Minerva, o deus do mar violou-a,
dizem. Volveu, cobrindo o rosto casto, a filha
de Jove com o escudo. E como punição, 800
gorgôneas tranças converteu em torpes hidras.
E ainda agora, para infundir o terror
nos rivais, leva ao peito as cobras que criou.**

(CARVALHO, 2010, p. 136-137, grifo nosso).

De forma semelhante, essa versão da história de Medusa, na qual ela foi violentada, também aparece em uma das variantes da narrativa recolhida, quase como uma nota, por Junito de Souza Brandão:

O mitologema de Medusa evoluiu muito desde suas origens até a época helenística. De início, a Górgona, apesar de monstro, é uma das divindades primordiais, pertencente à geração pré-olímpica. Depois, foi tida como vítima de uma metamorfose. Conta-se que Medusa era uma jovem lindíssima e muito orgulhosa de sua cabeleira. Tendo, porém, ousado competir em beleza com Atená, esta eriçou-lhe a cabeça de serpentes e transformou-a em Górgona. **Há uma variante: a deusa da inteligência puniu a Medusa, porque Posídon, tendo-a raptado, violou-a dentro de um templo da própria Atená** (BRANDÃO, 1986, p. 239, grifo nosso).

Nessa versão do mito, Medusa é narrada como uma sacerdotisa do templo de Atena que, por isso, deveria se manter casta. Beauvoir escreve que “as sacerdotisas antigas, como a maioria das santas cristãs, eram igualmente virgens. A mulher votada ao bem deve sê-lo no esplendor de suas forças intactas; cumpre que ela conserve em sua integridade indomada o princípio de sua feminilidade” (BEAUVOIR, 2019, p. 237). Contudo, Medusa é violentada por Poseidon no templo sagrado de Atena. Ela buscou ajuda de Atena, esperando acolhimento. Mas foi considerada culpada e recebeu sua sentença vinda de uma mulher. Atena transformou Medusa em uma górgona, tirando sua beleza e condição de imortalidade.

No poema de Ana Martins Marques, essa versão do mito de Medusa é questionada, na voz da própria personagem feminina (“ela diz”), colocando em debate a violência naturalizada contra as mulheres em nossa sociedade machista, como lemos na quinta estrofe: “são desde sempre as mulheres, ela diz, / condenadas pelo que fazem no leito”. Vemos a crítica à naturalização deste discurso comum de culpabilização e condenação da vítima violentada – no caso, Medusa. É uma crítica à naturalização de uma cultura do estupro, ou seja, da prática de naturalização do estupro ao imputar à vítima, representada pela personagem feminina, a culpabilidade pela violência sofrida. Ao justificar o ato, temos a absolvição do abusador e a culpa pesa apenas sobre a vítima, no caso, uma mulher. É a partir desse mecanismo de naturalização e culpabilização que a cultura de estupro opera.

Em “são desde sempre as mulheres...”, a locução adverbial de tempo “desde sempre” faz alusão à condição histórica das mulheres que desde a época da cultura grega, infelizmente, se estabelece a partir de paradigmas “masculinos”.⁴⁹ Segundo Maria Fernanda Brunieri Regis,

⁴⁹ Sabemos que a longa história da dominação masculina remonta há milênios antes dos gregos, atravessando-os antes de chegar até nós. De modo a evitar anacronismos, cabe grifar que nem sempre essa dominação se exerceu da mesma maneira, sobre os mesmos preceitos, sobre os mesmos procedimentos e com a mesma carga simbólica. Por exemplo, de modo generalista, a ordenação do nosso tempo se mistura à dominação capitalista, de

em “Mulheres no sympósia: representações femininas nas cenas de banquete nos vasos áticos (séc. VI ao IV a.C.)”, na *Revista do museu de arqueologia e Etnologia*:

A mulher cidadã deveria ser não somente casta e “fiel”, mas também deveria evitar qualquer suspeita de contato impróprio com os homens. Às cidadãs gregas caberiam as atividades da casa, o cuidado dos filhos, a reclusão, o silêncio... Repetindo esses paradigmas, alguns estudiosos contribuíram para definir e situar as mulheres no interior de uma sociedade “masculina” fomentando uma classificação para o feminino de acordo com esses padrões: as que se encaixavam nesse modelo e as que quebravam as regras. Espaços de atuação rígidos são definidos, e assim, é preciso encaixar os personagens femininos nos blocos pré-determinados (REGIS, 2009, p. 72).

De modo generalista, aquelas que estavam deslocadas desse modelo e quebravam regras eram concebidas como monstros, sendo esta uma forma de punição. Também eram amputadas de suas cabeças consideradas terríveis. Simbolicamente, o gesto de decapitar as mulheres tem por intenção interromper o pensar autônomo e o questionamento, analogamente a cortar qualquer possibilidade de atuação como sujeito, como vemos na sexta estrofe, em referência à Medusa: “desde sempre amputadas / de suas terríveis cabeças”.

Rita Terezinha Schmidt, no artigo “O fim da inocência: das medusas de ontem e de hoje”, diz que a Medusa “figura a mulher que deve pagar com a vida pelo fato de ser autossuficiente e poderosa, portanto monstruosa (sinônimo de feia), muito distante do feminino belo e submisso e, portanto, desejável pelos homens e pelos deuses tal como uma Penélope ou uma Perséfone” (SCHMIDT, 2008, p. 99).

Aqui, abro parênteses para comentar como o discurso da psicanálise, no século XX, ainda é articulado com a tradição falocêntrica, lendo a cena da decapitação de Medusa como um modo de castração. Sigmund Freud, no texto “A cabeça da medusa”, em 1922, interpreta as serpentes de sua cabeleira como símbolos do pênis, que, multiplicados, de algum modo, atenuam o horror do complexo de castração. Nas palavras de Freud, na tradução de Ernani Chaves, na revista *Clínica e Cultura*:

Decepar a cabeça = castrar. O medo da Medusa é, então, medo da castração, que está ligado a uma visão amedrontadora. [...] Se os cabelos da cabeça de Medusa são tão frequentemente representados na arte como serpentes, então estas surgem, de novo, do complexo de castração e, curiosamente, por mais amedrontadores que sejam em si seus efeitos, eles oferecem realmente um abrandamento do horror, pois substituem o pênis, cuja falta é a sua causa última. Uma regra técnica: a

modo que os aspectos da sujeira são bem-vindos porque também significam a liberdade da mercadoria. Enquanto para os gregos, a sujeira significa destruição da ordem, pois é algo que transgride os limites. Assim, os gregos temiam a sujeira como temiam o fim da sociedade, como temiam os monstros — considerados como uma categoria específica de transgressão do que os gregos acreditavam como natural e ordeiro. Nesse sentido, a reescrita da Medusa não é apenas a reescrita do lugar da mulher, mas é também a reescrita do lugar do monstro.

multiplicação dos símbolos do pênis significando castração é confirmada aqui (FREUD, 2013, p. 92).

Apenas a partir de releituras da crítica feminista, como a de Héléne Cixous, em *O riso da Medusa*, encontramos outros caminhos possíveis para a reescrita dessa e outras histórias.

Sabemos que a Medusa não é castrada e que não deve ser punida pela violência sofrida. Mas sabemos, sobretudo, que o medo é um modo de controle social. Acontece que, como afirma Cixous: “quase toda história da escrita se confunde com a história da razão, da qual ela é ao mesmo tempo o efeito, o suporte, e um dos álibis privilegiados” (CIXOUS, 2022, p. 49). E mais adiante: “ela coincidiu com a tradição falocêntrica. Ela é, aliás, o falocentrismo que se olha, que se satisfaz de si mesmo e se felicita” (CIXOUS, 2022, p. 49).

Concordo com Héléne Cixous quando escreve que: “basta olhar a Medusa de frente para vê-la: ela não é mortal. Ela é bela, e ela ri.” (CIXOUS, 2021, p. 62). Cixous “resgata a Medusa que, segundo o mito, é decapitada pelos homens que se sentem ameaçados por ela. A Medusa é, para ela, ‘uma *queer*, a *queen* das *queers*’ e seu riso é libertador” (FIGUEIREDO, 2020, p. 72), afirma Eurídice Figueiredo, no livro *Por uma crítica feminista*. “Os homens dizem que as mulheres são monstruosas (como a Medusa), e elas, por conseguinte, sempre tiveram vergonha de seu poder” (FIGUEIREDO, 2020, p. 72).

O riso da Medusa liberta as mulheres do medo de se tornarem “monstruosas”, deslocando os discursos patriarcais, como uma forma de poder, como vemos na décima terceira estrofe do poema: “e rimos as duas / que duas velhas sonhem ainda / e sempre o sexo”. A Medusa sorri porque ela consegue se (re)escrever, como diz Cixous:

É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça outras mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal. É preciso que a mulher se coloque no texto – como no mundo, e na história –, por seu próprio movimento (CIXOUS, 2021, p. 41).

O mito de Medusa, reescrito pelas vozes das mulheres, torna visível e dizível outras questões que atravessam a política de nossos corpos. Coloca também em debate a denominada cultura do estupro enquanto violência sobre o corpo feminino, para dominá-lo, subjugá-lo e culpabilizá-lo. Esse discurso funciona também para manutenção da cultura patriarcal, sendo articulado à “docilidade” dos corpos.⁵⁰ Segundo Michel Foucault, em *Vigiar e Punir: História*

⁵⁰ No artigo “O arcaico do contemporâneo: Medusa e o mito da mulher”, há uma versão do mito da Medusa que nos dá a ver essas questões que atravessam a política do corpo feminino, como lemos a seguir: “Perseu deixa a sua terra e sua mãe, que não queria casar-se com o rei, invade territórios alheios, engana três mulheres cegas, se vinga de Atlas e mata uma mulher grávida vítima de estupro. Em resumo, comete o que consideraríamos hoje

da *Violência das Prisões*, na primeira parte “Suplício”, no capítulo 1 “O corpo dos condenados”:

Em nossas sociedades, os sistemas punitivos devem ser recolocados em uma certa “economia política” do corpo: ainda que não recorram a castigos violentos ou sangrentos, mesmo quando utilizam métodos “suaves” de trancar ou corrigir, é sempre do corpo que se trata — do corpo e de suas forças, da utilidade e da docilidade delas, de sua repartição e de sua submissão (FOUCAULT, 1999, p. 25).

Foucault escreve mais adiante, na parte “Disciplina”, no capítulo III “O panoptismo”, que “o Panóptico é uma máquina de dissociar o par ver-ser visto: no anel periférico, se é totalmente visto, sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo, sem nunca ser visto” (FOUCAULT, 1999, p. 167), fazendo referência às prisões. Em nossa sociedade, estamos sob a vigilância de panópticos, os quais não vemos, mas que estão em todos os lugares. Desse modo, as mulheres ainda são mantidas em uma espécie de espartilho social, expostas às condições de violências sobre seus corpos que, de modo dito “preventivo”, se articulam aos mecanismos de vigilância e cerceamento das nossas liberdades, sendo comparadas aos detentos. Esse estado de alerta é também articulado ao discurso da culpabilidade da vítima, como uma forma de punição para a violência sofrida. Além disso, as vítimas são marcadas pejorativamente, sendo julgadas como aquelas que não cumprem os padrões sociais pré-determinados, como vemos representadas em algumas versões da personagem Medusa.

A disseminação da violência contra as mulheres é um problema estrutural em nossa sociedade brasileira machista e misógina. Segundo Eurídice Figueiredo, “os estupradores não são monstros nem pessoas doentes, são homens adultos, de todas as classes sociais, de todas as etnias, que se acham com direitos sobre os corpos das mulheres, independente da vontade delas” (FIGUEIREDO, 2020, p. 302). E mais adiante: “os homens abusadores exercem o poder sobre os corpos das mulheres porque a sociedade machista e misógina em que vivem lhes outorga esse poder” (FIGUEIREDO, 2020, p. 302).

A partir da reescrita do mito da Medusa, tornam-se mais visíveis e dizíveis as questões sobre a violência contra as mulheres, sendo a Medusa lida como uma figura feminina vítima

como atos criminosos e antiéticos para buscar um presente de casamento e cair nas graças do padrasto. Perseu adentra a gruta em que três irmãs estão confinadas, reclusas e isoladas da sociedade pela eternidade. Medusa, que era uma jovem casta e dedicada ao templo de Atena, foi injustamente castigada por ter sofrido estupro e continuaria na gruta com as irmãs sem que representasse ameaça ou perigo a qualquer pessoa, a não ser a quem invadisse seu lar. Medusa é assassinada covardemente enquanto dormia, o assassino é assistido pela deusa que a transformou num monstro e sua cabeça decepada serviria de presente de casamento para o cruel Polidectes. Perseu, no entanto, a utiliza para transformar em pedra o rei e seus convidados e entrega a cabeça da Medusa à deusa Atena, que a utiliza em seu escudo como arma contra os inimigos” (HILGERT, 2020, p. 62).

de abuso. Também é colocado em debate a rivalidade feminina, entre outros problemas de gênero. Assim, a Medusa passa de monstro da cultura patriarcal à ícone da luta feminista.

*

Outra questão que o poema traz à tona é a representação da velhice na mulher, como vemos na sétima estrofe: “Mas hoje estamos velhas / ela e eu / cansadas de refletir o tempo / como um escudo”. Também me chama a atenção o gênero feminino que assinala a voz lírica e narrativa desse poema, como evidencia a concordância em “velhas” e “cansadas”. Trata-se, aqui, de duas mulheres velhas e cansadas, evidenciando o deslocamento da patriarcal rivalidade feminina para a sororidade, como também evidenciando o deslocamento da representação da mulher jovem, como, em geral, Medusa é associada no imaginário coletivo, para a mulher velha, ainda invisibilizada em nossa sociedade.

A velhice coloca o corpo feminino fora dos padrões de beleza pré-estabelecidos, vinculados ao corpo jovem. Mirian Goldenberg, em *Coroas: corpo, sexualidade e envelhecimento na cultura brasileira*, ao pensar o significado do envelhecimento feminino na sociedade brasileira, defende que o corpo é um capital, em referência a Beauvoir e Pierre Bourdieu:

Na cultura brasileira contemporânea, determinado modelo de corpo é uma riqueza, talvez a mais desejada pelos indivíduos das camadas médias urbanas e também das camadas mais pobres, que o percebem como um importante veículo de ascensão social. Nesse sentido, além de um capital físico, o corpo é um capital simbólico, um capital econômico e um capital social. O corpo-capital é um corpo-sexy, jovem, magro e em boa forma, que caracteriza como superior aquele ou aquela que o possui. Um corpo conquistado por meio de muito investimento financeiro, trabalho e sacrifício (GOLDENBERG, 2015, p. 17).

Eurídice Figueiredo escreve que “a mudança de costumes desencadeada nos anos 1960 reforçou o *ethos* da juventude, cujo padrão de beleza inferniza todas as mulheres que se submetem a ele através de cirurgias plásticas e demais procedimentos estéticos” (FIGUEIREDO, 2020, p. 241). Além disso, nas engrenagens da produtividade capitalista, regidas sob o signo da juventude, as pessoas velhas ficam à margem, sendo consideradas não produtivas. Com isso, vemos um estado de cansaço constante, principalmente nas mulheres, pois, entre outras questões, é cansativo tentar manter o corpo com a aparência jovem, tentar proteger o corpo contra a passagem inevitável do tempo, como se o corpo fosse um escudo (“cansadas de refletir o tempo / como um escudo”).

Segundo Chevalier e Gheerbrand, no *Dicionário de símbolos*, “o escudo (broquel) é símbolo da arma passiva, defensiva, protetora, embora às vezes possa ser também mortal” (CHEVALIER; GHEERBRAND, 2012, p. 387). Mais adiante, acrescentam:

Perseu vencera a horrenda Medusa sem olhar para ela, porém polindo seu escudo como um espelho; ao ver-se a si própria ali refletida, a Medusa ficou petrificada de horror, e o herói cortou-lhe a cabeça. Foi uma cabeça decepada e horripilante que Atena colocou sobre seu broquel, a fim de gelar de pavor aqueles que porventura ousassem atacá-la (CHEVALIER; GHEERBRAND, 2012, p. 387).

No poema, também vemos o escudo como um espelho para o corpo feminino, mas, aqui, o testemunho, em seu reflexo, da passagem do tempo não causa horror, senão um estado de cansaço. Por inferência, é gerado, entre outros motivos, pela preocupação contínua em tentar proteger nossos corpos contra o envelhecimento. Diante do espelhamento da própria imagem, temos uma mudança na reação das personagens femininas, passando do horror da sua aparência à aceitação e à naturalização da velhice nos corpos femininos.

Essa cena nos dá a ver um modo de deslocamento na sociabilização entre essas vozes femininas que deslizam, no poema, da competitividade feminina ao acolhimento, à cumplicidade, como ocorre na décima primeira estrofe: “cúmplices / eu e ela / (embora eu evite / confesso / olhá-la nos olhos) / tomamos nosso café quase / em silêncio”. O uso do parênteses marca a voz do pensamento do sujeito poético, sendo uma confissão endereçada a alguém – gesto que se estende também às leitoras, aos leitores, tomados como cúmplices.

O silêncio colabora para a construção de uma atmosfera de cumplicidade, intimidade, e aparece também na estrofe anterior: “mas na realidade / falamos pouco / enquanto olhamos o porto / e ela ajeita as asas / na cadeira”. Segundo Steiner, “o silêncio funda um outro discurso que não o comum; entretanto, é linguagem de grande teor significativo” (STEINER, 1988, p. 73). Assim, o silêncio também é espaço de interlocução, concebido como uma língua, como lemos no poema “Silêncio”, ainda no livro *Risque esta palavra*: “Língua das coisas // Mas também: língua de se falar / com as coisas / e com as próprias palavras” (MARQUES, 2021, p. 70).

Além disso, temos aqui uma ênfase na visualidade, como se o poema fosse uma cena de filme. A partir do olhar observador do sujeito poético, “(nós) olhamos o porto”, isto é, olhamos para um espaço de passagem, de movimento, como também vemos na imagem do mar movente. No plano do detalhe, focamos nas asas de Medusa. Cabe dizer que as asas já faziam parte do imaginário do mito da Medusa. Trata-se inclusive de asas de ouro, segundo as narrativas recolhidas por Junito de Souza Brandão. As asas são símbolo “de alçar voo, do

alijamento de um peso (leveza espiritual, alívio)” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 90). Também significam, em geral, “uma elevação ao sublime, um impulso para transcender a condição humana” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 91).

Portanto, essa cena anuncia um outro modo de olhar para Medusa, deslocando o olhar tradicional focado em suas serpentes para o detalhe de suas asas. Com isso, deslocando também o imaginário de uma figura do medo à leveza, de um tipo de monstro a um ser alado. Talvez um devir-borboleta? Como sabemos, esse é um dos símbolos mais conhecidos da metamorfose, como também da ressurreição. Não por acaso, há um tipo de borboleta, encontrada em alguns países africanos, que faz referência à figura da Medusa, chamada cientificamente de *Leptosia medusa*.

Na estrofe seguinte, vemos a transformação dos seus cabelos de serpentes em algas:

ela diz que agora sonha apenas com o mar
que seus cabelos são algas e não serpentes
e que dançam lentamente no fundo de um oceano
cheio de monstros, como são os oceanos,
lagostas enormes e águas-vivas
e outras incongruências marinhas
corais e conchas que são
como estojos
e baleias que vivem até duzentos anos
o que para ela é nada, alguns segundos
como de fato é

Aqui, a Medusa só ri porque consegue se reescrever pela potência do sonho no espaço do fundo do mar, da vida submarina, em um outro corpo que se aproxima da figura da sereia.⁵¹ Em geral, a Medusa e a Sereia são lidas como criaturas monstruosas. Mas, nessa estrofe, são deslocadas do lugar de subalternização, por meio da imagem do monstro que petrifica pelo olhar, em Medusa; ou por meio da imagem do monstro que enfeitiça pela voz, em Sereia; afirmando um lugar diferente daquele reservado a elas no discurso governado pelo falo – como em Medusa, por exemplo, lida como um símbolo de castração, fazendo referência a Freud.

O poema de Ana Martins Marques subverte o discurso que subalterniza a potência dessas mulheres como uma forma de monstruosidade. Segundo Cixous:

Qual é a mulher efervescente e infinita que, imersa como ela estava na sua ingenuidade, mantida no obscurantismo e no menosprezo dela mesma pela grande mão parental-conjugal-falocêntrica, *não sentiu vergonha de sua potência?* Qual é

⁵¹ Outra leitura possível, aqui, é a aproximação da figura da Medusa com a imagem da água-viva que também é chamada de medusa.

a mulher que, surpresa e horrorizada pela balbúrdia fantástica de suas pulsões (já que a fizeram acreditar que uma mulher bem equilibrada, normal, é de uma calma...divina), não se acusou de ser monstruosa? (CIXOUS, 2021, p. 43-44, grifo da autora).

Os riscos de morte, de bote, de envenenamento pelas nossas serpentes são subvertidos a partir da reescrita da e em direção à figura feminina da Medusa. Assim, a voz da Medusa volta nesse poema, escapando da armadilha do silenciamento, como lemos nos versos anteriores: “cada serpente que lhe adorna a cabeça / fala em uma língua / e a traduz”. A potência das línguas da Medusa faz referência a uma lenda que Cixous reconta, no ensaio “Efeito espinho rosa”:

Bastava, reza a lenda, que Medusa mostrasse todas as suas línguas para que os homens saíssem correndo: eles confundiam essas línguas com serpentes. Precisava vê-los fugir, tapando os ouvidos, com as pernas e também outras partes do corpo bambas, ofegantes, já sentindo a mordida. Eu até achava essa cena engraçada. Porém, mais tarde, o Homem, voltava de costas e, de um golpe forte, com sua espada ereta, sem nem mesmo olhar o que fazia, cortava a cabeça dessa infeliz. Fim do mito (CIXOUS, 2021, p. 27).

Em Ana Martins Marques, as serpentes da Medusa ainda falam todas as suas línguas e as traduzem. Com isso, se antes Medusa não tinha espaço de escuta, agora, ao menos pela potência da tradução, ela pode ser compreendida pelo sujeito poético. Trata-se também de uma mulher, como vemos no uso das concordâncias com o gênero feminino ao longo do poema (como em “velhas” e “cansadas”, por exemplo). Talvez uma poeta? Aqui, essas figuras femininas recuperam sua autonomia, transformando aquilo que poderia ser visto como uma subalternização em algo de sua potência, como vemos na busca em comum em torno da re colocação da mulher como sujeito da sua própria fala.

A penúltima estrofe coloca em debate ainda outro deslocamento que se dá a ver pela imagem do exílio, como lemos a seguir: “aos que não têm mais pátria / seja porque se exilaram/ seja porque o país se exilou de nós / e toma a forma de nossos pesadelos”. Segundo Edward Said, no livro *Reflexões sobre o exílio*, o exílio “é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada [...] as realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre” (SAID, 2003, p. 46).

Medusa antes é lida, no imaginário patriarcal, como uma exilada, seja do templo de Atenas, seja de sua vida anterior como sacerdotisa, sendo confinada em um corpo de monstro, em uma gruta no extremo Ocidente, junto às irmãs Ésteno e Euríale. Mulheres tomadas como monstros, reclusas e isoladas da sociedade.

Em Ana Martins Marques, Medusa ainda é lida como uma exilada, mas aquela que toma café com uma “local”, de igual para igual, pertencendo ao mesmo tempo e ao mesmo território, a Medusa entre nós. Mulheres que agora sentem prazer, pelo menos, no café com memórias inventadas.

1.3.2 Ofélia aprende a nadar

Ofélia é uma das poucas personagens femininas da peça teatral *Hamlet*, de Shakespeare, escrita entre 1600 e 1601. Ofélia fica como uma personagem menos visível nos bastidores do drama de Hamlet. Ela é considerada como uma das principais referências das representações da *femme fragile* (“mulher frágil”), cuja visibilidade cresceu na tradição artística da cultura ocidental, principalmente no século XIX, sendo associada à figura de uma mulher etérea e delicada que contribuiu para o princípio romântico da mulher angelical.⁵²

Segundo Maria Manuela Gouveia Delille citando Ariane Thomalla, no ensaio “A figura da ‘femme fragile’ e o mito de Ofélia na lírica juvenil e no ‘Só’ de António Nobre”, na *Revista Colóquio/Letras*:

Ofélia representa o tipo por excelência da *femme fragile* finissecular, pois reúne em si todos os traços essenciais atribuídos a essa figura, nomeadamente uma inocência virginal de comovente fragilidade, a qualidade de *fille fleur* ou *fille enfant* terna e amável, atingida pela loucura em plena juventude, e ainda a imagem mórbida, e ao mesmo tempo bela, da donzela afogada, toda enfeitada de flores, com os cabelos soltos e as vestes semimergulhadas na água, flutuando na corrente por entre canaviais e nenúfares, com a boca entreaberta como se fosse a cantar doces baladas (THOMALLA *apud* DELILLE, 1993, p. 119).

A idealização da Ofélia como uma “bela mulher morta” ficou mais conhecida pela emblemática pintura de Millais, no século XIX:

⁵² Sobre outras figuras femininas antecessoras do tipo *femme fragile*, Maria Manuela Gouveia Delille, no ensaio referido, diz que, “para além da Beatriz de Dante, que já fora o modelo ideal do movimento pré-rafaelita inglês, citam-se, entre outras, [...] as figuras de Clarissa e Pamela nos romances homônimos de Richardson, as heroínas goethianas Gretchen, Mignon e Otília, a Sofia de Novalis, a Antônia do conto “Rat Krespel” de E. T. A. Hoffman, a Maria das *Florentinische Nächte* de H. Heine e, ao lado de criações femininas análogas nas obras de escritores franceses como Gautier, Nerval e Dumas filho, as célebres *femmes fragiles* de Edgar Poe (Eleonora, Morella, Ligeia, Berenice, Annabel Lee) e ainda as de poetas e pintores pré-rafaelitas como, por exemplo, Dante Gabriel Rossetti e J. E. Millais” (DELILLE, 1993, p. 118).

Figura 1



Ophelia (1851-52), de John Everett Millais, oil on canvas, 762 x 111.8 cm (Tate Britain, London). Fonte: Site Smarthistory, the center for public art history. Disponível em: <https://smarthistory.org/millais-ophelia/>

Figura 2



Detalhe de *Ophelia* (1851-52), de John Everett Millais, Ophelia, oil on canvas, 762 x 111.8 cm (Tate Britain, London). Fonte: Site Smarthistory, the center for public art history. Disponível : <https://smarthistory.org/millais-ophelia/>

No livro *A água e os sonhos*, Bachelard diz que “Ofélia poderá ser para nós o símbolo do suicídio feminino. Ela é realmente uma criatura nascida para morrer na água, encontra aí, como diz Shakespeare, ‘seu próprio elemento’. A água é o *elemento* da morte jovem e bela, da morte florida” (BACHELARD, 2002, p. 85). E mais adiante: “A água é o símbolo profundo, orgânico, da mulher que só sabe chorar suas dores e cujos olhos são facilmente ‘afogados de lágrimas’” (BACHELARD, 2002, p. 85). Aqui, recoloco a pergunta de Lawrence Flores Pereira e Kathrin Rosenfield citando Showalter, no artigo “Ofélia, a invisível”: “o caso Ofélia parece confirmar, para usar uma expressão talvez imprecisa, que é impossível representar o feminino dentro do discurso patriarcal, salvo pelo ‘registro da

loucura, da incoerência, da fluidez e do silêncio’?” (SHOWALTER *apud* PEREIRA; ROSENFELD, 2020, p. 75).

Ao vingar um outro desfecho para Ofélia, o poema “Ofélia aprende a nadar”, de Ana Martins Marques, parece responder a essa indagação, deslocando a imagem da Ofélia de seu lugar tradicional. O sujeito poético desestabiliza a repetição dos discursos enunciados sobre a mulher frágil, performada, aqui, por Ofélia. Rasura seu destino trágico com a morte por afogamento, lida entre suicídio e acidente. E reescreve outro desfecho, da aceitação da queda à persistência pela vida. Ofélia, agora protagonista, aprende a nadar. Pelo menos, nos riscos dos poemas:

Ofélia aprende a nadar

Há muita coisa em comum entre
cair de amor
e cair na loucura
e cair num rio

em todo caso
cai-se
da própria altura

veja-se, por exemplo,
Ofélia

cai
mas cai
cantando

trazendo nas mãos ainda a grinalda
de rainúnculos, urtigas, malmequeres
e dessas flores a que os pastores dão um nome grosseiro
mas que as moças denominam poeticamente
“dedo-da-morte”

cercada desses ornatos
como de uma coroa

por um momento
seu vestido se abre
e ela se sustenta
na superfície

envolvida
na correnteza

qual uma sereia

cantando
canções antigas
com os cabelos entrelaçados aos juncos
e aos nenúfares

como se tivesse nascido ali

como se fosse criatura
daquele elemento

(somos nós mesmos piscinas
lagos ou charcos
reservatórios onde águas
se debatem)

quando seu vestido
se torna pesado
ela começa lentamente
a mover os braços
e as pernas

primeiro sem deixar de cantar

depois substituindo o canto
por uma respiração ritmada

mergulhando e levantando a cabeça
e aproveitando-se da correnteza
até chegar à margem
lamacenta

por onde sobe
com alguma dificuldade
carregando o vestido
pesado

há muita coisa em comum entre
cair num rio
e cair em si
e cair fora

(MARQUES, 2021, p. 38-40).

O poema é estruturado por meio do silogismo, que é, como sabemos, um jogo de ideias desenvolvido por Aristóteles. No poema, o silogismo é formado por uma hipótese (premissa) apresentada em torno de argumentos (em cada verso ou estrofe) que nos conduzem a desenvolver uma conclusão lógica (em geral, apresentada na última estrofe). Aqui, temos uma hipótese sobre o que há em comum na poética da queda, apresentada por imagens de quedas tomadas como argumentos, nas duas primeiras estrofes: “Há muita coisa em comum entre / cair de amor / e cair na loucura / e cair num rio // em todo caso / cai-se / da própria altura”. E a figura de Ofélia, a princípio, é tomada como outro argumento que parece sustentar essa hipótese, pois articula essas imagens de queda: “veja-se, por exemplo, / Ofélia // cai / mas cai / cantando”.

No plano formal do poema, o silogismo, como também o hibridismo entre a enunciação lírica e narrativa do poema, são construídos, por exemplo, a partir de mecanismos como cesura e *enjambement*, uso de letra minúsculas e ausência de pontuação.

O gesto de cantar, na peça de Shakespeare, é associado ao seu estado de loucura. Mas, no poema de Ana Martins Marques, o gesto de cantar, em um primeiro momento, ameniza a queda de Ofélia, como se ela caísse mais devagar pelo canto. A suavização de sua queda é também construída nas imagens de flores que a adornam: “trazendo nas mãos ainda a grinalda / de rainúnculos, urtigas, malmequeres”. Estas flores remetem a imagens de morte, sendo símbolos do efêmero, do aspecto fugitivo da beleza que escoia pelo tempo. As flores escolhidas, junto ao elemento da grinalda (também traduzida por guirlanda), podem ser lidas como imagens do martírio de um amor não correspondido. Assim como Ofélia, as flores, a grinalda também se destinam à finitude.

Esse poema é composto a partir do procedimento de seleção, recorte, deslocamento com a colagem de trechos da cena VII do ato IV, de *Hamlet*, em que a morte de Ofélia é contada por Gertrudes, rainha da Dinamarca (única personagem feminina na peça além de Ofélia), a Laertes (irmão de Ofélia), como lemos na tradução de Millôr Fernandes:

Rainha:

Uma desgraça marcha no calcanhar de outra,
Tão rápidas se seguem. Tua irmã se afogou, Laertes.

Laertes:

Afogada! Oh, onde?

Rainha:

Há um salgueiro que cresce inclinado no riacho
Refletindo suas folhas de prata no espelho das águas;
Ela foi até lá com estranhas grinaldas
De botões-de-ouro, urtigas, margaridas,
E compridas orquídeas encarnadas,
Que nossas castas donzelas chamam de dedos de defuntos,
E a que os pastores, vulgares, dão nome mais grosseiro.
Quando ela tentava subir nos galhos inclinados,
Para aí pendurar as coroas de flores,
Um ramo invejoso se quebrou;
Ela e seus troféus floridos, ambos,
Despencaram juntos no arroio soluçante.
Suas roupas inflaram e, como sereia,
A mantiveram boiando um certo tempo;
Enquanto isso ela cantava fragmentos de velhas canções,
Inconsciente da própria desgraça
Como criatura nativa desse meio,
Criada pra viver nesse elemento.
Mas não demoraria pra que suas roupas
Pesadas pela água que a encharcava,
Arrastassem a infortunada do seu canto suave
À morte lamacenta
(SHAKESPEARE, 2009, p. 116-117, grifo nosso).⁵³

⁵³ Para uma leitura comparada, cabe acrescentar a tradução de Antonio de Pádua Danesi, no livro *A água e os sonhos*, de Bachelard. “A rainha: Há um salgueiro que se debruça sobre um riacho / E contempla nas águas suas

Em Shakespeare, a representação da morte da figura feminina Ofélia é suavizada em uma bela morte da donzela afogada. Cena que apaga o horror de uma mulher em queda. Cristiane Busato Smith diz que “a descrição que Gertrudes faz da morte de Ofélia foi enaltecida por muitos críticos, dada a sua característica poética. Porém, mais do que um elemento 'decorativo', o monólogo de Gertrudes reforça as características iconográficas de Ofélia em Hamlet” (SMITH, 2007, p. 154). E mais adiante: “Ela cria um *tableau* visual e impressiona justamente pela sua qualidade pictórica. A morte de Ofélia é 'embelezada' pela Rainha, que a descreve a partir das flores com as quais Ofélia é associada, numa linguagem que enfatiza a beleza da natureza ao invés do horror da cena” (SMITH, 2007, p. 154). De modo semelhante, Ofélia é representada pelo olhar de Millais, na pintura referida (figuras 1 e 2).

No poema de Ana Martins Marques, Ofélia também é representada como se fosse uma pintura ou uma cena cinematográfica, em uma poética de marcada visualidade:

trazendo nas mãos ainda a grinalda
de rainúnculos, urtigas, malmequeres
e dessas flores a que os pastores dão um nome grosseiro
mas que as moças denominam poeticamente
“dedo-da-morte”

cercada desses ornatos
como de uma coroa
por um momento
seu vestido se abre
e ela se sustenta
na superfície

Os detalhes da cena revelam a sensualidade que aflora em Ofélia, como o vestido que se abre por um momento e ela se sustenta na superfície. Imagem que, diferente do texto de Shakespeare, antecipa, aqui, o desfecho pela autonomia de Ofélia, a partir da sua persistência pelo nado. Outro detalhe que compõe uma atmosfera sensual é a escolha de flores fálicas associadas à morte, chamadas de “dedo da morte”, também traduzidas como “dedo de

folhas prateadas. / Foi ali que ela veio sob loucas guirlandas, / Margarida, ranúnculo, urtiga e essa flor / Que no franco falar de nossas pudicas meninas / Chamam pata de lobo. Ali ela se agarrava / Querendo pendurar nos ramos inclinados / Sua coroa de flores, quando um ramo maldoso / Se quebra e precipita com seus alegres troféus / No riacho que chora. Seu vestido se desfalda / E a sustenta sobre a água qual uma sereia; Ela trauteia então trechos de velhas árias, Como sem perceber sua situação aflitiva, Ou como um ser que se sentisse ali / Em seu próprio elemento. Mas isso durou pouco. / Suas vestes, enfim, pesadas do que beberam, / Arrastam a pobrezinha e seu doce canto expira / Numa lodosa morte...” (SHAKESPEARE apud BACHELARD, 2002, p. 84).

defunto”. Indícios que anunciam a transformação de Ofélia que, em seu estado de loucura, desliza da figura virginal à sereia:

envolvida
na correnteza

qual uma sereia

cantando
canções antigas
com os cabelos entrelaçados aos juncos
e aos nenúfares

como se tivesse nascido ali
como se fosse criatura
daquele elemento

Na imaginação popular, as sereias são símbolos da sedução mortal. Sabemos que as sereias são, sobretudo, temidas pelo seu canto que pode nos seduzir, nos arrastar ao o mar e nos levar à morte. As sereias representam um dos perigos que Ulisses enfrentou em sua Odisseia, sendo comparadas a emboscadas do desejo, da paixão. Também são descritas como monstros do mar, criaturas híbridas, “com cabeça e tronco de mulher, e o resto do corpo igual ao de um pássaro ou, segundo as lendas posteriores e de origem nórdica, de um peixe” (CHEVALIER; GHEERBRAIN, 2012, p. 814).⁵⁴

Ofélia deslocada como sereia nos dá a ver a transformação da mulher frágil à mulher temida, à mulher que mata, à mulher que enfeitiça os homens até eles se afogarem. Ela passa, então, da condição de afogada àquela que afoga. Se antes em Shakespeare, a figura da sereia dissolve o horror do afogamento, seja pela beleza, seja por ser uma criatura da água; em Ana Martins Marques, a sereia pode ser lida como uma potência. A monstruosidade se coloca, aqui, a favor da mulher, temida por ser livre, desobediente e indomável. O devir-sereia é, portanto, tomado como uma forma de poder.

Diante da queda, agora Ofélia “aprende a nadar”:

quando seu vestido
se torna pesado
ela começa lentamente
a mover os braços
e as pernas

primeiro sem deixar de cantar

depois substituindo o canto

⁵⁴ A reescrita da figura da sereia também é recorrente na voz de Angélica Freitas, sendo foco do segundo capítulo desta tese, na subseção “A voz da sereia volta em ‘Canções de atormentar’”.

por uma respiração ritmada

mergulhando e levantando a cabeça
e aproveitando-se da correnteza
até chegar à margem
lamacenta

por onde sobe
com alguma dificuldade
carregando o vestido
pesado

Ofélia é deslocada da fragilidade à imagem da autonomia feminina. É uma releitura de outro lugar e modo que, no cenário atual, após incansáveis lutas feministas, algumas mulheres conquistaram, considerando nossas experiências heterogêneas. Ofélia, após a queda, agora persiste “carregando o vestido / pesado”. O vestido é associado ao corpo feminino que ainda hoje é pesado para muitas de nós.⁵⁵ A persistência de Ofélia se dá também pela descoberta da potência do próprio corpo. No seu devir-sereia, ela aprende a nadar e salva a si mesma.

Porém, o espaço alcançado pela Ofélia é a margem que, pelo *enjambement* se revela como “lamacenta”: “até chegar à margem / lamacenta”. Qual margem? A paisagem da margem se amplia para além do sentido denotativo do rio. Como espaço figurativo, a margem é lida como um modo de estar à margem da tradição literária, apagada como personagem feminina.

Mesmo à margem, a imagem de Ofélia sobreviveu, ainda que como uma aparição, e agora retorna com a autonomia da sua história. Na verdade, ela sempre soube nadar. Como diz Mallarmé: “uma Ofélia jamais afogada” (*Divagations*, p. 169 *apud* BACHELARD, 2002, p. 86).

A última estrofe a seguir retorna à primeira estrofe e, assim, retorna à hipótese inicial do poema que busca afirmar o que há em comum na poética da queda:

há muita coisa em comum entre
cair num rio
e cair em si
e cair fora

Nesse contexto, a expressão idiomática “cair fora” pode ser lida, no sentido denotativo, como um modo de sair do rio. Também pode ser lida, no sentido figurado, como

⁵⁵ Na plaquete *De uma ilha a outra*, de Ana Martins Marques, vemos uma imagem análoga em: “Porque não são como as árvores/ presas a um lugar/ partiram porque tiveram que partir / [...] arrancaram com as mãos as próprias raízes / e com dificuldade partiram, carregando-as / como mulheres levando a barra dos vestidos” (MARQUES, 2023, p. 20).

um gesto de sair de uma situação de sofrimento. No caso de Ofélia, percebo que “cair fora” se refere a sair da situação de sofrimento de um relacionamento amoroso.

Em diálogo, temos a releitura de Ofélia, em Wislawa Szymborska, no livro *Um amor feliz*:

O resto

Ofélia acabou de cantar cantigas loucas
e saiu de cena preocupada:
será que o vestido não amarrotou, o cabelo
caiu nos seus ombros do jeito que devia?

Para cúmulo da verdade, lava o cenho do negro
desespero e - como filha de Polônio que é -
para ter certeza conta as folhas tiradas do cabelo.
Ofélia, que a Dinamarca perdoe a mim e a ti:
morrerei com asas; sobreviverei com garras práticas.
Non omnis moriar de amor.⁵⁶

(SZYMBORSKA, 2016, p. 71).

Segundo Regina Przybycien, no prefácio “O número Pi e a poesia”, do livro referido, “em ‘O resto’, Ofélia, personagem de Shakespeare, não é uma mulher mergulhada na loucura por causa da rejeição do amado, mas uma atriz que deixa o palco preocupada com coisas práticas, como a composição da roupa e do cabelo” (PRZYBYCIEN in SZYMBORSKA, 2016, p. 17). É uma releitura crítica que, como na voz de Ana Martins Marques, desloca os papéis tradicionais atribuídos às figuras femininas, “esvaziando-os de significados consagrados e trazendo-os para uma dimensão humana” (PRZYBYCIEN in SZYMBORSKA, 2016, p.17).

O elemento das asas me chama atenção na figura de Ofélia, em: “morrerei com asas; sobreviverei com garras práticas”. A partir dessa metamorfose, temos um deslocamento da figura da Ofélia que encena agora um ser com asas, semelhante à figura alada da Medusa, em “Um café com a Medusa”. Contudo, em Ofélia, o elemento das asas associado às águas, se aproxima mais da cena de uma sereia. Em seguida, é colocada a possibilidade da sobrevivência de Ofélia “com garras práticas”. Isto é, pelo exercício da sua atuação como atriz, ou ainda, pelo exercício da (re)escrita da sua história, como poeta.

Retorno ao poema de Ana Martins Marques “Ofélia aprende a nadar”. No que diz respeito à forma, o poema é composto por dezoito estrofes de versos variáveis e apresenta

⁵⁶ Livre tradução autoral do verso “*Non omnis moriar* de amor”: Nem todo mundo morre de amor.

uma estrutura paralela apenas entre a primeira e a última estrofe (assinalada entre parênteses, em itálico). Paralelismo que mistura as águas das quedas:

Há muita coisa em comum entre
 cair de amor (*cair num rio*)
 e cair na loucura (*e cair em si*)
 e cair num rio (*e cair fora*)

Tanto a primeira, quanto a última estrofe repetem o primeiro verso (“há muita coisa em comum entre”). Seguindo a ordem dos argumentos apresentados nos versos, percebo que as imagens do desfecho do poema são modos de evitar a queda. Em uma leitura comparada, teríamos: “cair em si” (18ª estrofe) como um modo de não “cair na loucura” (1ª estrofe); “cair fora” (18ª estrofe) como um modo de não “cair num rio”, ou seja, como um modo de não se afogar. O que produz um efeito de embaralhamento nas imagens das quedas. A figura de Ofélia é articulada à hipótese da queda, mas, aqui, sem se mover pelo afeto, em um amor esconjurado, desafetado. Sendo assim, o poema desestrutura o rigor da conclusão do silogismo e, em algum nível, subverte o raciocínio lógico aristotélico.

A 12ª estrofe apresenta mais um argumento que, aqui, é colocado entre parênteses, como uma espécie de anotação:

(somos nós mesmos piscinas
 lagos ou charcos
 reservatórios onde águas
 se debatem)

A voz do poema se coloca como “nós” (em 1ª pessoa do plural), em uma conversa mais intimista que inclui a leitora, o leitor, e também a própria Ofélia, diferente das demais estrofes, cujo ponto de vista da voz poética se coloca como uma narradora-observadora (em 3ª pessoa do singular), considerando o hibridismo de enunciação narrativa do poema. Estratégia que nos aproxima pelas imagens das águas, uma vez que também somos comparados a “piscinas / largos ou charcos / reservatórios onde águas / se debatem”.

Segundo Bachelard, “parece, então, que é por sua ‘imensidão’ que os dois espaços – o espaço da intimidade e o espaço do mundo – tornam-se consoantes” (BACHELARD, 2008, p. 207). E mais adiante: “o exterior e o interior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se” (BACHELARD, 2008, p. 221). Nessa inter-relação entre interior e exterior, o corpo é deslocado como uma paisagem (aquosa) partilhada, na qual nossas águas reencontram as águas de Ofélia, em suas quedas, assim como de outras personagens femininas. Mas, sobretudo, na aprendizagem do nado, metáfora, aqui, da emancipação feminina.

Agora, ao cair de amor, Ofélia não mais se afoga. Ela sabe como cair fora.

1.4 Amarrando as pontas

Na poética de Ana Martins Marques, o deslocamento é tomado como estratégia de reescrita dos arquivos da tradição literária, em que há uma implícita, mas incisiva política de gênero. Vimos que a construção do poema é comparada a um modo de cultivo de arquivos, que se dá a ver, aqui, em torno da sobrevivência das memórias de uma linhagem de vozes de autoria feminina, ainda mais evidente na segunda parte d'*O livro dos jardins*. Investiguei a leitura comparada com a poética de Wislawa Symborska, a partir das leituras que se encontram em “Um jardim para Wislawa”. Poetas aproximadas em torno das poéticas do pensamento, tomando o poema como um lugar para repensar o mundo, a partir de outros pontos de vista.

Como vimos nas releituras das figuras femininas, associadas aos elementos da pedra (em Medusa, Mulher de Lot e da própria poeta) e das plantas (em Ofélia). Trata-se de uma articulação, em geral, pelo lugar de silenciamento, de invisibilidade que é subvertido nas contranarrativas da poesia de Ana Martins Marques. A poeta desestabiliza, em geral, a repetição dos discursos patriarcais enunciados em torno da autoria feminina e das figuras femininas, em busca de reescrever (deslocar) os arquivos da tradição literária.

Ao longo da leitura dos poemas, vimos que a dimensão metalinguística de sua poesia abre mais camadas de leituras. Desse modo, o próprio poema (metapoema) é aproximado dos elementos das pedras, das plantas e das figuras femininas (incluindo aqui a figura da poeta), em torno do estado comum de silenciamento e /ou invisibilidade. Porém, o silêncio é deslocado como língua, como potência de comunicação. Retomo os versos do poema-carta que abriu nosso capítulo: “O poema não é mais / do que uma pedra que grita”.

Reconhecemos que é lenta a passagem do tempo que desgasta as pedras e os poemas em comparação à brevidade da vida humana. Cultivar poemas (duráveis como as pedras) sobre as memória das poetas mulheres, sobre as releituras das personagens femininas, assim como sobre as plantas, por exemplo, é um modo de deslocá-las do silenciamento à fala, da invisibilidade à visibilidade, do esquecimento à memória, da margem ao centro.

Nesse percurso de leitura, traçamos um caminho de deslocamentos: (1) do mineral, no poema “meu amigo”; (2) para o vegetal, no poema “Um jardim para Wislawa”; (3)

desdobrando para o feminino, no poema “A mulher de Lot”, articulado às figuras: da Medusa, em “Um café com a Medusa”; da Ofélia, em “Ofélia aprende a nadar”; como também da própria poeta, em “Quatro pedras”. Com isso, vimos a defesa de um ponto de vista contra a visão do falo e antropocêntrica, na qual predominam, de forma desigual, respectivamente, o homem enquanto gênero e espécie.

Cabe dizer ainda que, inicialmente, temos em Ofélia uma espécie de contraponto à Medusa. Medusa aparece nos mitos diretamente vinculada à dureza da pedra, à monstruosidade, enquanto Ofélia é associada ao lugar da fragilidade, da docilidade, como *femme fragile*. Não por acaso, os adornos da Ofélia são retratados por meio das figuras das flores, a fim de intensificar, de algum modo, a fragilidade que se tenta imputar a ela.

Porém, na voz de Ana Martins Marques, pelo olhar de deslocamento em que são concebidas as plantas, jardins, assim como as pedras, temos também uma transformação na representação das figuras femininas. Com isso, vemos um modo de aproximação da figura da Medusa à de Ofélia, na medida em que Medusa sonha com o mar, tendo as serpentes dos seus cabelos transformadas em algas. Paisagem aquosa partilhada, na qual as águas de Medusa e de Ofélia se reencontram, em suas quedas, assim como de outras personagens femininas. Mas, sobretudo, se reencontram na aprendizagem do nado – metáfora da independência feminina.

Portanto, as figuras femininas são deslocadas do lugar de subalternização, em “Ofélia”, representado por meio da imagem da mulher frágil; em “Medusa”, por meio da imagem do monstro que petrifica pelo olhar; em “A mulher de Lot”, por meio da imagem da mulher que é petrificada ao olhar, por exemplo. Apesar das diferenças, essas figuras femininas recuperam a autonomia, transformando aquilo que poderia ser visto como uma subalternização em algo de sua potência, como observamos na busca em comum em torno da recolocação da mulher como sujeito da sua própria fala. De modo refletido, vemos a busca pelo ponto de vista tanto dos elementos das pedras, quanto dos vegetais.

Poemas que cultivam releituras de outro lugar e modo que, no cenário atual, após incansáveis lutas feministas, algumas mulheres conquistaram, considerando nossas experiências heterogêneas. Retomo, aqui, a pergunta colocada por Lavelle, “afinal, o que ela planta? Uma tradição? O germe de um cânone contemporâneo que associa autoria feminina à expressão poética de um pensamento que se pensa reflexivamente?” (LAVELLE, 2019, s/p).

2 ANGÉLICA FREITAS: VIRAR SEREIA, CANTANDO MINHAS CANÇÕES DE ATORMENTAR

2.1 Falando em Angélica Freitas

Vi Angélica Freitas uma única vez, no dia 23 de novembro de 2019. Era um sábado bem quente desses do verão daqui do Rio de Janeiro. Eu já sabia que ela estaria no Festival do leitor (LER) daquele ano, na Biblioteca Parque. Ieda, minha orientadora, tinha comentado. Na época, eu já pesquisava sobre sua poesia. Era meu primeiro ano cursando doutorado em Literatura brasileira, na UERJ. E eu fui para vê-la. Angélica Freitas foi autora convidada em um bate-papo chamado “De cor e de corpo”, junto com Ana Maria Gonçalves, autora de que também virei fã. Procurei as fotos deste dia, mas não encontrei. Procurei o caderno no qual escrevi as perguntas para ela, mas não encontrei também. Tenho apenas o filme da memória.

Nele, estávamos numa sala de teatro lotada, com um relógio parado ao centro. Não consegui sentar nas primeiras fileiras. Mas, ainda assim, eu estava de frente para ela, Angélica Freitas, de óculos redondos vermelhos, cabelos curtos meio bagunçados e roupas confortáveis. E lembro quando ela me contou, nas conversas pelos livros, “particularmente sou uma mulher / de tijolos à vista / nas reuniões sociais tendo a ser / a mais mal vestida // digo que sou jornalista” (FREITAS, 2012, p. 45). Gostei do seu estilo de tijolos à vista, assumindo estar em construção, desde quando nasceu, em 1973, em Pelotas, no Rio Grande do Sul. Fiquei pensando que eu deveria deixar também os meus tijolos mais à vista. Quem sabe um dia, passar das lentes aos óculos, do secador ao vento: “a mulher é uma construção / maquiagem é camuflagem” (FREITAS, 2012, p. 46).

Angélica Freitas, de fato, é jornalista. Ela é graduada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Trabalhou como repórter para o jornal *O Estado de São Paulo*, por quase quatro anos. Primeiro, como estagiária. Depois, como repórter efetiva, escrevendo para um caderno chamado “Seu bairro” sobre os bairros da zona leste de São Paulo. Na entrevista concedida a Laura Cohen, para o canal *Estratégias Narrativas*, Angélica Freitas diz que “entrar na reportagem me levou a lugares que eu sozinha nunca teria ido. Eu tive que falar com pessoas, tive que aprender a fazer perguntas, tive que aprender a escutar, tive que aprender a fazer as pessoas falarem comigo” (FREITAS, 2017, s/p). E ainda: “tinha que

escrever todos os dias. Isso para mim, para escrever poesia, acabou sendo uma experiência muito boa” (FREITAS, 2017, s/p).

Apesar disso, ela conta que sentia uma certa angústia porque achava que não era uma boa repórter, achava sempre que estava faltando alguma coisa. E uma vez por mês ela tinha uma crise, por achar que não dava certo em jornalismo. De repente, um desvio, uma chance ao acaso. O ano era 2005. Angélica Freitas decidiu fazer uma oficina de poesia, com o poeta Carlito Azevedo, no SESC, em São Paulo. Ela lembra que, nessa oficina, teve uma epifania: “eu me dei conta que queria escrever, mas que não era jornalismo, e sim aquela coisa que me acompanhava desde sempre que era escrever poesia” (FREITAS, 2017, s/p).

*

Sei que costurei a linha do tempo fora da ordem, como dizem as convenções. Acho que em algum lugar isso deve estar escrito, deve estar empilhado na ordem secreta das coisas classificadas, como as enciclopédias, os planejamentos, o passo a passo do roteiro dos dias, em *loop*. Mas, escuto a voz de Angélica Freitas. É o (im)pulso, a fissura, o tormento, o arremesso moldura afora: “a esta altura da manhã / em que o parque é povoado / por velhos e bebês de colo / o relógio digital do poste / nunca informa o horário certo” (FREITAS, 2020, p. 61).

*

Angélica Freitas começou a escrever ainda criança. Também desde cedo já gostava muito de ler. Inclusive, ela costumava ganhar livros, como presente, dos seus familiares. Em entrevista concedida a Erika Muniz, na revista *Continente*, Freitas diz que, em sua casa, não tinha muitos livros, sua mãe até gostava de ler e tinha uns livros portugueses que eram do seu avô que veio de Portugal com 13 anos. Ele também gostava muito de ler. Aos nove anos, ela ganhou de uma tia uma enciclopédia para crianças, chamada *Mundo infantil*. O primeiro volume dessa enciclopédia era só de poemas, como os *nonsense* do Edward Lear. Foi a faísca inicial. Na entrevista referida, Angélica relata:

era uma enciclopédia americana traduzida para o português. Gostei tanto de lê-los, que comecei, naturalmente, a escrever os meus próprios poemas. **Pedia para a minha mãe comprar cadernos e enchia-os de poemas sobre qualquer coisa, eu gostava muito disso.** Acho que, desde pequena, trago uma zona de escrita em que

era muito fácil escrever sobre qualquer coisa. **Gostava de escrever poemas engraçados, porque, enfim, meu contato com poesia aos nove anos foi com poesia para crianças e, geralmente, tem um jogo de palavras, de sons, que, na verdade, acho que nunca me abandonou** (FREITAS, 2020, s/p, grifo nosso).

Desde então, a poeta costuma escrever à mão poemas de várias temáticas, preenchendo diversos cadernos com uma prática de escrita diária. Ainda mantém o humor afiado em seus poemas críticos e cômicos, trabalhando o jogo com a sonoridade das palavras, em diálogo com a música: “essa coisa do humor, acho que vem daí, dos poemas que lia quando era pequena. Isso acabou ficando colado à ideia de poesia para mim” (FREITAS, 2020, s/p). Ela também mantém os olhos livres para ver, olhar que vem desse período de descobertas, quando começamos a aprendizagem do mundo, da linguagem.

Mas, a infância é também um período de desconcertos. Angélica Freitas conta: “acho que poeta tem a infância um pouco complicada, sempre. Não necessariamente infeliz, mas uma infância que não transcorre de um jeito muito suave” (FREITAS, 2020, s/p). E mais adiante:

Pensando na minha (infância), de eu me impressionar com o mundo, com as pessoas e, desde muito cedo, sentir que não fazia parte direito do que estava acontecendo. Eu sempre me senti muito deslocada do nível macro até o nível micro. Do universo até a festinha, sabe? Acho que uma pessoa 100% integrada ao mundo não é poeta. Tem que ter um defeito, um defeito de fabricação que te faz ir por esse caminho. É isso, **um caminho de prestar atenção nas coisas e lidar com o que acontece, com os impulsos que recebe de uma outra maneira. Você transforma isso em outra coisa, é o que você faz** (FREITAS, 2020, s/p, grifo nosso).

Sabemos que atuar como poeta é uma profissão muito diferente das consideradas mais tradicionais, como direito, medicina; ou mesmo em relação ao trabalho com outras linguagens artísticas. Angélica Freitas diz: “acho que faz parte, quando se é poeta, de escrever apesar de achar que talvez não tenha demanda para isso. É uma profissão, uma ocupação meio que você faz porque sim” (FREITAS, 2020, s/p). E, aqui, coloco uma pergunta, que, nós, enquanto artistas, quase sempre nos fazemos: “afinal de contas, como é que se vive de escrever poesia?” (FREITAS, 2017, s/p).

*

Depois daquela oficina de poesia, Angélica Freitas decidiu levar adiante a ideia de se dedicar apenas à literatura. Largou seu emprego de jornalista, em São Paulo. Voltou para casa da sua mãe, em Pelotas, tendo o suporte da família em suas empreitadas literárias. E escreveu seu primeiro livro solo de poesia, *Rilke Shake*, publicado em 2007, na coleção *Às de colete*,

coordenada pelo poeta Carlito Azevedo, coeditada pela saudosa Cosac Naify, em parceria com 7Letras.⁵⁷

Uma estreia e tanto em uma coleção de poesia que reúne nomes como Adília Lopes, Orides Fontela, Cacaso e Francisco Alvim. E, na série de bolso, vozes como Angélica Freitas, Marília Garcia, Marcos Siscar, Ricardo Domeneck, Fabiano Calixto, Nathalie Quintane, Aníbal Cristobo e Tarso de Melo.

Rilke Shake teve o reconhecimento da crítica, foi finalista do Prêmio Portugal Telecom de Literatura 2008, e foi relançado pela Companhia das Letras, em 2021. Com a tradução de Hilary Kaplan, *Rilke Shake* também foi finalista do prêmio *Pen*, na categoria tradução em poesia, em 2015; e recebeu prêmio de melhor livro traduzido para língua inglesa nos EUA, na categoria poesia, concedido pelo programa *Three Percent*, da Universidade de Rochester, em 2016.

E, aqui, sublinho o “encontro às cegas”, nesta coleção *Às de colete*, entre as vozes de Angélica Freitas, em *Rilke Shake*; e Marília Garcia, em *20 poemas para o seu walkman*, ambos os livros lançados em 2007.⁵⁸ Tempos depois, Angélica Freitas, Marília Garcia, Ricardo Domeneck e Fabiano Calixto editaram *Modos de Usar & Co: revista de poesia e outras textualidades conscientes*, encerrada em 2017. E as poetas também publicaram juntas na *Inimigo Rumor*, revista brasileira de poesia contemporânea, da 7Letras. Além disso, lado a lado, são duas vozes de autoria feminina sempre ativas em diversos eventos literários nacionais e internacionais. Poetas em trânsito.

Ítalo Moriconi, no texto “Poesia 00: uma amostra”, publicado na revista *Margens/Márgenes*, mapeou “poetas novíssimos” (MORICONI, 2007, p. 34) da época, fazendo referência a poetisas com livro de estreia a partir do ano 2000 ou um pouco antes, no final da década de 90. E destacou três vozes da “prestigiosa coleção *Às de Colete*” (MORICONI, 2007, p. 34), são: Angélica Freitas, Marília Garcia e Ricardo Domeneck.

Rilke Shake é uma coletânea que reúne poemas de temáticas diversas. Desde o título *nonsense*, já anuncia o movimento de deslocamento como dessacralização da tradição literária ocidental. O poeta alemão Rainer Maria Rilke, do século XX, é deslocado do seu lugar consagrado na tradição, sendo associado a um *shake*, ou seja, uma bebida de *milk-shake*.

⁵⁷ Em 2006, Angélica Freitas fez parte do coro de vozes da antologia *Cuatro Poetas Recientes Del Brasil* (Buenos Aires: Black & Vermelho, 2006), sendo esta a sua primeira publicação.

⁵⁸ *Encontro às cegas* faz referência ao livro de estreia de Marília Garcia, a plaquete publicada na coleção Moby Dick, da 7Letras, em 2001.

Trata-se de uma paronomásia, figura estilística que propõe um jogo de palavras aproximadas pela sonoridade, também conhecida como “trocadilho”.

Em um diálogo inesperado, temos a mistura entre referências do cânone literário, como o poeta Rilke; e referências populares, da cultura de massa, como o *milk-shake*, bebida norte-americana, geralmente, vendida em *fast-food*. Esse procedimento também evidencia uma dicção mais coloquial em sua poesia.

Em outras palavras, os arquivos da tradição clássica são triturados no liquidificador, junto a outros elementos heterogêneos, como a tradição popular, a cultura de massa, tornando-se um outro estado de poesia, temperado com pitadas de um tom cômico e irreverente, que vemos até nas rimas (“rilke shake” e “toasted blake”, por exemplo), como escreve Angélica Freitas, no poema que dá título ao livro:

rilke shake

salta um rilke shake
 com amor & ovomaltine
 quando passo a noite insone
 e não há nada que ilumine
 eu peço um rilke shake
 e como um toasted blake
 sunny side para cima
 quando estou triste
 & sozinha enquanto
 o amor não cega
 bebo um rilke shake
 e roço um toasted blake
 na epiderme da manteiga

nada bate um rilke shake
 no quesito anti-heartache
 nada supera a batida
 de um rilke com sorvete
 por mais que você se deite
 se deleite e se divirta
 tem noites que a lua é fraca
 as estrelas somem no piche
 e aí quando não há cigarro
 não há cerveja que preste
 eu peço um rilke shake
 engulo um toasted blake
 e danço que nem dervixe

(FREITAS, 2007, p. 39).

O que me chama atenção, nesse deslocamento em torno da revisão do cânone, é a emergência de uma linhagem de vozes de autoria feminina, assim como a presença de diversas figuras femininas, tornando visíveis também vozes de autoria lésbica, como no poema a seguir:

na banheira com gertrude stein

gertrude stein tem um bundão chega pra lá gertrude
stein e quando ela chega pra lá faz um barulhão como
se alguém passasse um pano molhado na vidraça
enorme de um edifício público

gertrude stein daqui pra cá é você o paninho de lavar
atrás da orelha é todo seu daqui pra cá sou eu o patinho
de borracha é meu e assim ficamos satisfeitas

mas gertrude stein é cabotina acha graça em soltar pum
debaixo d'água eu hein gertrude stein? não é possível
que alguém goste tanto de fazer bolha

e aí como a banheira é dela ela puxa a rolha e me rouba
a toalha

e sai correndo pelada a bunda enorme descendo a
escada e ganhando as ruas de st.-germain-des-prés

(FREITAS, 2007, p. 32).

“Gertrude Stein tinha uma companheira chamada Alice B. Toklas e escreveu um livro intitulado *A autobiografia de Alice B. Toklas*, como se fosse a Alice B” (FREITAS *apud* PIETRANI, 2018, p. 235), conta Angélica Freitas, em entrevista concedida a Anélia Pietrani, para a revista *Fórum de literatura brasileira contemporânea*. O livro narra a vida que elas levavam em Paris, um pouco antes da segunda guerra, entre as décadas de 1930 e 1940:

Li esse livro e fiquei muito envolvida com o mundo da Gertrude Stein e da Alice. Por isso, fiz essa série “na banheira com Gertrude Stein” e coloquei a Alice no meio. Fiz umas cenas de ciúme, de triângulos amorosos. Enfim, foi uma maneira de fazer alguma coisa com o que estava sentindo pela Gertrude na época (FREITAS *apud* PIETRANI, 2018, p. 235).

Na banheira com Gertrude Stein e Angélica Freitas (ou melhor, sua voz poética), é assim que ficamos ao ler o poema, próximas, como se fôssemos amigas íntimas, achando “graça em soltar pum debaixo d’água”. A concordância nominal em “satisfeitas” (no verso: “de borracha é meu e assim ficamos satisfeitas”) assinala que a voz poética é do gênero feminino, um traço recorrente em sua poética. Aqui, as escritoras tornam-se personagens das desventuras de um triângulo amoroso, em uma poesia mais paródica, em que o riso é suscitado desde o primeiro verso, pela dicção coloquial e irreverente: “gertrude stein tem um bundão chega pra lá gertrude”.

Essa história continua nos poemas seguintes (respectivamente: “a mulher dos outros”, “alice babette, primeiro movimento”, “ombro/épaule”, “jogo sujo, allegro andante” e “epílogo”), compondo uma sequência de poemas narrativos, que fazem referência, sobretudo,

a uma linhagem de mulheres artistas, e lésbicas, como Elizabeth Bishop, Lota de Macedo Soares, Djuna Barnes e Josephine Baker. Percebo que, desde seu primeiro livro, Angélica Freitas produz poemas em série, amarrados em fios narrativos.⁵⁹ A enunciação narrativa é também visível na sua produção em outros gêneros textuais.

*

Guadalupe, uma *roadtrip* fantástica é uma novela gráfica, dividida em cinco partes, roteirizada por Angélica Freitas e ilustrada por Odyr Bernardi, publicada pela Companhia das Letras, em 2012. A história dessa viagem é protagonizada por Guadalupe, uma mulher de quase trinta anos que trabalha no sebo de Minerva, seu tio travesti. Às vésperas do seu aniversário, Guadalupe recebe a notícia, por telefone, que sua avó Elvira, “uma velhinha intrépida”, como diz na capa do livro, “morreu ao chocar sua *scooter* com uma banca de tacos”. Guadalupe, então, decide cumprir o último desejo da avó: um enterro com banda de música em Oaxaca, onde nasceu. Guadalupe atravessa o México, pilotando um furgão velho, para poder enterrar a sua avó em sua cidade natal, como ela desejava.

Essa *roadtrip* problematiza as questões de gênero, desenquadrando as personagens dos estereótipos esperados para o feminino. A partir da “história de Elvira”, avó de Guadalupe, por exemplo, vemos uma figuração inusitada para representar uma avó, uma mulher velha: “até se casar com seu avô, Elvira era uma selvagem. Fazia o que bem queria e não tinha medo de ninguém” (FREITAS, 2012, s/p). Outras críticas propostas, são: o destino de casamento imposto à Elvira, por causa do seu gênero: “seu bisavô não queria uma filha solteirona. E deu um jeito nisso” (FREITAS, 2012, s/p); a culpabilização de Elvira, enquanto mãe, por ter tido um filho “*maricón*”; a violência doméstica que Elvira sofreu do marido (avô de Guadalupe); e ainda a revelação de um segredo de sua avó.

O que me chama atenção, na quinta e última parte, é a cena em que Guadalupe ganha de presente o espelho de popolancomelatle que pode mostrar seu rosto no futuro, “você ainda tem tempo para mudar o que você ver” (FREITAS, 2012, s/p). Guadalupe se vê no futuro como uma senhora que ainda trabalha no mesmo sebo, em torno de livros, ou seja, com a mesma vida. E decide que precisa construir um outro futuro para ela: “alguma coisa além da

⁵⁹ A composição de poemas em série se torna ainda mais evidente em *Um útero é do tamanho de um punho*, e também se faz presente em *Canções de atormentar*.

Minerva Livros e eu não sei ainda aonde” (FREITAS, 2012, s/p). Então, ela decide continuar com sua *roadtrip* pelo mundo.

Quando olha novamente o espelho de popolancomelatle, não vê mais nenhum reflexo. Do navio, onde viaja, joga o espelho no mar.

Figura 3



Trecho final de *Guadalupe*, uma *roadtrip* fantástica, roteirizada por Angélica Freitas e ilustrada por Odyr Bernardi, 2012.

Guadalupe, enquanto personagem feminina, rompe com as convenções sociais, com a imposição de repetir o mesmo roteiro familiar (discutido também na figura da sua avó, em relação ao casamento). Ela assume o papel de protagonista da sua vida, decide mudar seus planos, seguir um caminho inusitado de continuar viajando pelo mundo. Um futuro aberto.

*

E volto à memória daquele dia em que vi Angélica Freitas pela primeira vez. De frente para ela, falei apenas meu nome, pedi autógrafos nos livros e tiramos as fotos que perdi. Já acompanhava sua trajetória como poeta desde 2016, quando o nome de Angélica Freitas surgiu para mim, ao longo do Mestrado, através dos meus professores de literatura brasileira, Anélia Pietrani e Eucanaã Ferraz, com os quais cursava disciplinas. Uma coincidência. Anélia e Eucanaã, em propostas de cursos diferentes, oferecidos no mesmo semestre, trabalharam com a poesia de Angélica Freitas. Tive sorte.

Mas, naquele dia, quando estava de frente para ela, na sala de teatro com o relógio parado ao centro, não disse mais nada — enquanto, em meu cinema mental, via cenas de cinco anos antes, quando a conheci pelos livros. Depois me dei conta de que queria ter dito outra

coisa, de que queria ter falado da pele áspera do seu “livro das cicatrizes”, no qual meu corpo também se reconhece, partilha comum.

Eu queria ter dito: fico olhando para essa capa áspera, com uma estranheza familiar de ver no livro um corpo feminino, território invadido ao longo dos séculos. E reconheço a dor dessa história, feita da repetição dos discursos que (re)cortam os corpos de mulheres, na tentativa de fabricá-los, torná-los dóceis. Mas, ao mesmo tempo, olho esse livro e reconheço os corpos de mulheres, com vozes em combate. Aqui, a denúncia não se faz panfletária, o humor e a ironia são tomados como arma. Olho esse livro e reconheço corpos de mulheres em (des)construção, às avessas, expondo o processo de costura das cicatrizes abertas, entre linhas pretas e vermelhas, e nós.

Esse “livro das cicatrizes”, de fato, se apresenta como *Um útero é do tamanho de um punho*, segundo livro de Angélica Freitas:

Figura 4



Imagem da capa do livro, feita por Anna Maria Maiolino, para a primeira edição publicada pela Cosac Naify, em 2012.

“O livro já nos chama a atenção por sua capa, criada, segundo os créditos indicados na contracapa, a partir de ‘linha de costura sobre papel’” (PIETRANI, 2019, p. 29), escreve Anélia Pietrani, em “Questões de gênero e política da imaginação na poesia de Angélica Freitas”, na revista *Fórum identidades*. “As linhas da escrita estão representadas aqui, na capa deste livro, pelas linhas de bordado e de costura que furam e perfuram o papel, formando cicatrizes. É inevitável associá-las ao tecer da história e da estória femininas” (PIETRANI, 2019, p. 29).

Um útero é do tamanho de um punho é costurado como uma unidade, e segue um fio condutor temático em torno dos problemas sobre as questões de gênero, principalmente, a

condição da mulher, investigando as inquietações sobre “o que se tornou hoje o sentido do feminino, o que permaneceu e o que mudou sobre esse discurso” (PIETRANI, 2019, p. 29). Angélica Freitas desmonta as armadilhas acerca dos estereótipos de gênero, dos enquadramentos imputados à performance do feminino, evidenciando os “clichês associados culturalmente à mulher de forma incisiva e irreverente, com versos que vão da rima de efeito cômico à crítica política” (PIETRANI, 2019, p. 29).

Um útero foi aclamado pela crítica literária e pelo público, sendo relançado pela Companhia das Letras, em 2017. O livro foi escolhido como melhor livro de poesia de 2012, pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA); foi finalista, na categoria poesia, do prêmio Jabuti e do prêmio Portugal TELECOM, em 2013. E fez parte do repertório de diversos processos seletivos no país, como o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), em 2018; o vestibular da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) 2020; sendo leitura obrigatória do vestibular da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em 2020, entre outros.⁶⁰ Além disso, Angélica Freitas foi eleita o maior destaque da literatura nacional no ano de 2012, em votação promovida pelo caderno Ilustrada da *Folha de S. Paulo*.

Um útero é costurado em sete partes coesas, compostas por poemas em série, poemas amarrados por fios: “Uma mulher limpa”, “Mulher de”, “A mulher é uma construção”, “Um útero é do tamanho de um punho”, “3 poemas com o auxílio do google”, “Argentina” e “O livro rosa do coração dos trouxas”. Tais poemas “escancaram os códigos morais atrofiados da cultura sexista, provocando uma implosão, de dentro pra fora, no discurso do opressor, tendo a ironia, a sátira e o humor como dinamite” (RAMÔA, 2019, p. 9), como lemos no trecho do poema que dá título ao livro:

[...]
 um útero é do tamanho de um punho
 num útero cabem capelas
 cabem bancos hóstias crucifixos
 cabem padres de pau murcho
 cabem freiras de seios quietos
 cabem as senhoras católicas
 que não usam contraceptivos
 cabem as senhoras católicas
 militando diante das clínicas
 às 6h na cidade do México

⁶⁰ *Um útero* causou polêmicas na Assembleia Legislativa do Estado de Santa Catarina (Alesc). Um deputado conservador, alegando que o livro defendia “ideologia de gênero”, apresentou moção, de número 463/2019, na qual repudia a inclusão da obra no vestibular da UFSC. Contudo, a moção não chegou a ser votada por falta de quórum. No jornal Correio de Santa Catarina, um deputado de esquerda disse: “Santa Catarina com tantos desafios e nós perdendo tempo para discutir o que alguém vai ler ou não vai ler. Chega a ser vergonhoso para a Assembleia Legislativa” (2019).

e cabem seus maridos
em casa dormindo
cabem cabem
sim cabem
e depois vão
comprar pão

repita comigo: eu tenho um útero
fica aqui
é do tamanho de um punho
nunca apanhou sol

um útero é do tamanho de um punho
não pode dar soco
[...]

(FREITAS, 2012, p. 61).

Esse poema foi escrito a partir das experiências pessoais de Angélica Freitas. A primeira aconteceu quando ela morou, por um tempo, com sua namorada, na Argentina, e conviveu com um coletivo feminista em Bahia Blanca, composto por mulheres que se reuniam para colocar em debate questões feministas. A outra experiência aconteceu na época que ela estava morando na Holanda, recebeu uma ligação de sua amiga, contando que estava grávida, e estava na Cidade do México, e precisava do seu apoio porque decidiu fazer um aborto. Angélica acompanhou a amiga em todo esse processo difícil, desde passar a madrugada na fila do hospital para, talvez, conseguir atendimento, até sua recuperação.

O direito ao aborto é legalizado no México. Mas, mesmo assim, antes da abertura da clínica, na frente do centro de saúde, grupos de mulheres religiosas se reuniram para assediá-las as mulheres que estavam na fila, tentando convencê-las a não fazer o procedimento: “cabem as senhoras católicas / militando diante das clínicas / às 6h na cidade do México” (FREITAS, 2012, p. 61). Essas religiosas usavam megafones para rezar e ler trechos da Bíblia, expondo cartazes e fotos de fetos em estágios diferentes, e ainda “prometiam dar um jeito na situação das moças, ajudando-as a levarem a gravidez adiante e, quem sabe, arrumar uma família que adotasse a criança indesejada. Mais do que assédio, uma violência” (IVÁNOVA, 2017, s/p).

“Eu pensei naquele questionamento básico: afinal, quem é que manda no teu corpo? Porque se tu decide, não importa a razão, mas se tu decide que não pode ter aquele filho, você tem que passar por várias instâncias para conseguir não ter” (FREITAS, 2016, s/p), conta Angélica Freitas, em entrevista concedida ao professor Eduardo Coelho, para a abertura do Laboratório da Palavra (PACC-UFRJ), no canal GemUFRJ. Os personagens denunciados no poema fazem parte dessas vivências, como: as freiras de seios quietos, as senhoras católicas que não usam contraceptivos, as senhoras católicas que fazem campanha contra o aborto, ou

seja, as senhoras que não aceitam os direitos das mulheres sobre os próprios corpos, e ainda se sentem autorizadas a condená-las e interferir em suas decisões.

João Paulo Escute escreve, na dissertação *De Rilke shake a Um útero é do tamanho de um punho*, “enquanto elas se preocupam com seu combate, seus maridos permanecem em casa, inertes e indiferentes à situação, estabelecendo uma relação paradoxal na estrofe mas, mesmo assim, ao fim e ao cabo, todos cabendo dentro do útero” (ESCUTE, 2016, p. 92). E mais adiante:

A ironia percebida aqui é o fato de que, da mesma forma que as senhoras católicas protestam contra o aborto, o próprio poema dá voz ao útero, por meio do discurso chistoso e irônico, que protesta o controle sobre si pois, mesmo quando se tratam de mulheres sendo contrárias à prática do aborto, não cabe a elas decidir o que outras podem e querem fazer com seu corpo, com seu útero. É como se, ao mesmo tempo que o eu-poético estivesse descrevendo o útero, ao longo de todo o poema, como um objeto a ser controlado pelos interesses de outrem que não aquela que o possui, estivesse também sendo atacado por quem quer continuar exercendo esse controle (ESCUTE, 2016, p. 92).

Em torno dessas inquietações, Freitas elaborou o projeto de *Um útero é do tamanho de um punho*, pelo qual obteve uma bolsa, por um período de 12 meses, com o apoio do programa Petrobras Cultural. “Querida escrever um livro que pensasse o que é ser mulher. Não havia esse livro. Eu queria ler um poema sobre aborto. Não havia esse poema” (FREITAS *apud* IVÁNOVA, 2017), diz Angélica Freitas. E conta sobre como surgiu o título que dá nome ao livro, e ao poema:

[...] um dia eu caí num texto sobre o corpo da mulher que dizia “um útero é do tamanho de um punho fechado”. E eu achei a frase interessante [...] eu achei a imagem de um punho fechado forte contrastando com a nossa impotência de poder decidir sobre o próprio corpo e aí um dia sentei e escrevi o poema de uma vez só (FREITAS, 2016, s/p).

“Um útero é do tamanho de um punho” foi um dos primeiros poemas que Freitas escreveu, e é de 2008. Nele, vemos uma descrição do útero como se fosse um território social, invadido de modos discursivos (como uma espécie de cabine telefônica) que regulam o “objeto-mulher”, o “útero-mercadoria”. Por exemplo, o discurso médico (“quem pode dizer tenho um útero / (o médico) quem pode dizer que funciona (o médico) / i midici” (FREITAS, 2012, p. 59); o discurso midiático (“prezadas senhoras, prezados senhores, / excelentíssimo ministro, querida rainha da festa da uva, / amigos ouvintes, brasileiros e brasileiras: / apresento-lhes / o útero errante / o único / testado / aprovado / que não vai engancha / nas escadas rolantes” (FREITAS, 2012, p. 64), entre outros modos discursivos.

Concordo com João Paulo Escute, quando diz:

O direito ao aborto deveria estar assegurado, independente de convicções religiosas – levando em conta que, pelo menos teoricamente, o estado é laico –, pois, ao negar à mulher um procedimento seguro e assistido por profissionais realmente qualificados, coloca-se em risco sua saúde e até mesmo sua vida, levando em conta os meios alternativos, como por exemplo clínicas clandestinas, a que muitas mulheres, no ápice de seu desespero, recorrem (ESCUTE, 2016, p. 93).

Sabemos que a ideologia feminista faz parte, explicitamente, do projeto de *Um útero*, mas não podemos reduzir seu trabalho poético apenas a esse matiz, sob o risco de considerá-lo meramente panfletário, desvalorizando os aspectos estéticos que são presentes nos poemas. Segundo Anélia Pietrani, “é perigoso esse terreno em que Angélica Freitas se coloca, porque pode parecer que seu discurso engajado e político assuma um tom panfletário, ou contrário ao homem, ao ser masculino. Fica evidente, no entanto, que não é esse o seu projeto em sua poesia” (PIETRANI, 2013, p. 30).

*

Aqui, abro um parêntese para uma memória de sala de aula. Lembro do poema “uma mulher de vermelho”, e volto ao dia que conheci Angélica Freitas, através dos meus professores. Acho que era um dos últimos encontros do curso do Eucanaã quando lemos *Um útero*. A turma era pequena e participativa. A sala tinha uma mesa oval, o chão azulado, a porta amarela e uma chave pendurada com chaveiro imenso de madeira. Ao fundo uma janela que nunca foi aberta. Quando estávamos lendo o poema “mulher de vermelho”, surgiu na porta o que parecia ser a encarnação dela. Mas era a professora Malu (Maria Lucia Guimarães) que, naquele dia, veio toda vestida de vermelho. Eu achei que eles tinham combinado. E um aluno disse: “o que será que ela quer / essa mulher de vermelho / alguma coisa ela quer / pra ter posto esse vestido” (FREITAS, 2012, p. 31).

*

Após oito anos da publicação de *Um útero*, Angélica Freitas publicou *Canções de atormentar*, pela Companhia das Letras, em 2020. Foi um dos lançamentos mais esperados daquele ano difícil, um respiro em meio à pandemia. Seu terceiro livro é uma coletânea que

reúne inéditos e dispersos, escritos entre 2008 e 2020.⁶¹ E foi semifinalista do Prêmio Oceanos 2021. O livro surgiu de uma performance musical homônima, realizada em 2017, por Angélica Freitas, em parceria com a artista Juliana Perdigão, sua companheira de palco e vida. E dá título ao livro e à seção composta por uma série de poemas narrativos.

Em *Canções*, a relação com a música, anunciada desde o título, atravessa o processo de criação dos poemas que foram cantados e escritos. Angélica Freitas diz, em entrevista concedida a Anélia Pietrani, que “todos esses poemas das mulheres foram meio cantados” (FREITAS *apud* PIETRANI, 2018, p. 245), fazendo referência a *Um útero*. A poeta revela que esse é o segredo do poema. Em entrevista concedida a Ricardo Romanoff, para o *Matinal jornalismo*, Angélica Freitas conta:

A música é muito importante na minha vida, tão importante quanto a literatura. Às vezes acho que é mais importante ainda, que me nutre mais, que me eletriza mais. E me dei conta, há alguns anos, que me interessa mais escrever poemas que possam ser cantados, entoados. E eu também componho umas canções. Um dia quero ir para um estúdio e gravá-las (FREITAS, 2020a, s/p).⁶²

As suas canções são vozes de denúncia do que atormenta nosso tempo, em poemas com garras afiadas que provocam incômodo, como vemos desde seu primeiro livro. Aqui, a raiva fica exposta mesmo, por vezes se torna motivo de vingança, por vezes se confunde com desgosto, como ouvimos no canto da sereia: “não tem para onde fugir / e você não consegue / tapar os ouvidos / com os cotovelos // canções de arrepiar os pelos / de me fazer odiar” (FREITAS, 2020, p. 101).

A raiva também é visível nos discursos perturbados de misoginia, como na fala da figura do marinheiro: “mesmo que a deseje morta e descamada:/ o marinheiro tem medo da sereia” (FREITAS, 2020, p. 99); e ainda na intervenção do público leitor, insatisfeito com o que escreve a “poetisa”: “reuniram-se em praça pública / para decidir o modo de cocção da poetisa / pois apenas matá-la não traria paz / aos bons músicos do país” (FREITAS, 2020, p. 96).

Outros poemas relembram “a infância no Sul, com o pé de araçá plantado pela avó; relatam o esforço inútil de tentar compreender o Brasil de hoje; discutem a injustiça, o

⁶¹ Angélica Freitas já teve seus poemas publicados: na Revista *Modo de Usar*, *Suplemento Pernambuco*, Revista *Zum*, *Poetry* (EUA), *Folha de S. Paulo*, Revista *Abrigo Portátil*, *Piauí*, Revista *Helena*, entre outras.

⁶² O cantor e compositor Vitor Ramil, no projeto *Avenida Angélica*, musicou diversos poemas, de Angélica Freitas, como “rilke Shake” e “família vende tudo”. A cantora e compositora Juliana Perdigão, além da performance “canções de atormentar, também musicou outros poemas de Freitas, como “uma mulher limpa” (disponível no *youtube*).

machismo e a saudade de uma nação que não passou de projeto”, como lemos na orelha do livro. Angélica Freitas diz, em entrevista concedida a Rafael Zacca, no jornal *Rascunho*: “sempre desconfio de que o Brasil seja um experimento do capitalismo selvagem, cujo objetivo é constatar até quando as pessoas aguentam sem as condições básicas para sobreviver” (FREITAS, 2021, s/p).

Os poemas trazem à tona uma postura de confronto, mostrando o absurdo da realidade do mundo, tendo a ironia e o humor como instrumento de defesa e de ataque, como vemos desde a arte da capa:

Figura 5



Detalhe de *Mirror*, de Camile Sproesser (São Paulo, 1985), 2019, óleo sobre linho, 76 cm x 60cm. Coleção particular. Pintura que integra a capa de *Canções de atormentar*, de Angélica Freitas.

Nesta pintura de Camile Sproesser, que integra a arte da capa, vemos a figuração de duas feras, uma diante da outra, mostrando dentes — gesto que tensiona a brabeza e o riso/deboche. São animais selvagens que podem ser lidos como figuras femininas. Elas estariam rindo? Elas estariam rosnando? Representariam duas mulheres se olhando? A princípio, estamos diante de onças diferentes, assinaladas também por suas diferenças físicas, nos tons das pelagens. Porém, o título *Mirror*, traduzido como espelho, reflexo, produz outras camadas de sentido para essa imagem que, como sabemos, também é texto.

Também podemos estar diante de uma fera que olha a si mesma no espelho. As feras refletidas se afastam apenas no que se refere a traços de aspecto físico, e se aproximam pela mesma postura selvagem, não domesticada, de desbunde, dando visibilidade ao movimento de deslocamento dos padrões impostos para a performance do gênero feminino, como certos valores estéticos e morais (beleza, docilidade e limpeza, por exemplo).

Desse modo, a pintura faz referência ao poema que abre *Um útero*, ao qual voltaremos ao longo do capítulo, ilustrando, por meio das feras, a figura da mulher ancestral, “braba e

suja”, ou seja, selvagem, desobediente. Talvez, por isso, atormentadora, como no trecho a seguir:

[...]
 há milhões, milhões de anos
 pôs-se sobre duas patas
 a mulher era braba e suja
 braba e suja e ladrava
 [...]

(FREITAS, 2012, p. 11).

Esse poema, como tantos outros da poética de Angélica Freitas, assim como a imagem das feras na capa de *Canções de atormentar*, atravessa as estratégias de autoapresentação da figura pública da poeta:

Figura 6



Angélica Freitas e Juliana Perdigão em *performance* poético-musical. Foto: Ricardo Moura. Fonte: revista *Continente*, 2020.

No livro *A máquina performática*, Gonzalo Aguilar e Mario Cámara, escrevem sobre “a máscara e a pose”: “são dispositivos da modernidade literária pautados por uma tensão entre a vida pública, a instituição e o mercado” (AGUILAR, CÁMARA, 2017, p. 141). Nesta fotografia, vemos que as artistas usam máscaras de animais, no sentido literal, para atuar na performance “Canções de atormentar”. Angélica Freitas com a máscara de porca (ou porco, isso não fica definido) e Juliana Perdigão como leão (como nos dá a ver a juba). De algum modo, essa pose faz referência à arte da capa do livro.⁶³

⁶³ Segundo Michel Foucault, no livro *A ordem do discurso*, “o autor, não entendido, é claro, como o indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como princípio de agrupamento do discurso. Esse princípio não voga em toda parte nem de modo constante: existem, ao nosso redor, muitos discursos que circulam, sem receber seu sentido ou eficácia: conversas cotidianas, logo apagadas; decretos ou contratos que

As artistas constroem estratégias de representação por meio dessa pose, composta da vestimenta com uso das máscaras de animais selvagens, articulada a uma roupa básica preta, dos gestos do corpo em que vemos as duas feras se olharem, já que são aspectos que adquirem um estado público a partir da atuação na performance. Trata-se de animais que se aproximam da imagem da construção da mulher brava, suja, ou seja, que confronta, questiona, não domesticada. Segundo Aguilar e Cámara, “tanto a *máscara* quanto a *pose* produzem, *performativamente*, efeitos de “verdade” ou de “falsidade”, de autenticidade e afetividade, no interior de uma vasta cadeia discursiva sujeita a reconfiguração” (AGUILAR, CÁMARA, 2017, p. 144, grifo do autor).

Para além da pose nessa performance, Angélica Freitas é uma figura ativa nas mídias, em: entrevistas, jornais, revistas, fotografias, recitais, festivais, entre outros. E desenha uma pose constante: o cabelo curto, óculos redondos, roupas simples (o que também pode sugerir uma pose de crítica ao consumo capitalista, já que essa temática atravessa também suas práticas artísticas). Pose que dialoga, por exemplo, no poema “para as minhas calças”, que também é meio carta, em um hibridismo de gênero: “queridas calças, agora / rasgadas nas coxas / (dois rasgos horizontais / de uso intenso)” (FREITAS, 2020, p. 51).

Talvez a pose, aqui, seja não ter pose, ou melhor, não ter a pose estereotipada para uma mulher escritora, “em meio a este novo ecossistema literário e cultural” (AGUILAR, CÁMARA, 2017, p. 147).

*

Mas, naquele dia, quando estava de frente pra ela, na sala de teatro com o relógio parado ao centro, na verdade, eu fiz uma pergunta sim, uma pergunta que anotei no caderno que perdi. O microfone veio de mão em mão até chegar a mim, no meio da plateia. E perguntei sobre o seu encontro com a poesia de Ana Cristina Cesar. Do palco, Angélica Freitas leu um poema ainda inédito (só para mim):

ana c.

ana c. me salvou de ser técnica em eletrônica

precisam de signatários mas não de autor, receitas técnicas transmitidas no anonimato. Mas nos domínios onde a atribuição a um autor é de regra — literatura, filosofia, ciência — vê-se bem que ela não desempenha sempre o mesmo papel ...” (FOUCAULT, 2014, p. 25).

aos dezesseis
 quando entrou de vermelho
 em minha vida
 e me deixou
 aos seus pés

não tive escolha
 foi um baita clarão
 soco na goela seguido
 de cisco no olho

quem é ela
 o que é isto
 quem sou eu

em 1989 a gente não tinha google
 as bibliotecas eram exames pré-vestibulares

saber de ana c. e em seguida
 de seu suicídio
 fez de mim uma das mais jovens
 viúvas de ana c.

eu me perguntava
 mas por quê por quê por quê
 você foi se matar
 como se uma guria toda errada
 míope descabelada
 no fim do fundo do país
 fosse fazer qualquer diferença
 em sua vida ou anseio de continuidade

mas foi assim que aconteceu em 89
 e eu larguei os estudos de eletrônica
 porque até ana c. eu não sabia se podia
 escrever assim e eu queria escrever —

até hoje nós viúvas jovens e nem tanto de ana c.
 sóbrias ou já meio loucas estamos procurando
 uma noite de amor nas linhas de seus poemas

rezando para que saia enfim a tal biografia
 que nos conte o que mais houve
 para darmos visões novas ao nosso amor
 e novos cenários para o nosso tesão

torcendo para saber que outras bocas ela beijava
 porque afinal é sempre a nossa

e afinal são as nossas mãos que ela pega
 até hoje quando escrevemos um verso, pelo amor —

(FREITAS, 2020, p. 76-77).

Angélica Freitas tinha 15 anos, e já escrevia, quando Ana Cristina Cesar entrou de vermelho em sua vida e a “salvou” de ser técnica em eletrônica. Ela conta que um colega

emprestou *A teus pés* (1982), e esse livro mudou a ideia que tinha de poesia. Na época, ela lia o que tinha na biblioteca da escola: Mário Quintana, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles.

“Então, chega a Ana Cristina Cesar com essa carga de referências e outros escritores de quem eu nunca tinha ouvido falar. Era a coisa mais estranha que já tinha lido, até então. E, essa estranheza, eu comecei a tentar reproduzir naquilo que estava escrevendo” (FREITAS, 2020, s/p), comenta Angélica Freitas, em entrevista concedida à revista *Continente*. “Não sei se teve outro poeta que teve tanto impacto no que escrevi, depois. Acho que não, não teve. Para mim, ela mudou tudo. Mudou o jogo” (FREITAS, 2020, s/p).⁶⁴

Ao lado de Ana C., entraram em sua vida três autoras importantes, ou, ao menos, mencionadas em diversas entrevistas: Ledusha, com *Finesse e Fissura*; Susana Thénon, com *Ova completa*; Sylvia Plath, em um encontro pela música; mas isso já é outra história.⁶⁵

*

Angélica Freitas se tornou um dos nomes incontornáveis da poesia brasileira contemporânea, cruzando as fronteiras nacionais e internacionais, com poemas traduzidos em diversos países, na Argentina, na Espanha, no México, nos Estados Unidos e na Alemanha. Ela é reconhecida pela crítica como a maior referência da produção poética mais recente, feita a partir de 2010. É uma tendência que “foi a responsável por trazer, de uma vez por todas, para a cena da literatura brasileira, a visibilidade da poesia feita por mulheres em busca de dicção própria e liberdade de expressão” (KLIEN, 2018, p. 106).

Freitas é conhecida, sobretudo, mas não apenas, por reivindicar uma política de gênero, colocando em debates temas feministas de forma explícita, como aborto, estupro, a contestação da representação do corpo feminino, entre outras questões, principalmente, em *Um útero é do tamanho de um punho*. Mas seus poemas atravessam diversas temáticas, não se

⁶⁴ Na voz de Angélica Freitas, reconhecemos a importante influência de outras vozes dos anos 70 via poesia “marginal”, como vemos em relação ao processo de desrepressão da linguagem, a conexão explícita com a canção e o pop, a conexão com a performance, por exemplo.

⁶⁵ Julia Ramôa, em sua dissertação, conta que “o trabalho da poeta norte-americana chegou até Angélica pelo intercâmbio com a música pop, outro veículo importante na absorção de novas referências. A letra de ‘Object of my affection’, da cantora Shawn Colvin, faz alusão direta ao nome de Sylvia Plath; Angélica, por sua vez, curiosa em pesquisar e aprofundar as menções nos versos da canção, acaba acessando a obra de uma das autoras renomadas da poesia americana do século XX” (RAMÔA, 2019, p. 13).

restringindo apenas às questões de gênero, como percebo em *Rilke Shake* e *Canções de atormentar*.

Desse modo, Angélica Freitas “pode ser reconhecida como uma poeta do feminismo – em contraste com a designação ‘poeta feminista’, segundo a distinção feita por Julia Klien –, pois é o feminismo que se faz presente enquanto amálgama da malha poética, não o ativismo em si” (RAMÔA, 2019, p. 96). Em outras palavras, Angélica Freitas produz poemas que podem ser uma arma para o feminismo.

Desde 2006, Angélica Freitas se dedica exclusivamente à literatura, atuando como poeta e tradutora. Também ministra oficinas de escrita. E afirma: “não imagino uma vida melhor para mim” (FRETIAS, 2017, s/p). Eu também não, Angélica. Um brinde aos desvios.

2.2 O deslocamento como desmontagem das “armadilhas” sobre as questões de gênero: criando fissuras em torno dos enquadramentos da performance da “poetisa”

2.2.1 É poeta ou poetisa?

[...] se uma palavra incomoda em
uma época
pode nos fazer reviver em outra

(KAMENSZAIN, 2022, p. 38).

“Das mulheres, muito se fala. Sem parar, de maneira obsessiva. Para dizer o que elas são ou o que elas deveriam fazer” (PERROT, 2019, p. 22), escreve Michelle Perrot, no livro *Minha história das mulheres*. Essa torrente de discursos também se observa na recepção crítica da literatura de autoria feminina que, historicamente, foi constituída por vozes de homens que delimitaram o território ocupado pelas mulheres que escrevem. Ao refletir sobre essa questão, lembrei do livro mais recente da Tamara Kamenszain, *Garotas em tempos suspensos* (2022). Nesse livro, a escritora argentina ressignifica a palavra “poetisa”, a fim de valorizá-la, reverenciando o anacronismo das nossas antepassadas com “suas líricas roucas”, em busca de identificação com essa linhagem de autoria feminina, assinalada pelo vocábulo “poetisa”. Desse modo, desloca a palavra “poetisa” do sentido pejorativo:

Poetisa é uma palavra doce
que deixamos de lado porque nos dava vergonha

e no entanto e no entanto
 agora volta em um lenço
 que nossas antepassadas amarraram
 na garganta de suas líricas roucas.
 Se ele me telefonar diga que saí
 Alfonsina pedira enquanto se suicidava
 e isso nos deu medo.
 Melhor poetas do que poetisas
 ficamos combinadas então
 para garantirmos um lugarzinho que seja
 nos cobiçados submundos do cânone.
 E no entanto e no entanto
 outra vez ficamos de fora:
 não sabíamos que os poetas
 gostam de se tornar vates
 já para nós garotas em linguagem inclusiva
 a palavra vata não bate
 porque nós mulheres não escrevemos
 para convencer ninguém.
 Por isso a poetisa que todas carregamos dentro
 busca sair do armário agora mesmo
 para um destino novo que já estava escrito
 e que à beira de sua própria história revisitada
 nunca cansou de esperar por nós.

(KAMENSZAIN, 2022, p. 13).

E no entanto, tememos dizer a palavra *poetisa*, evitando soar acusativo, já que acaba assinalada como um signo de pudor. Por isso, enervadas, aceitamos *poeta* na esperança de garantirmos um lugarzinho, mesmo que seja à sombra, “nos cobiçados submundos do cânone” (KAMENSZAIN, 2022, p. 16).⁶⁶ Ficamos combinadas, melhor poetas do que poetisas. Então, fazemos, exatamente, como contam os versos de Tamara (como ela preferiu ser chamada nesse último livro), suturamos a boca de nossos versos, “para oferecer à crítica / o produto medido calado digno / de uma poeta” (KAMENSZAIN, 2022, p. 16).⁶⁷

Segundo Ieda Magri:

Dizer poetisa era solene, não era pejorativo, durante o romantismo. Quando a gente começa a trocar o período romântico com o período moderno, com as vanguardas, poetisa se torna uma designação pejorativa pra mulher que escreve versinhos, fala de comadre, essa conversinha que não estaria à altura do poeta, o homem. Então, trazendo essa palavra, o que ela está trazendo pra gente? (MAGRI, inédito).

⁶⁶ *Enervadas* faz referência ao título do livro de Chrysanthème, publicado em 1922. Rosa Gens trabalha esta escritora no ensaio “Cecília Vasconcelos e as modernas mulheres: a figuração de Chrysanthème”, publicada em *XV Abralic*: “a presente comunicação revisita a obra da escritora Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos (1870-1948), que se assinava Madame Chrysanthème, figura literária que publicou em jornais, revistas e lançou quinze volumes, com ampla aceitação por parte do público” (GENS, 2017, p. 1112).

⁶⁷ Em geral, as mulheres são referidas pelo nome e os homens pelo sobrenome. Nesse livro, Tamara Kamenszain repensa a questão do uso desse léxico, em busca da valorização do “nome”: “Eu não sou poetisa sou poeta / disse a mim mesma uma e mil vezes / aos vinte anos / não sou Tamara sou Kamenszain / me queixei sempre que alguém por escrito / aludia à minha obra me chamando pelo nome / Quando as poetisas uruguaias já eram / puro nome” (KAMENSZAIN, 2022, p. 20).

E mais adiante:

Estamos aprendendo a falar outra vez, ou seja, estamos instalando novas dimensões pra pensar o mundo, pra pensar a linguagem, pra pensar poesia. O que isso tem a ver com recuperar a palavra poetisa? (MAGRI, inédito).

Aqui, no Brasil, o uso da palavra “poetisa” ainda parece manter um sentido pejorativo. Mas, depois de ler o livro de Tamara, confesso que eu, enquanto brasileira, já estava quase aceitando a “poetisa”, repetindo os versos de Tamara: “por isso a poetisa que todas carregamos dentro / busca sair do armário agora mesmo / para um destino novo que já estava escrito / e que à beira de sua própria história revisitada / nunca cansou de esperar por nós” (KAMENSZAIN, 2022, p. 13).

É poeta ou poetisa? E lembro de Alice Ruiz que diz: “poetisa é a mãe! Poeta termina com A, se alguém tiver que mudar, que vire poeta” (RUIZ, 2012, s/p). Ou como um amigo disse, se alguém tiver que mudar, que vire “poetiso”. Alice, ou melhor, Ruiz conta que não gosta de ser chamada de poetisa: “dá uma amansada, parece que você só fala de borboleta e nuvem. Poeta é alguém que tem o compromisso com a palavra, homem ou mulher, pronto” (RUIZ, 2012, s/p).

No final da década de 70, Ana Cristina Cesar coloca esse debate, no ensaio “Literatura e mulher: essa palavra de luxo” (1979), republicado no livro *Crítica e Tradução*, expondo como os críticos fabricam textos-discursos que “feminizam” a produção das mulheres que escrevem. Ana Cristina Cesar reuniu uma série de opiniões em torno da recepção crítica da poesia, principalmente, de Cecília Meireles. A partir do que disseram sobre ela, os críticos da época definiram os atributos do que seria uma “escrita de mulher”, assinalada como o lugar “da dicção nobre, do bem falar, do lirismo distinto, da delicada perfeição. Quando as mulheres começam a produzir literatura, é nessa via que se alinham” (CESAR, 2016, p. 260).

Os críticos, de modo semelhante, assinalaram esses mesmos traços na poesia de Henriqueta Lisboa, sendo considerada também como “escrita de mulher”.⁶⁸

A crítica constituída se divide em relação às poetisas: uns veem na delicadeza e na nobreza de sua poesia algo de feminino; outros silenciam qualquer referência ao fato de que se trata de mulheres, como se falar nisso fosse irrelevante ante a realidade

⁶⁸ Na época de Meireles, e mesmo antes, as poetisas escreviam poemas de outras dicções, mas em geral eram mantidos como anônimos, engavetados ou escritos sob pseudônimos masculinos, entre outras estratégias. Quando as mulheres conseguiam publicar, e a dicção delas não correspondia ao estereótipo previsto, não eram reconhecidas pela recepção crítica. É o caso, por exemplo, de Gilka Machado, na *Belle époque*, nomeada como “a matrona imoral” pelo erotismo da sua poesia, sobrevivendo à margem dos debates da tradição.

maior da Poesia. Seria possível superar essas atitudes críticas? Pensar na recepção da poesia consagrada de mulher como instância organizadora de um universo *naturalmente* feminino. Suave. O natural: onde as imagens estetizantes ecoam o senso comum do poético e do feminino (CESAR, 2016, p. 258, grifo da autora).

Esse discurso crítico tradicional, que definiu a voz de autoria feminina (como suave, etérea, doce, nobre, por exemplo), contaminou também a palavra “poetisa”, tendo seu valor semântico impregnado pelos mesmos predicativos. A partir das conquistas feministas, a palavra “poetisa” foi problematizada e, ao menos no Brasil, se tornou um vocábulo pejorativo, que desvalorizava a produção de autoria feminina.

Quer dizer que, nessa época, se você é mulher e escreve com outra dicção, mais combativa, por exemplo, você virou homem? É essa questão que Ana Cristina Cesar coloca sobre Angela Melin, quando esta escreve de modo mais agressivo, que foge a esses predicativos definidos como “escrita de mulher”: Angela Melin virou homem? “A musa vira puta. Angela Melin virou homem porque começou a escrever uma coisa super dura, falar de sexo, sem nada de rimar amor com dor” (MAGRI, inédito), comenta Carla Oliveira.

Ana Cristina Cesar, na errata desse ensaio, conta que, logo depois, teve contato com uma nova produção poética feita por mulheres ligadas a um feminismo militante que buscavam o desmonte desse “código marcado de feminino e do poético” (CESAR, 2016, p. 264). O que se viu, por parte da crítica, foi outra tentativa de enquadramento da dicção da tal “escrita de mulher”: “onde se lia flor, luar, delicadeza, fluidez, leia-se secura, rispidez, violência sem papas na língua. Sobe à cena a moça livre de maus costumes, a prostituta, a lésbica, a masturbação, a trepada, o orgasmo, o palavrão, o protesto, a marginalidade” (CESAR, 2016, p. 264). Agora, pelo avesso, foi feito o mesmo enquadramento do lugar que as escritoras devem ocupar, o que não muda nada: “a nova (?) poética inverteu os pressupostos bem-comportados da linhagem feminina e fez da inversão sua bandeira” (CESAR, 2016, p. 264).

Segundo Julia Klien, no capítulo “Na poesia”, no livro *Explosão feminista*, na virada do milênio surge uma poesia de mulheres que ecoa o efeito da voz de Ana Cristina Cesar, como já comentamos. O efeito dessa poesia reverbera nas vozes de Ana Martins Marques, Angélica Freitas, Marília Garcia, Alice Sant’Anna, Bruna Beber, Annita Costa Malufe, entre outras. A partir de 2010, ganha força uma poesia insurgente escrita por mulheres, lésbicas e trans, que é intimamente ligada às recentes manifestações feministas, também articuladas às redes sociais.

Klien comenta que, nessa tendência, “mesmo quando o feminismo não aparece tematizado ou refletido numa dicção mais ousada, infalivelmente ecoa como uma espécie de

fecundação subterrânea do poema, ainda que isso não seja muito visível no texto” (KLIEN, 2018, p. 106). No trabalho dessas poetisas mais jovens, um dos aspectos comuns que me chama a atenção é que ainda “algumas poetisas não reconheçam seu trabalho como poesia explicitamente feminista, a presença da perspectiva de gênero, do corpo e dos vários formatos de erotismo são estruturais em praticamente todos os textos da poesia pós-2013” (KLIEN, 2018, p. 106-107), como vemos na dicção de Laura Liuzzi, Laura Erber, Ana Guadalupe, entre outras.

Aqui reencontramos Angélica Freitas. E sublinho, ela se torna a maior referência dessa tendência mais recente. É uma poesia que atua em torno da “re-visão”, como escreve Julia Ramôa, citando Adrienne Rich, “o ato de olhar para trás, de ver com um novo olhar, de entrar em um texto a partir de uma nova direção crítica” (RICH *apud* RAMOIA, 2019, p. 10). Não por acaso, esse movimento de revisão é recorrente na poesia de Freitas, de diversos modos, como vemos em relação à performance do feminino, sobretudo, em *Um útero é do tamanho de um punho*.

Adelaide Ivánova, comentando a recepção polêmica de *Um útero*, no texto “como age, pensa e o que é uma mulher?”, publicado no *Suplemento Pernambuco*, diz:

Os críticos, portanto, se dividiram em dois, a grosso modo: os que amavam e os que odiavam o livro. Mas aí temos um fenômeno digno de nota: quem o odiava, odiava por causa do seu feminismo – lésbico, reitera-se – e quem o amava, defendia-o dizendo que não havia feminismo nele. “O livro não faz discurso alarmado”, aparece numa das críticas. **E qual o problema se o discurso fosse alarmado (ele é!)? Por que uma mulher sempre tem que escrever em tom apaziguador, agradável?** Queria ver alguém ter a ousadia de escrever assim sobre Ossip Mandelstam, sobre Pasolini, sobre Celan! **A crítica separava *Um útero* do seu quinhão de raiva (porque a gente sabe: ser fêmea até pode, mas ser feminista... aí já é vandalismo!) para torná-lo palatável**, tentando salvar o livro de si próprio – como se fosse preciso – para respeitar as expectativas de um possível leitor que talvez queira tudo, menos ser lembrado do próprio machismo (IVÁNOVA, 2017, s/p, grifo nosso).

Ivánova diz que o próprio livro *Um útero* se tornou “a metáfora da denúncia que fazia: como o corpo de uma mulher – que nunca tem autonomia –, o livro virou terra de ninguém, cada um com seu aval, ignorando o desejo do corpo do texto, do corpo da autora-sujeito” (IVÁNOVA, 2017, s/p). E mais adiante: “conseguiram fazer com ele exatamente o que ela descreve nos poemas: apagar o sujeito. Silenciar a mulher / poeta e seu desejo de, com poesia, pensar o mundo, ‘interferir’. Silenciar por meio do bom e velho *mansplaining* [...] Chega a ser engraçado” (IVÁNOVA, 2017, s/p).

2.2.2 Fissuras em torno dos enquadramentos da “poetisa”

Angélica Freitas traz à tona essa discussão, entre outras, em torno da revisão (deslocamento) da tradição da crítica literária, a partir da fabricação da figura feminina da “poetisa”, na série temática “a história mais velha do rock’n’roll”, no livro *Canções de atormentar*. É uma sequência narrativa e crítica composta por doze poemas de estruturas formais variáveis, que contam sobre uma história velha, ou seja, uma história já conhecida, como o título anuncia, aquela história que sempre se repete, no caso, sobre a poetisa.⁶⁹

A história da poetisa é comparada, por inferência, ao rock’n’roll, gênero musical ao qual o título faz referência, sugerindo que essa é uma história, no mínimo, barulhenta. Impossível tapar os ouvidos, nem com cera, nem com os cotovelos, para essa poesia que atormenta e, assim como o rock, pode ser usada como uma “arma” de protesto. Aqui, a ficção parece realidade, a começar pela recepção crítica do público leitor:

a história mais velha do rock’ n’roll

a poetisa é legal
o que ela escreve não faz mal

a poetisa tem um blog
onde ela posta canções de rock

a poetisa lançou um livro
“o escaravelho do descabro”

ela escreveu ajoelhada no milho
a poetisa é boa pra caralho

(FREITAS, 2020, p. 89).

A princípio, a poetisa teve uma boa recepção de sua escrita: “a poetisa é legal”. Contudo, a ironia se constrói pelo motivo dessa aceitação: uma escrita que não incomoda, não questiona, “não faz mal”: “o que ela escreve não faz mal”. Em outras palavras, ela é aceita porque tem uma escrita dentro dos padrões esperados para uma “poetisa”. Além disso, ironicamente, ela também é reconhecida como uma boa poetisa (“boa pra caralho”) porque sua escrita envolve sofrimento, ou seja, sua escrita como um gesto de vigília e punição: “ela escreveu ajoelhada no milho”.

Desde o primeiro poema, temos o tom de oralidade, incorporando falas de linguagem cotidiana, com uso de palavrões, por exemplo; e as rimas com efeito de tom cômico

⁶⁹ Em *Canções de atormentar*, a figura da poetisa também aparece no poema “três poetisas em forma de pera”.

(“descalabro” e “pra caralho”), traços estilísticos que vão permanecer, em geral, ao longo dos outros poemas.

Na sequência, no terceiro poema, escutamos a voz da poetisa:

“cara, cês não entendem nada”
disse a poetisa irada

“o melhor leitor que existe
é o leitor de códigos de barras”

“vão ler uns códigos de barras!”

a poetisa lê patti smith e os beats
a poetisa fica puta da cara

(FREITAS, 2020, p. 90).⁷⁰

A dicção (ainda?) esperada para uma poetisa é desconstruída pela postura de desbunde, sem papas na língua: “a poetisa fica puta da cara”. E ainda podemos dizer, nos valendo da expressão idiomática, que a poetisa tira uma com a nossa cara, enquanto leitores, pelo recurso da ironia: “o melhor leitor que existe / é o leitor de códigos de barras”. A presença da oralidade se constrói também com o uso dos vocábulos informais “cara”, “irada” e “puta da cara”, relacionado à variação linguística situacional (diafásica) e regional (diatópica); como também com o uso do pronome abreviado, típico de um contexto mais coloquial da fala, em “cês”, por exemplo.

Logo depois, no quinto poema, testemunhamos a poetisa, tentando escrever como se fosse um homem, no caso, o artista canadense Leonard Cohen. Cena que faz referência às estratégias que foram utilizadas pelas escritoras em busca de ter reconhecimento. Ana Cristina Cesar, no ensaio referido, reflete sobre a marca feminina que deixou a poesia de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, “sem no entanto jamais se colocarem como mulheres. 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, 2016, p. 261). E pergunto, com Ana C., “por que mulher quando escreve se atrela a esse tipo de produção?” (CESAR, 2016, p. 261). Para ser aceita pela crítica?

De novo volto ao ensaio ficcional *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf, escrito a partir de palestras conferidas em faculdades inglesas exclusivas para as mulheres, na década de

⁷⁰ O verso “a poetisa lê patti smith e os beats” faz referência: à Patti Smith (Chicago, 1946), considerada uma das mulheres mais influentes do rock que ficou conhecida como “poetisa do punk”; e também faz referência ao movimento *beat* norte-americano do final da década de 1950.

1920 – como já comentamos, no capítulo sobre a poesia de Ana Martins Marques. Sabemos que esse ensaio fala sobre mulheres e ficção, e defende a tese “uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção”, sendo esse espaço literal e simbólico, como o lugar de reconhecimento das vozes de autoria feminina pela crítica e tradição literária, por exemplo.

Retorno a esse livro, já com manchas amareladas, porque quando vi a poetisa tentando escrever como se fosse um homem, lembrei do que a Virginia Woolf comenta sobre as estratégias das escritoras que, no passado (e nem tanto assim) recorreram ao uso de anonimidade e de pseudônimos de homens. “Na verdade, arrisco-me a dizer que Anônimo com frequência era uma mulher” (WOOLF, 2014, p. 73). E mais adiante:

E, sem dúvida, pensei, ao olhar para as prateleiras nas quais não há peças escritas por mulheres, o trabalho dela não estaria assinado. Esse refúgio ela certamente teria buscado. Foi a lembrança do senso de castidade que ditou a anonimidade das mulheres até o século XIX. Currer Bell, George Elliot, George Sand, todas vítimas de uma luta íntima, como provam seus escritos, buscaram sem sucesso esconder-se usando nomes de homens. Desse modo, elas reverenciavam a convenção, se não criada pelo outro sexo, abertamente encorajada por elas (a maior glória de uma mulher é não ficar falada, afirmou Péricles, ele mesmo um homem bastante falado), de que a publicidade é algo detestável para uma mulher. A anonimidade está em seu sangue. O desejo de ficar escondida ainda a toma por inteiro. Mesmo hoje, ela não se interessa por cultivar a fama, como fazem os homens, e em geral passa por uma lápide ou um poste de luz sem sentir um desejo irresistível de gravar seu nome ali, como Fulano, Beltrano ou Sicrano precisam fazer para obedecer aos seus instintos, que murmuram quando veem uma mulher bonita passar, ou mesmo um cachorro, *Ce chien est à moi* (WOOLF, 2014, p. 74-75).

Virginia Woolf conta que as escritoras não assinavam seus nomes, assinavam como anônimo. No masculino, claro, não costumo ver por aí uma anônima. Woolf comenta também que as escritoras depois passaram a usar pseudônimos masculinos. Do século XIX, lembro que Charlotte Brontë assinava como Currer Bell, Mary Ann Evens como George Eliot, e Amandine Duphin como George Sand. Atualmente, ainda vemos essa estratégia, por exemplo, Joanne, a autora de *Harry Potter*, assina como J.K. Rowling. Talvez pudéssemos supor que fosse um autor. Mas não, é a Joanne – uma autora. E, diga-se de passagem, como ela vendeu livros! Dizem que mais de 600 milhões de cópias. Será que se ela tivesse assinado Joanne Rowling teria tido a mesma recepção?

Concordo com Priscila Branco quando escreve que “mesmo tentando dar visibilidade às mulheres, tendemos a reproduzir justificativas e conclusões machistas acerca da escrita de autoria feminina dentro da crítica literária” (BRANCO, 2023, p. 32). E citando Eduardo de Souza Saraiva, no artigo “A posição da escrita feminina no cânone literário brasileiro: analisando *Uma história da poesia brasileira*, de Alexei Bueno”:

A escrita feminina [sempre] foi considerada inferior à escrita masculina, e isso em princípio ocorreu devido ao caráter mais íntimo da escrita das mulheres. Essa escrita de si estava em grande parte associada ao fato de que as mulheres não eram autorizadas a circular em espaços públicos, sendo a elas reservado o espaço privado, a casa, primeiramente a do pai e depois a do marido. [...] A exclusão das mulheres dos espaços públicos impediu-as enquanto coletivo de escrever sobre outros temas que não aqueles de cunho pessoal, como as guerras e as lutas, temas considerados relevantes, somente permitidos aos homens, que detinham o privilégio de desfrutar da vida em sociedade e logo os únicos capazes de escrever sobre os conflitos e as batalhas. Por não ter acesso a muitos dos textos literários, conseqüentemente, as mulheres não poderiam ler outros gêneros textuais e isso influenciava o modo como elas escreviam. É devido a essa escrita de si, escrita íntima realizada através das cartas e dos diários, no confinamento de seus quartos, que a literatura produzida pelas mulheres foi considerada menor em relação à escrita pelos homens. Por meio das cartas e dos diários, formas autorizadas, toleradas e incentivadas, as mulheres escreviam sobre amor, refletiam e questionavam sobre sua própria vida e é esse tom íntimo e subjetivo, que foi conferido à escrita das mulheres, o que a crítica e os críticos literários julgavam/julgam inferior (SARAIVA *apud* BRANCO, 2023, p. 32-33).

É o que também escreve Virginia Woolf sobre a nossa história, enquanto escritoras, a partir do caso da duquesa Dorothy Osborne, lá nos meados do século XVII. Dorothy escrevia cartas, já que “uma mulher poderia escrever cartas enquanto passava o tempo à cabeceira do pai doente. Poderia escrevê-las perto da lareira enquanto os homens conversavam, sem incomodá-los” (WOOLF, 2014, p. 92). Virginia diz, virando as páginas de suas cartas, que Dorothy era uma mulher com grande inclinação para escrita. Mas, parece que a opinião da crítica não foi a mesma, e Dorothy foi levada a acreditar que “escrever um livro era ridículo a ponto de indicar confusão mental” (WOOLF, 2014, p. 93). Na verdade,

A escrita de mulheres não foi considerada inferior devido ao seu caráter mais “íntimo”. Ela foi considerada inferior porque escrita por mulheres. O problema apresentado pelos críticos nunca foi de cunho estético ou temático, mas biográfico. Falar que mulheres não escrevem sobre guerras porque nunca participaram delas é considerar que todos os homens escritores foram grandes guerrilheiros, ganhadores de medalhas, super lutadores, quando, na verdade, esses homens escritores eram, muitas vezes, abastados e nunca tinham nem pisado em uma barricada (BRANCO, 2023, p. 33).

E sublinho:

As mulheres sempre foram grandes leitoras. Não é verdade que não liam e por isso sua escrita era “sempre a mesma”. Uma poética do íntimo e do subjetivo não é necessariamente menor em relação a uma poética “universal”. Primeiramente, o que tratamos como “universal” é uma ilusão. [...] O sistema capitalista não nos permite universalizar nada. Nem a morte é igual para todos. Em segundo lugar, nem todas as mulheres estavam presas dentro de casa, não podemos generalizar: as mulheres negras estavam, desde sempre, trabalhando e presentes do lado de fora, no mundo violento (BRANCO, 2023, p. 33).

E, então, “colocando o único volume curto das cartas de Dorothy Osborne de volta na prateleira” (WOOLF, 2014, p. 93), retorno à história da poetisa que tenta escrever como se fosse o Leonard Cohen:

1

a poetisa está numa boa
em casa ouvindo leonard cohen

ela pega o caderno e decide
escrever como se fosse o leonard cohen

para, fuma, pensa um pouco
mas em português eles não saem

os poemas do leonard cohen
“por que será?”, ela indaga

“a dúvida é uma adaga que fura
o olho cego do pássaro louco”

“mas isso aí funciona?
não será neobarroco?

socorro.”

(FREITAS, 2020, p. 91-92).

Provavelmente, o motivo que leva a poetisa a tentar escrever como se fosse um homem (Leonard Cohen) gira em torno do desejo de ser aceita pela recepção crítica. Mas também podemos pensar que o motivo dialoga com a vontade da poetisa de escrever poemas que possam ser cantados, já que Leonard Cohen, além de escritor, foi um músico canadense.

No poema seguinte, a poetisa continua com a mesma tentativa de escrita:

2

a poetisa está numa boa
em casa ouvindo leonard cohen

ela pega o caderno e decide
escrever como se fosse

ela mesma o leonard cohen
mas os poemas não saem

nem com cigarro, blue raincoat
ou reza forte

levanta, acende um incenso
senta de novo, faz uma pose

“ainda vou me hospedar no chelsea

mais tardar, 2012”

mas falta tinta na caneta
e depois toca o telefone

“a poetisa está?”
daí é adeus, marianne

(FREITAS, 2020, p. 92).⁷¹

Do poema “1” ao “2”, a escrita da poetisa se constrói em torno dos gestos da reescrita, da rasura, do corte. Trata-se de processos metalinguísticos que nos dão a ver uma espécie de bastidores da sua escrita, o poema em construção, “de tijolos à vista” – como vemos, por exemplo, em algumas alterações nos seus versos, uma mudança na disposição da cesura e do *enjambement*, em: “escrever como se fosse o leonard cohen // para, fuma, pensa um pouco”; para: “escrever como se fosse // ela mesma o leonard cohen”.

Na sequência, em “homenagem à poetisa”, depois dessas duas tentativas “fracassadas” de escrita, em busca da dicção de Leonardo Cohen, ironicamente, escutamos os discursos de enaltecimento:

homenagem à poetisa*

poeta, não:
poetisa
que bonita a poetisa
é uma sacerdotisa

a ela, os sabonetes
os perfumes, as loções
a ela, todas as flores
todas as menções

que bonita a poetisa
ela sabe onde pisa

nenhuma banquisa
por mais fina que seja
se rompe sob seus pés

*a poetisa não gostou.

(FREITAS, 2020, p. 93).

⁷¹ O verso, “nem com cigarro, blue raincoat” faz referência à música de Leonard Cohen chamada “blue raincoat”. O verso “ainda vou me hospedar no chelsea” faz referência a um hotel de Nova York que ficou consagrado por ser a morada de diversos artistas, sendo considerado um símbolo histórico dos EUA. Mas, dizem que é mal assombrado. O verso “daí é adeus, marianne” faz referência a Marianne Faithfull.

Aqui, suponho que a voz que fala, nesse poema, é de um poeta ou de um crítico literário, uma voz masculina que faz uma homenagem à poetisa. Mas, também é possível que seja a voz irônica da própria poetisa, repetindo os discursos clichês sobre a autoria feminina. Isso fica em aberto. No final do poema, vemos um asterisco, com uma pequena anotação que diz: “a poetisa não gostou”. Penso que seja por causa dos motivos analisados a seguir.

Desde o título, “homenagem à poetisa”, vemos o recurso da ironia, já que a poetisa não é prestigiada pela sua obra, mas é reconhecida, sobretudo, por ser bonita, ou seja, por se enquadrar no estereótipo do gênero feminino. Além disso, chamá-la de poetisa também pode ser outra ironia. Como vimos, a palavra “poetisa”, ao menos no Brasil, ficou marcada por um sentido pejorativo, assinalando um valor semântico de inferioridade em relação ao “poeta”. Dessa forma, de fato, o uso da palavra “poetisa” se torna irônico, porque não seria uma “homenagem”, ao contrário, parece que, ao dizer “poetisa”, colocamos as mulheres que escrevem em uma posição menor de poder social e intelectual – afinal, “ela sabe onde pisa”.

Ao longo do poema, os recursos da ironia e da repetição são usados como estratégias para desmontar os discursos socioculturais em torno dos estereótipos do feminino. A exaltação à poetisa, que se pretende elogiosa, de fato, a deprecia, reificando a figura feminina, como se ela fosse um objeto “de opressão e de apropriação” (WITTIG, 2019, p. 90), exposto na vitrine de um poema.

Em outras palavras, é pelo mecanismo da redundância que vemos, justamente, o quanto esses discursos sobre a mulher são caricatos, como também o modo como são naturalizados em nossa sociedade, sendo a figura da poetisa associada, aqui: à beleza (“que bonita a poetisa”), à limpeza (a ela, os sabonetes / os perfumes, as loções”), à bajulação (“a ela, todas as flores / todas as menções”), e à leveza (“nenhuma banquista / por mais fina que seja / se rompe sob seus pés”).

Fica implícita a articulação entre a figura feminina da poetisa e o estereótipo da “mulher limpa e boa”, como também, por oposição, o estereótipo da “mulher suja e braba”, em diálogo com o poema que abre *Um útero*, na seção “uma mulher limpa”:

porque uma mulher boa
é uma mulher limpa
e se ela é uma mulher limpa
ela é uma mulher boa

há milhões, milhões de anos
pôs-se sobre duas patas
a mulher era braba e suja
braba e suja e ladrava

porque uma mulher braba
 não é uma mulher boa
 e uma mulher boa
 é uma mulher limpa

há milhões, milhões de anos
 pôs-se sobre duas patas
 não ladra mais, é mansa
 é mansa e boa e limpa

(FREITAS, 2012, p. 11).⁷²

Uma “mulher limpa” é aquela que se sujeita ao enquadramento do seu papel social de atuação. Clichê reproduzido como uma fórmula plana, como um modo de uso das ferramentas copiar e colar, na construção do discurso sobre a figura da “poetisa”, correspondendo aos parâmetros estéticos (beleza) e morais (leveza, passividade, limpeza). Enquanto uma “mulher suja” é seu oposto simétrico, aquela que é selvagem, brava e ladrava, ou seja, aquela que questiona, enfrenta e desobedece aos padrões. Difícil de ser dominada. Por isso, frequentemente, transformada em monstro.

Mas, sabemos que “a mulher é uma construção” (FREITAS, 2012, p. 46), ao menos, desde que Simone de Beauvoir escreveu, em *O segundo sexo*: “ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino” (BEAUVOIR, 2019, p. 11).⁷³ Em diálogo com Beauvoir e outras feministas, Judith Butler acrescenta, em *Problemas de gênero*:

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica do seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classicistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente construídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida (BUTLER, 2022, p. 21).

Segundo Judith Butler, esses problemas giram em torno do conceito de performatividade de gênero, ou seja, a noção de que o gênero “não é algo que nós somos, mas

⁷² Esse poema foi musicado por Juliana Perdigão. A música “Mulher limpa” está disponível no *youtube*, no canal Juliana Perdigão.

⁷³ Na tradução de Monique Wittig: “ninguém nasce mulher, torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psicológico ou econômico determina a figura que a fêmea humana apresenta na sociedade: é a civilização como um todo que produz essa criatura, intermediária entre o macho e o eunuco, descrita como feminina” (BEAUVOIR apud WITTIG, 2019, p. 84).

sim algo que constantemente fazemos, colocando o gênero diretamente em relação a determinadas temporalidades sociais” (HOLLANDA, 2019, p. 12). O gênero, enquanto performatividade, “é construído na linguagem e pela linguagem, e como se mantém nessa mesma construção a heteronormatividade, abre-se todo um universo novo, no qual proliferam as mais variadas configurações culturais de sexo e gênero” (HOLLANDA, 2019, p. 13), desordenando o próprio binarismo de gênero ao expor a artificialidade de sua estrutura.

Nas palavras de Judith Butler, em “Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista”, no livro *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*,

[...] um gênero não é de forma alguma uma identidade estável do qual diferentes ações acontecem, nem seu lugar de agência; mas uma identidade tenuamente constituída no tempo – identidade instituída por meio de uma *repetição estilizada de certos atos*. Os gêneros são instituídos pela estilização do corpo e, por isso, precisam ser entendidos como o processo ordinário pelo qual gestos corporais, movimentos e ações de vários tipos formam a ilusão de um Eu atribuído de gênero imemorial. Essa formulação retira a produção do gênero de um modelo essencial de identidade e a coloca em relação a uma determinada *temporalidade social*. Se os gêneros são instituídos por atos descontínuos, essa *ilusão de essência* não é nada mais além de uma ilusão, uma identidade construída, uma performance em que as pessoas comuns, incluindo os próprios atores sociais que as executam, passam a acreditar e performar um modelo de crenças (BUTLER, 2019, p. 213-214, grifo da autora).

Os atos performáticos, aos quais Butler faz referência, são os atos que fazemos, os atos que performamos, repetidos a partir do processo de interação social. De certo modo, são “atos que existem desde antes de nós existirmos” (BUTLER, 2019, p. 222). Os atos performativos são também atos de fala, tomando a fala enquanto ação, fazendo referência a teoria dos atos da fala, elaborado por J.L.Austin.⁷⁴ Cabe dizer que esses atos também são públicos e são sancionados por convenções sociais. Trata-se de ações que têm “dimensões temporais e coletivas e sua natureza pública não é inconsequente; a performance é realizada, também,

⁷⁴ Segundo Jorge Glusberg, no livro *A arte da performance*: “as performances nos conduzem a um campo de investigação que, no domínio da linguística, foi aprofundado pelos integrantes do grupo de Oxford, também chamados filósofos analíticos, que desenvolveram a teoria dos *atos da fala*. Esse modelo, elaborado por J.L.Austin, pode ser aplicado com proveito à arte da *performance*. Austin investigou quais eram as diversas ações envolvidas na emissão e recepção de um discurso, distinguindo três tipos de atos linguísticos: os *locutórios*, os *ilocutórios*, e os *perlocutórios*. Os atos locutórios são os que determinam uma atividade corporal com o objetivo de produzir um enunciado; por exemplo, a capacidade de emitir sons e articulá-los vocalmente, e os correlatos fisiológicos desse processo. [...] A mensagem, propriamente dita, e sua relação com o receptor receberam o nome de ato ilocutório, e Austin os definiu pela sua capacidade de provocar uma alteração nas relações sociais entre os protagonistas, pelo simples fato de serem emitidos como mensagem. O ato de falar – para este tipo de ação – deve ser simultâneo com a alteração das relações entre emissor e receptor. Os atos perlocutórios, ao contrário, se referem aos efeitos posteriores que os discursos sociais produzem sobre seus destinatários (GLUSBERG, 2013, p. 96-97).

com o objetivo estratégico de manter os gêneros num espectro binário” (BUTLER, 2019, p. 223).

“O gênero é um ato que tem sido ensaiado como um roteiro que existe apesar dos atores que o interpretam, mas que precisa deles para ser atualizado e reproduzido continuamente como realidade” (BUTLER, 2019, p. 222), escreve Butler. E mais adiante: “assim como um roteiro pode ser interpretado de diferentes formas, e uma peça demanda texto e atuação, os corpos atribuídos de gênero atuam num espaço corporal culturalmente restrito e performam suas interpretações de acordo com as diretrizes existentes” (BUTLER, 2019, p. 223).

A partir dessa concepção de gênero, enquanto performatividade, podemos conceber os gêneros em contínua construção de outras formas, em permanente movimento de deslocamento. O que fica, aqui, é a metamorfose. E lembro das palavras de Paul Preciado, na introdução de *Manifesto contrassexual*: “este livro inicia com a afirmação jubilosa e aparentemente anticientífica da multiplicidade irreduzível dos sexos, dos gêneros e das sexualidades; não como uma conclamação à revolução, mas com a percepção de que *nós somos* a revolução que já está em curso” (PRECIADO, 2022, p. 12, grifo do autor).

E este é, para mim, o atual ponto de virada.

Com isso, torna-se factível, entre outras, a transformação pretendida por Ana Cristina Cesar em torno do desmonte do “código marcado do feminino e do poético” (CESAR, 2016, p. 264). Torna-se evidente também que é apenas a ponta do iceberg a hipótese de Cesar a respeito da recepção crítica como uma instância organizadora de um universo naturalmente feminino.

De fato, o que acontece é que a recepção crítica fabricou a figura da poetisa, reproduzindo o discurso que é socialmente fabricado para a performance do feminino, como mostram os predicativos que assinalam a poetisa. Ou seja, a “poetisa”, segue o roteiro social imposto. Por isso, ela é uma mulher boa e limpa. E retomo as perguntas colocadas por Judith Butler, em *Problemas de gênero*, então, o que “permite a denúncia da brecha entre o fantasístico e o real pela qual o real se admite como fantasístico? Será que isso oferece a possibilidade de uma repetição que não seja inteiramente cerceada pela injunção de reconsolidar as identidades naturalizadas?” (BUTLER, 2022, p. 252).

Butler afirma que as práticas parodísticas abririam essas fissuras em torno dos enquadramentos das performances de gênero, servindo “para reconvocar e reconsolidar a própria distinção entre uma configuração de gênero privilegiada e outra que parece derivada,

fantasística e mimética — uma cópia malfeita, por assim dizer” (BUTLER, 2022, p. 252). O que não falta na poesia de Angélica Freitas são as práticas parodísticas, articulando humor e crítica. Trata-se de mecanismos de linguagem que possibilitam relativizar o que é tomado como verdade, usados a fim de contestar os procedimentos e convenções sociais.

No poema “homenagem à poetisa”, temos a paródia da figura da poetisa, desmontando as armadilhas dos estereótipos de gênero. Falo “armadilhas” porque penso que é uma ilusão a identidade de gênero. Discordo de qualquer ideia de essencialismo identitário. E estou com quem busca implodir a ideia de que o sexo, com certas variantes fisiológicas e biológicas, explicaria a coação do determinismo das diferentes experiências sociais dos gêneros.

Nesse poema, por meio da paródia, vemos a exposição do roteiro artificial e pré-determinado da performance de gênero imputada à poetisa. Essa rasura na construção da figura feminina abre a possibilidade de transformação, de deslocamento do estereótipo da uma mulher como boa e limpa. Vemos isso, por exemplo, na primeira estrofe. A princípio, os atos performáticos, enquanto atos de fala, são afirmativos: “que bonita a poetisa / é uma sacerdotisa”. Mas, ao mesmo tempo, pelos efeitos do sentido da ironia, temos a relativização dessas máximas, mostrando o quanto são ridículas, e contestando a valorização da figura feminina pelos atributos da beleza e da castidade (associada à sacerdotisa).⁷⁵

Por extensão, essa atitude crítica expõe também a artificialidade das engrenagens discursivas do chamado “mito da beleza”. Segundo Naomi Wolf, no livro *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*, “estamos em meio a uma violenta reação contra o feminismo que emprega imagens de beleza feminina como uma arma política contra a evolução da mulher: o mito da beleza. Ele é a versão moderna de um reflexo social em vigor desde a Revolução industrial” (WOLF, 2022, p. 26-27). E sublinho:

À medida que as mulheres se liberaram da Mística Feminina da domesticidade, o mito da beleza invadiu esse terreno perdido, expandindo-se enquanto a mística definhava, para assumir sua tarefa de controle social. A reação contemporânea é tão violenta porque a ideologia da beleza é a última remanescente das antigas ideologias do feminino que ainda tem o poder de controlar aquelas mulheres que a segunda onda do feminismo teria tornado relativamente incontroláveis. Ela se fortaleceu para assumir a função de coerção social que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade já não conseguem impor (WOLF, 2022, p. 27).

⁷⁵ É possível traçar um paralelo da figura da sacerdotisa com a da Medusa, antes sacerdotisa do templo de Atena, sendo transformada em monstro por ser culpada e punida de ser violentada por Poseidon, como vimos no capítulo sobre Ana Martins Marques.

A poética de Angélica Freitas contribui para deslocar, no sentido de subverter, esse mito, de algum modo, questionando a força dessas imagens de beleza ao lhes virar as costas, ao ironizá-las, como vemos também em outros poemas de *Canções de atormentar*. Por exemplo, ao atribuir valor à feiura, no poema “a Sônia”, feito a partir de uma série de fotos de Claudia Andujar:

alguém um dia
te disse
tu és tão bonita
ou tu te olhaste
no espelho
e pensaste
sou tão bonita

**que triste ser bonita
ser bonita o suficiente
ser bonita**

(FREITAS, 2020, p. 73, grifo nosso).

E na devoção à “santa feia”, no poema “a proteção dos feios”:

santa feia
rezo a vós

no topo da igreja
um anjo sois

de botas ortopédicas
e esparadrapo
no nariz
[...]

(FREITAS, 2020, p. 66).

A figura da “santa feia” desloca a representação dessas imagens estereotipadas das figuras femininas, como belas e sagradas, em torno daquele mesmo clichê.⁷⁶ É aberto um espaço para valorização de outras possibilidades, como, inclusive, louvar a santa feia: “de botas ortopédicas / e esparadrapo / no nariz”. Por meio da atuação de outros atos performáticos, enquanto atos de fala, é possível criar fissuras nos enquadramentos ditados pelos parâmetros estéticos, revelá-los como o que, de fato, são: um mito.

⁷⁶ Por oposição à santa feia, lembro da Virgem Maria. Beauvoir diz que “é fazendo-se de escrava dócil que ela se torna também uma santa abençoada. Assim, no coração da Idade Média, ergue-se a imagem mais acabada da mulher propícia aos homens: a figura de Virgem Maria cerca-se de glória” (BEAUVOIR, 2019, p. 236). E ainda: “é a imagem invertida de Eva, a pecadora; esmaga a serpente sob o pé; é a mediadora da salvação como Eva o foi da danação” (BEAUVOIR, 2019, p. 236).

Com isso, se torna possível frustrar “o mito da beleza”, como Naomi Wolf pretendia: “se rejeitarmos a afirmação insistente de que a aparência de uma mulher é *seu discurso*, se ouvirmos umas às outras fora dos limites do mito da beleza, isso já será um passo político à frente” (WOLF, 2022, p. 394). Concordo com Wolf quando escreve que “**num mundo em que as mulheres tenham escolhas verdadeiras, as escolhas que fizermos a respeito da nossa aparência serão afinal consideradas o que realmente são: nada demais**” (WOLF, 2022, p. 392, grifo nosso).

*

No que diz respeito ao aspecto sonoro do poema “homenagem à poetisa”, a vocalização se constrói sobre a aliteração do fonema [z], classificado como fricativa alveolar vozeada, como vemos em “poetisa”, “sacerdotisa”, “pisa”, “banquisa”, por exemplo. No percurso vocal do poema, vemos que o princípio acústico e construtivo que se dá em torno da repetição desse fonema [z] produz um efeito sonoro semelhante a um zumbido, como se fosse o barulho irritante dos mosquitos. O percurso vocal do poema privilegia a repetição. Desse modo, no contexto do poema, o discurso construído em homenagem à poetisa pode ser escutado como um zumbido intermitente em nossos ouvidos. Sonoridade que reforça o deboche.

Outro recurso sonoro é presença de rimas, na maior parte dos versos, dispostas em rimas paralelas (AAA), na primeira estrofe (em “poetisa” e “sacerdotisa”); e terceira estrofe mais um verso da quarta estrofe (em “poetisa”, “pisa” e “banquisa”); como também nas rimas alternadas (BCBC), na segunda estrofe (em “sabonetes” e “flores”, “loções e “menções”). Mas, são rimas que misturam as suas configurações tradicionais a outras, o que inclui a ausência de rimas externas no primeiro e nos dois últimos versos, respectivamente: “poeta, não / poetisa”, e “nenhuma banquisa / por mais fina que seja / se rompe sob seus pés”.

Sublinho que esses versos sem rima, de algum modo, quebram o ritmo sonoro do poema, já que, em geral, é um poema rimado. Trata-se, justamente, dos versos que abrem, no plano semântico, a possibilidade do desvio, da quebra do clichê da figura da poetisa, das fissuras nos enquadramentos, das desmontagens das armadilhas de gênero. **Ou seja, versos em que vemos mecanismos de articulação do plano formal com o plano semântico.** Por exemplo, em torno da estratégia da ironia, quando a voz poética se nega a reconhecê-la como “poeta”, ou seja, com igualdade de gênero, logo nos primeiros versos: “poeta, não: / poetisa”.

Essa negação também se constrói pelo corte do ritmo, por ser um verso sem rima, no contexto de um poema quase todo rimado. Desse modo, o não, a recusa também se imprime pelo jogo sonoro das palavras.

Outro exemplo, em torno da estratégia de polissemia nos últimos versos que são constituídos sem rimas. Essa quebra de ritmo, articulada à cesura e *enjambement* dos versos, produz mais sentidos possíveis de leitura. Com isso, em: “nenhuma banquisa / por mais fina que seja / se rompe sob seus pés”, podemos ler os versos de modo encadeado, entendendo que, de fato, nenhuma banquisa rompe mesmo sob os pés da poetisa. Essa leitura mantém a poetisa passiva dentro dos estereótipos da “poesia de mulher”, do gênero feminino.

Por outro lado, pela cesura, pelo corte dos versos, se torna possível ler apenas: “se rompe sob seus pés”. Aqui, de fato, a banquisa se rompe sob os pés da poetisa. Ao mesmo tempo, essa leitura rompe com os estereótipos de gênero, cria fissuras em torno dos enquadramentos da “poetisa”, abrindo a vez da transformação. Em outras palavras, como escreve Butler, “assim como as superfícies corporais são impostas *como* o natural, elas podem tornar-se o lugar de uma *performance* dissonante e desnaturalizada, que revela o *status performativo* do próprio natural” (BUTLER, 2022, p. 252, grifo da autora).

*

Na sequência, no poema “percalços da poetisa”, a poetisa passa por um desvio na alfândega, em que precisa abrir as palavras para o funcionário da polícia, revisando o limite de peso que carrega com suas palavras:

percalços da poetisa

a poetisa chega à alfândega e o funcionário da polícia federal logo desconfia. pede-lhe que abra as palavras. “isso pode demorar”, pensa a poetisa. as palavras estão carregadas de significado até o máximo grau possível, o funcionário pergunta-lhe se ela sabe quanto significado pode trazer nas palavras. a poetisa diz que sim. o funcionário da polícia federal balança a cabeça e diz que infelizmente vai ter de registrar a infração.

(FREITAS, 2020, p. 94).

Esse poema se aproxima da prosa, em uma experimentação formal que constrói, aqui, um efeito de enquadramento, como percebo na mancha gráfica mais uniforme, em um

retângulo, com exceção da palavra “infração” que foge da moldura do texto (plano formal), cometendo, de certo modo, uma infração (plano semântico). O enquadramento da forma do texto também é associado à temática do poema. É um poema com enunciação narrativa sobre os percalços da poetisa, como diz o título, quando ela foi inspecionada pela polícia. Nesses momentos de vigilância, penso que a maioria de nós tende a parecer enquadrada, agir conforme as regras. Desse modo, o aspecto formal do texto enquadrado também nos dá a ver o estado da poetisa, atuando de modo mais enquadrado diante da polícia.

O que me chama atenção também é o uso da pontuação, em especial, os pontos finais no meio dos versos, produzindo um efeito de truncamento que me lembra um gaguejar. Um modo de falar da poetisa com os policiais? Em seguida, lemos alguns poemas do livro da poetisa (personagem), encadeando a cena anterior:

**um poema de “o escaravelho do descabro”,
gentilmente cedido pela poetisa**

os poetas não me leem não quem me lê
são os passarinhos e as florzinhas nos campos
que me leem sim e os peixinhos no riacho
ai sim e os peixinhos no riacho que contam
para os caramujos que boa poetisa eu sou
ai sim e os caramujos que entram
na tubulação e anunciam minha glória
na cloaca municipal
ai sim quem me lê são os bichinhos
são os paramécios são os e. coli
e os seus semelhantes

(FREITAS, 2020, p. 94).

Em tom de humor, vemos a crítica da poetisa à falta de recepção literária por seus pares, os poetas (grifo o gênero masculino), nos dando a ver uma relação desigual de interesses, já que consideramos os poetas como as primeiras vozes que lemos, transmitidas ao longo dos séculos pela tradição. Os leitores da poetisa são os seres que não sabem ler, a princípio, de uma natureza suave, adocicada e infantilizada pelo uso do diminutivo (como vemos: “passarinhos”, “florzinhas”, “peixinhos”), semelhantes ao lugar menor que os críticos estabeleceram, em um primeiro momento, para ocupar a voz de autoria feminina.

São esses “bioleitores”, como os caramujos, que reconhecem, ironicamente, o valor da poetisa, em: “que boa poetisa eu sou” e “anunciam minha glória / na cloaca municipal”. Pelo *enjambement*, o momento de glória vira uma ironia, sendo associado à temática escatológica, em “cloaca municipal”. É pela “cloaca” (cavidade de saída para os dejetos do corpo), comparada à tubulação da rede de esgoto, que a poetisa acessa a um espaço na cidade. Além

disso, o deboche também se dá a ver pela escolha dos leitores patológicos, os protozoários (paramécios) e as bactérias (e. coli).

Em seguida, no poema “3x2x1”, temos o diálogo com a tradição popular, a partir da reescrita da fábula “o velho, o menino e o burro”:

3x2x1

a poetisa gostava muito da história
do velho, do menino e do burro
ou seria mais certo dizer a história
do menino, do burro e do velho
ou ainda aquela antiga história
do burro, do velho e do menino
mas parecia que era realmente
do burro, do menino e do velho
poderia ser também, quem sabe
do menino, do velho e do burro
e para não ferir sensibilidades
do velho, do burro e do menino
gostava, não gosta mais
porque lembra dos rapapés
e com-licenças de seu país
“o leitor será carregado no alto
onde pensa que habita
e depois atirado na lama
para pensar como um poeta”

ou uma poetisa, no caso

(FREITAS, 2020, p. 95).

Conta a fábula que seguiam pela estrada o menino e o velho montados no burro. Mas, cada vez que passavam por desconhecidos, eram julgados: “vejam só que absurdo! Dois grandalhões saudáveis montados num pobre burro”. Então, eles trocavam de lugar. Mais adiante, diziam: “onde já se viu, um velho montar o burro e deixar a criança no chão!”. E, novamente, eles trocavam de lugar. Mais adiante, diziam: “um burro tão magro e fraco tendo que carregar um menino forte e cheio de saúde!”. E eles mudavam de lugar de novo. A fábula termina com aquela cena meio patética: o velho carregando o burro nas costas com a ajuda do menino.

A moral dessa fábula ensina que devemos tomar nossas próprias decisões, não devemos deixar que ninguém escolha por nós. Em diálogo com o poema, podemos comparar os leitores aos desconhecidos da história, sempre opinando, julgando um poeta, “ou uma poetisa, no caso”. Essa via de leitura debocha daqueles leitores que têm uma postura soberba da sua opinião sobre a arte, como se eles ocupassem um lugar acima dos poetas, ou das poetisas: “o leitor será carregado no alto / onde pensa que habita”.

Valendo-se do deslocamento e apropriação desta fábula, a voz poética prenuncia que, no futuro, eles podem trocar de lugar, do alto à lama: “e depois (o leitor será) atirado na lama / para pensar como um poeta / ou uma poetisa, no caso” (FREITAS, 2020, p. 95). Ou seja, do mesmo modo que o leitor julgou um poeta, ou uma poetisa, ele também será julgado.

No penúltimo poema, vemos uma experimentação formal que se aproxima da prosa, a partir do hibridismo de gênero poema e entrevista, incorporando a oralidade da fala:

perguntada sobre a relação com os leitores, a poetisa disse: “volto pra casa sozinha, mais que o cesariny, mas volto sempre pra casa, porque sei onde fica. eu tenho uma casa, é minha e não é minha. e nem de casa se trata. a chave extra penduro no pescoço do meu gato mais arisco”.
perguntada sobre a revista que editou com amigos e que afundou porque não flutuava, a poetisa falou: “mas é a história mais velha do rock’n’roll. junte três ou quatro deles, não precisa saber cantar jante com dois no máximo, não precisa contar pros outros, funda-se e afunda-se no mesmo outono. a seguinte questão eu faço: sabe nadar? porque na próxima pergunta eu desço”.

(FREITAS, 2020, p. 95-96).

Esse poema confunde as vozes da poetisa (personagem) com a própria Angélica Freitas (autora), já que podemos traçar um diálogo com sua experiência profissional. Por exemplo, o verso “a revista que editou com amigos” faz referência à revista (impressa e eletrônica) *Modos de Usar & Co: revista de poesia e outras textualidades conscientes*, na qual Angélica Freitas atuou como editora, junto a Marília Garcia, Ricardo Domeneck e Fabiano Calixto. A revista foi encerrada em 2017. Isto é, “afundou porque não flutuava”.

Além disso, nesse poema, vemos a crítica ao jornalismo, profissão na qual Angélica Freitas já atuou. E agora, enquanto poeta, sendo uma figura pública, ela lida com os jornalistas. As falas do entrevistador sugerem um apelo sensacionalista, abordando acontecimentos trágicos da vida da poetisa. Mas, de modo irreverente, ela inverte o papel de entrevistada à entrevistadora: “a seguinte questão eu faço: sabe nadar? / porque na próxima pergunta eu desço”.

No último poema, o humor é ácido. A poetisa é comparada com a figura da prostituta. Paralelo construído pela ambiguidade do título “a profissão mais antiga” que, na linguagem coloquial, faz referência à prostituição. A partir dessa aproximação, podemos ler que, do mesmo modo que a prostituta troca seu corpo por capital, a poetisa troca seus poemas por

capital, ou seja, a poetisa se vende ao mercado. Em outras palavras, a poetisa não escreve segundo a sua opinião, mas escreve seguindo a opinião dos leitores, da recepção crítica.⁷⁷

Com isso, também vemos, aqui, a crítica à indústria cultural, tornando a arte, sobretudo, um negócio, uniforme como um produto industrial, como dizem Adorno e Horkheimer:

A indústria cultural se desenvolveu com a primazia dos efeitos, do *exploit* tangível, do particular técnico sobre a obra, que outrora trazia a ideia e que foi liquidada. O particular, ao emancipar-se, tornara-se rebelde, e se erigira, desde o Romantismo até o Expressionismo, como expressão autônoma, da revolta contra a organização. O simples efeito harmônico tinha cancelado na música a consciência da totalidade formal; a cor particular na pintura, a composição do quadro; a penetração psicológica, a arquitetura do romance. **A isso põe fim a indústria cultural. Só reconhecendo os efeitos, ela despedaça a sua insubordinação e os sujeita à fórmula que tomou o posto da obra. Molda da mesma maneira o todo e as partes.** [...] Privados de oposições e conexões, o todo e os pormenores têm os mesmos traços (ADORNO, HORKHEIMER, 2002, grifo nosso).

Por fim, a poetisa é julgada pelo público, seja por não produzir uma arte “fast-food”, de consumo fácil, como pretende a indústria cultural; seja porque representa “uma mulher suja” (fazendo referência ao poema “porque uma mulher boa”). Ela é suja como prostituta, é suja como mulher que escreve fora dos padrões delimitados para o que chamaram de “escrita de mulher”. Ela é devorada, em todos os sentidos, pela opinião crítica:

a profissão mais antiga

disseram que a poetisa não sabia tocar
que tinha só três acordes em sua guitarra

“o que ela faz não é música
não deveria tocar no rádio!”
“e eu que aprendi violão clássico?
até meu cachorro toca melhor!”

reuniram-se em praça pública
para decidir o modo de cocção da poetisa
pois apenas matá-la não traria paz
aos bons músicos do país

“por mim, podem grelhar
mas frita também é bom!”
“cozida longamente, nham nham!
sem folhas de louro: por favor!”

“e o coração deixem pra mim
...se é que ela tem um!”

⁷⁷ O caderno rosa de Lory Lamb, de Hilda Hilst, também traz à tona essas questões.

(FREITAS, 2020, p. 96).

Então, pergunto: será que o poeta também teria sido devorado? Se caso fosse, ele sofreria a mesma violência? “Pois apenas matá-la não traria paz”, dizem em praça pública.⁷⁸

2.3 O deslocamento como montagem da máquina performática: a voz da sereia volta em “Canções de atormentar”

2.3.1 A máquina performática: uma proposta de crítica experimental

2.3.1.1 Uma volta em torno da noção de performance

A palavra performance vem do francês antigo *parfomance*, e significa dar forma, fazer. Paul Zumthor, no livro *Performance, recepção, leitura*, escreve que “entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não existente, *performance* coloca a ‘forma’, improvável” (ZUMTHOR, 2018, p. 32). E mais adiante: “cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda” (ZUMTHOR, 2018, p. 32). Seria uma forma em constante deslocamento? Seria uma forma que é feita e refeita?

Paul Zumthor diz que é impossível dar uma definição geral simples para performance porque ela é um fenômeno heterogêneo (ZUMTHOR, 2018, p. 33). Liliana Coutinho comenta, no texto “Falamos de quê quando falamos de performance”, ser quase impossível definir performance; então, tentando pela via negativa, buscando o que não é performance, ela escreve: “percebe-se então a dificuldade de definir de forma clássica o objeto da performance: ele não é algo exterior a nós mas produz-se numa continuidade entre sujeito e objeto”

⁷⁸ Esse verso traz à tona a denúncia da postura misógina que é partícipe do feminicídio, nomeado como crime apenas em 2015.

(COUTINHO, 2008, p. 8). E mais adiante: “qualquer definição formal de *Performance*, *se necessária*, teria de dar conta de todas as possibilidades de ocorrência concreta, logo, de todos os contextos de experiência” (COUTINHO, 2008, p. 8-9, grifo da autora).

Segundo Gonzalo Aguilar e Mario Cámara, “a arte performática foi definida por ser não repetível, por ser situada e por ter o corpo como protagonista” (AGUILAR, CÁMARA, 2017, p. 7). E ainda: “a performance transcorre no tempo presente e seu registro é sempre pálido em relação ao aqui e agora que propõe” (AGUILAR, CÁMARA, 2017, p. 12). Desse modo, não se trata do que é performance, mas sim “enquanto performance”, já que a performance existe apenas enquanto ações, interações e relações, tendo como centro a presença do corpo, ou melhor, a “presentificação” do corpo. A meu ver, a presentificação do corpo é um traço irreduzível da noção de performance. Qualquer ação pressupõe um corpo que a realiza.

Paul Zumthor afirma que “a performance não apenas se liga ao corpo mas, por ele, ao espaço. Esse laço se valoriza por uma noção, a de teatralidade (sem explorar todas as virtualidades), que me chegou muito tempo antes de pensar ‘performance’” (ZUMTHOR, 2018, p. 38). Uma das fontes “de referência da performance são as clássicas formas de teatro e da dança, abordadas com o interesse de desarticulação dos seus mecanismos” (GLUSBERG, 2013, p. 47). Zumthor comenta também sobre a articulação entre performance com as culturas de tradição oral, como vemos nos praticantes da voz, por exemplo, a performance dos repentistas brasileiros, diversos cançonetistas ou recitantes, na Europa e na América, *rakugoka* do Japão e os *griots* da África.

Jorge Glusberg, em seu livro *A arte da performance*, escreve que a pré-história dessa ideia, “do uso do corpo humano como sujeito e força motriz do ritual, remonta aos tempos antigos” (GLUSBERG, 2013, p. 11), e que podemos localizar essa “pré-história do gênero remontando aos rituais tribais, passando pelos mistérios medievais e chegando aos espetáculos organizados por Leonardo da Vinci do século XV, e Giovanni Bernini duzentos anos mais tarde” (GLUSBERG, 2013, p. 11-12).

Apenas em torno dos meados do século XX, a performance emerge como gênero artístico independente. Certamente, não aconteceria antes da *Fonte*, e o urinol *ready-made*, de Duchamp, artista que se tornou uma referência em relação à arte contemporânea, deslocando os valores da arte da tradição, ou seja, subvertendo a arte como um processo representativo mimético, como já comentamos na introdução desta tese. Glusberg escreve que “futuristas e dadaístas utilizavam a performance como um meio de provocação e desafio, na sua ruidosa

batalha para romper com a arte tradicional e impor novas formas de arte” (GLUSBERG, 2013, p. 12). É a crise da arte retiniana. Crise que é coerente com o contexto do pós- guerra, a questão da figuração do mundo não importava tanto porque o mundo exterior estava fragmentado.

Segundo Michael Archer, no livro *Arte contemporânea: uma história concisa*, no capítulo “O campo expandido”:

A consequência do afrouxamento das categorias e do dismantelamento das fronteiras interdisciplinares foi uma década, **da metade dos anos 60 a meados dos 70, em que a arte assumiu muitas formas e nomes diferentes: Conceitual, Arte Povera, Processo, Anti-forma, Land, Ambiental, Body, Performance e Política.** Estes e outros têm suas raízes no Minimalismo e nas várias ramificações do *Pop* e do novo realismo. Durante este período houve também uma crescente facilidade de acesso e uso das tecnologias de comunicação: não apenas a fotografia e o filme, mas também o som com a introdução do cassete de áudio e a disponibilidade mais ampla de equipamento de gravação – e o vídeo, seguindo o aparecimento no mercado das primeiras câmeras padronizadas individuais (não para transmissão) (ARCHER, 2012, p. 61, grifo nosso).

No que diz respeito à performance, Archer comenta sobre artistas que atuaram em várias performances que eram excessivas de alguma forma. Mas, em grande medida, “aconteciam como resultado de trabalhar por meio de uma ideia” (ARCHER, 2012, p. 112). Por exemplo, a performance de Chris Burden que “rastejou através de um piso coberto com vidros quebrados, levou tiros e foi crucificado sobre um carro” (ARCHER, 2012, p. 112-113). Ou Dennis Oppenheim que “foi apedrejado e deixou-se queimar severamente pelo sol” (ARCHER, 2012, p. 113). Ou ainda Barry le Va “arremessou-se contra uma parede até desmaiar de exaustão” (ARCHER, 2012, p. 113).

Joseph Beuys apresentou a performance *Como explicar imagens a uma lebre morta*, em uma galeria, na qual o público só podia observar pela janela, enquanto “com a cabeça besuntada de mel e coberta com ouro em folha, Beuys, ficava sentado, falando com a lebre morta em seu colo – pois as lebres entendem melhor que os humanos” (ARCHER, 2012, p. 115). E ainda, na sua performance *Coiote*, “*Eu gosto da América e a América gosta de mim*”, Beuys, enrolado em feltro, “passou cinco dias enclausurado com um coiote” (ARCHER, 2012, p. 116). O público podia observar a performance por uma abertura que tinha dentro desse ambiente.

Archer escreve também sobre Marina Abramovic (na minha opinião, ela deveria ter uma posição de mais destaque em seu livro):

Na sua *performance* ‘Ritmo’ final, *Ritmo 0* (1974), ela se colocou em silêncio na galeria Studio Mona em Nápoles ao lado de uma mesa com 72 objetos variados. Os visitantes eram convidados a utilizar os objetos e ela mesma como achassem apropriado. As ações foram interrompidas quando Abramovic, depois de ter toda a sua roupa arrancada, foi forçada a segurar uma pistola, com o cano em sua boca aberta (ARCHER, 2012, p. 114, grifo do autor).

Os relatos da época contam que a artista sofreu cortes, abusos sexuais, um homem chegou a colocar a arma na mão de Marina e fez apontar para o próprio pescoço. O público foi ao limite de torturá-la fisicamente e psicologicamente ao longo das seis horas que durou a performance. Fazia parte da proposta de Marina conversar com o público ao final, como um modo de investigação do comportamento humano, de análise das relações de poder. Mas, ao final, quando Marina se moveu, eles saíram correndo. Provavelmente, não conseguiram enfrentá-la, depois de toda violência que a submeteram.

2.3.1.2 Mas o que é videoarte?

Em torno dos anos 60, quando a arte assumiu muitas formas e nomes diferentes, surge também a videoarte que, no caso deste capítulo, é o suporte que registra a performance “Canções de atormentar”, de Angélica Freitas. A videoarte foi impulsionada por um mundo cada vez mais dominado pelos meios de comunicação em massa, sobretudo a televisão. Foi uma explosão dos meios de comunicação de massa. Até meados dos anos 80, os videoartistas expressaram uma atitude crítica em relação à sociedade televisual.

Na videoarte, “o que está em questão é a intenção do artista, ao contrário da intenção do executivo de televisão, do cineasta comercial ou mesmo do *videomaker*: a obra não é um produto para venda ou consumo de massa” (RUSH, 2006, p. 76). Segundo Michael Rush, no livro *Novas mídias na arte contemporânea*,

Seja por meio de narrativas, experimentações formais, teipes humorísticos curtos ou meditações em grande escala, a videoarte, no final do século XX, assumiu uma posição de legitimidade, até mesmo de proeminência, no mundo da arte, que pouquíssimos consideravam possível mesmo nos anos 80. Suas possibilidades aparentemente infinitas e sua relativa acessibilidade tornaram-se cada vez mais atraente para jovens artistas que cresceram em uma era de saturação dos meios de comunicação em massa. **O vídeo é uma maneira de participar de, e reagir ao exagero dos meios de comunicação em massa; além disso, é um meio acessível para a transmissão de mensagens pessoais.** O porte físico e o alcance dos projetos artísticos ficam ainda maiores, enquanto os temas tornam-se cada vez mais pessoais ou individualistas (RUSH, 2006, p. 107, grifo nosso).

No Brasil, a artista Letícia Parente foi considerada a pioneira da videoarte, com principais produções na década de 70 e 80. O trabalho de Letícia propõe o corpo como centro. Na videoarte, a artista coloca em questão, por exemplo, a mobilização do corpo em ações cotidianas diante da câmera, como tarefas por meio das quais o corpo revela os modelos de subjetividade que o aprisionam.

Em *Tarefa 1*, uma videoarte de apenas dois minutos, de 1982, temos o confronto da câmera com seu corpo, registrando o ato cotidiano de passar roupa feito por uma mulher (desconhecida), com o detalhe crítico que a própria artista está dentro da roupa. É uma videoarte que não trabalha com edição, já que, na época, não havia acesso a tantos recursos técnicos. O foco, aqui, é a intenção crítica da artista, o registro do seu gesto performático, em um trabalho de caráter não-comercial.

Existem diversos tipos de videoarte, como: video-canal, video-objeto, video-instalação, por exemplo. O video-canal trabalha com o registro de performances (documental ou ficcional), é o caso de Letícia Parente, Berna Reale, Bruce Nauman, Cao Guimarães e Paul McCarthy (ficcional). O video-objeto trabalha com projeção de vídeo articulado a outros objetos produtores de significado, é o caso de Nam June Paik, Lucas Bambozzi e Paulo Nenflidio. O video-instalação propõe um vídeo que dialoga com o espaço (físico e/ou cultural), no qual é projetado ou transmitido, é o caso de Antoni Muntadas, Bill Viola, Gary Hill e Dias & Riedweg. Também existem outras variedades de videoarte – mas isso já é outra tese.

Atualmente, a partir da incorporação dos espaços virtuais e das tecnologias cotidianas para produção de imagem, vemos uma crescente acessibilidade à produção de videoarte, como também a divulgação de maior alcance dos trabalhos, em plataformas da internet (como *youtube*, por exemplo). Inclusive, a videoarte “Canções de atormentar” está disponível nessa plataforma.

A linguagem da videoarte está para além da aprendizagem das técnicas de gravação e edição em imagem, mas, sobretudo, na intenção crítica dos discursos selecionados e vinculados por meio dessas escolhas. A apropriação de imagens, a opção pela montagem e também os contextos de projeção vinculadas a elas produzem efeitos de sentido que podem subverter a ordem vigente. Esses efeitos de sentido é o que buscamos investigar na videoarte de “Canções de atormentar”. E arrisco uma opinião: considero essa videoarte como um video-canal que trabalha com o registro da performance homônima, e com edição do vídeo a partir de montagens, apropriação de imagens — cenas de filmes, por exemplo.

2.3.1.3 Nas engrenagens móveis da máquina performática

Jorge Glusberg, no livro *A arte da performance*, propõe um mapeamento de diversos tipos de performance. Não pretendo me estender falando de cada um deles aqui, mas um dos exemplos me chamou atenção: “há de se mencionar as peças musicais – a rigor anti-musicais, já que atacam não só a música convencional, como também todos seus estereótipos de interpretação e uso de instrumentos” (GLUSBERG, 2013, p. 47). E apresenta o nome de alguns artistas que trabalham nessa linha: Giuseppe Chiari, Charlemagne Palestine, Fabrizio Plessi, Cristina Kubitsch, Laurie Anderson e Joe Jons. Investiguei sobre as artistas mulheres. Pesquisei a Laurie Anderson e encontrei um vídeo chamado “Laurie Anderson: Tiny Desk (Home) Concert”, no canal NPR Music. A postagem é recente, de 2021. É uma série de vídeos de concertos ao vivo apresentados pela NPR Music. No caso de Laurie, o nome não seria bem “concerto ao vivo”. Percebo que é uma performance em peça musical.

A minha hipótese é que se Glusberg tivesse experienciado “Canções de atormentar”, a performance em peça musical, de Angélica Freitas e Juliana Perdigão, suponho que elas também estariam na sua seleção artística. O som pré-verbal que é comumente atribuído ao canto das sereias é, aqui, representado em “grunhidos estranhos”. Desde o início dessa performance, os “grunhidos” quebram o que se espera de uma música convencional e também os estereótipos de interpretação e uso de instrumentos. Mas o que Angélica Freitas propõe, em “Canções de atormentar”, não é exatamente apenas uma “performance em peça musical”, o que ela propõe está para além das delimitações de gêneros: “performance”, “música”, “literatura”. Ela trabalha com uma transversalidade, na qual os signos não limitam seu pertencimento a um campo específico, ao contrário, se colocam para além das fronteiras que assinalam divisões institucionais, como a separação em disciplinas, alicerçada em uma longa tradição histórica (artes plásticas, literatura, cinema). Em outras palavras, Angélica Freitas trabalha com o que se chamou de campo experimental.

O que Angélica Freitas propõe, em “Canções de atormentar”, é a literatura em deslocamento nesse campo experimental, articulando escrita, voz, música e performance. A meu ver, o que ela propõe, aqui, é a montagem de uma “máquina performática”. Trata-se de uma tendência crítica que propõe novas estratégias para investigar a literatura em trânsito em torno desse campo indeterminado de signos. Segundo Aguilar e Cámara, “ao aplicar a noção de performance para além da divisão institucional e do gênero estável em que se transformou

(isto é, como ‘arte da performance’), nossa intenção é abordar essa dimensão abandonada (nem sequer negada) da performance na literatura” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 13).

Essa abordagem crítica busca analisar aspectos colocados como marginais ou acessórios, mas que consideramos tão importantes quanto o texto escrito na produção de sentidos. Esses aspectos podem ser relacionados ao corpo, à voz, ao espaço, também ao espaço público, à tecnologia, ao mercado, e outras instâncias menores. E são chamados de aspectos performáticos da literatura. O impulso em comum entre esses aspectos é “falar sobre o que parece suplementar e o que é efêmero para considerá-lo medular na produção de sentidos” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 14), como aspectos sonoros com o uso de diferentes formas de entonação das vozes; os aspectos relacionados ao uso dos corpos e à construção das figuras das artistas, relacionados às máscaras e às poses; e os aspectos relacionados ao espaço cênico, em escolhas da palheta de cores e até de perfumes. Por exemplo, “o chapéu que Flavio de Carvalho não tira durante uma procissão de Corpus Christi é, claramente, um signo; o pó de arroz com que Mário de Andrade encobria seu aspecto mulato é um signo; bem como as fotos que Clarice Lispector envia da Europa são signos” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 10). Ou ainda a construção da pose de Angélica Freitas em torno de signos como os óculos, os cabelos curtos e as roupas básicas, como já comentamos.

Sublinho que a literatura, aqui, é deslocada de um papel de destaque, frente às outras linguagens artísticas, não é “a literatura em diálogo com outras artes”, não é “a literatura e outras artes”, mas sim, uma máquina performática. “O que está em crise é a hegemonia textual como única fonte de autoridade, mas não a textualidade em si mesma. Nele os signos ingressam em uma constelação que os desposa de suas marcas originais e permite construir novos sentidos transversais” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 11-12).

É por essa transversalidade que Aguilar e Cámara dizem que “a máquina performática é um dispositivo de aplanamento. Como ponto de partida, aplanando a preeminência da textualidade, dos gêneros e das historicidades, originando-se na premissa de que nenhum signo é mais importante que o outro” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 11). O desafio proposto aos críticos é reaprender a ver, reaprender a linguagem, já que fomos treinados, na área de Letras, a produzir uma crítica apenas focada na literatura. “A ideia é convocar a performance para mostrar que sua presença transforma as leituras possíveis de uma obra. Não é algo acessório ou ornamental, são as atualizações, as singularidades espaço-temporais que toda publicação evoca” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 13).

Em entrevista concedida à revista *Continente*, Angélica Freitas relata sobre o procedimento da maquinaria performática “Canções de atormentar: “Comecei a fazer uma residência no final de 2016 e início de 2017. Fui para a Índia, em mais de uma cidade, na verdade. No final de 2016, em Calcutá, lembro que estava meio ‘empacado’ para escrever e eu tentava passar um tempo na rua, caminhando” (FREITAS, 2020, s/p). E mais adiante: “numa dessas voltas que estava dando, passei na frente de uma loja de instrumentos musicais e vi um violãozinho para vender. Pequeno e com um formato triangular. Eu me apaixonei por ele e acabei comprando” (FREITAS, 2020, s/p). E ainda:

Quando cheguei ao quarto do hotel, comecei a fazer umas melodias. Quando vi, estava escrevendo e compondo o primeiro poema dessa série, que fala basicamente que o marinheiro tem medo da sereia. Eu já tinha escrito sobre sereias, o fato de ter encontrado o violão, de ter começado a compor nele, desencadeou um processo criativo um pouco diferente. Até já tinha feito umas musiquinhas, mas era a primeira vez que eu estava fazendo uma série de poemas e compondo no violão, então, eles já vieram com som e ritmo. [...] Em 2017, eu me mudei para São Paulo (SP) e o Joca Reiners Terron me convidou para participar de um projeto de poesia falada, que se chama *Zapoeta*. É sempre um poeta e alguém da música fazendo uma interferência musical. Eu estava namorando a Ju e disse: “Vamos fazer isso daqui, tenho essa série da sereia”. Ela já conhecia, eu tinha mandado por áudio e a gente acabou deixando num formato que dava para escutar sem ser muito “atormentada”, digamos assim (risos). Ela meio que transformou em música a série que mandei com o meu violãozinho. Acabou virando uma *performance* por causa desse convite do Joca. Se não tivesse pintado isso, talvez ficasse só uma série de poemas mesmo. **O nome vem daí, das “canções de atormentar” das sereias (FREITAS, 2020, s/p, grifo nosso).**

Angélica Freitas coloca em questão, aqui, as diversas práticas artísticas que atravessam o processo híbrido da montagem de “Canções de atormentar”, articulando escrita, voz, música e performance. Ou seja, ela traz à tona a literatura em trânsito no campo experimental. É o deslocamento que coloca em funcionamento esse processo de criação transversal dos signos que giram as engrenagens móveis dessa máquina performática.

2.3.2 A voz da sereia volta em “Canções de atormentar”

No dia 7 de abril de 2017, aconteceu uma performance musical, apresentada como “Canções de atormentar”, durante o evento *Zapoeta*, no estúdio Fita Crepe, em São Paulo. Angélica Freitas atuou na voz e guitarra, em parceria com Juliana Perdigão que atuou na voz, clarinete e guitarra. É daí que vem o nome do livro *Canções de atormentar*, de Angélica Freitas, publicado três anos depois, em 2020. É daí também que vem o nome da última seção

do livro, composta por uma série de sete poemas, com uma enunciação narrativa, ácida e bem-humorada:

Canções de atormentar

quem vai para o mar terá medo
que o seu navio se espatife num rochedo
quem é do mar e vai para a terra
sabe que no final se ferra
à sua cauda não se aferra
nem na grécia, nem na inglaterra

é inventado ou verdadeiro
que a sereia cantou pro marinheiro
ele pôs cera no ouvido
ou se atou ao mastro feito um bom marido
domador dos mares e da libido
ninguém no mundo mais desenvolvido

qual terá sido o maior peixe
que já caiu na sua rede
meio mulher, meio pescado
o maior troféu já conquistado
ele sabe que nunca vai estar errado
e a sereia é um bicho desgraçado

mesmo que a deseje morta e descamada:
o marinheiro tem medo da sereia

*

quem não pode ser marinheiro
por força das circunstâncias

quem não pode viajar o mundo
dentro de embarcações

deve imediatamente
contemplar a ideia
de virar sereia

*

virar sereia
sem rabo de peixe
os dois pés na areia
cantando minhas canções
de atormentar

o ouvido de quem só quer
o butim dos marinheiros
barras de ouro
mármore e estátuas
moedas fora de circulação

mil vezes destruir tímpanos
e vidraças
mil vezes afundar navios

e suas cargas preciosas

*

canções de atormentar
atormentar, atormentar

não tem para onde fugir
e você não consegue
tapar os ouvidos
com os cotovelos

canções de arrepiar os pelos
de me fazer odiar

canções de atormentar
atormentar, atormentar

*

toma aqui um espelho pra você se ver
você é tão bonita
um colar de contas pra você usar
você é tão bonita

você canta tão bem, você deveria cantar
profissionalmente
tenho uns amigos, vou te apresentar
você é tão bonita

há um repertório que você vai adorar
profissionalmente

uns lugares bacanas aonde vou te levar
você é tão bonita

cheiro de peixe não nos apetece, meu amor
incidentalmente
você vai ter que cobrir esse rabo, sim, senhora
você é tão bonita

fama, fortuna e todo o meu apoio
profissionalmente

*

ah, se eu fosse uma sereia
teria mais o que fazer
do que ficar cantando pra eles
do que tentar seduzi-los

nem assoviaria, não
ao ver caravelas passar
em seu mar plano, seu mundo quadrado
no máximo um espirro, no máximo um bocejo

lá vão eles, atarefados
pilhando tudo, matando todos
a serviço do rei, do estômago
a serviço do sr. pinto

nem assoviaria, não
 ao ver caravelas passar
 em seu mar plano, seu mundo quadrado
 no máximo um suspiro, no máximo um bocejo

*

os filhos dos marinheiros
 que temiam os monstros marinhos
 vão bem, obrigados
 todos engravatados

têm automóveis, jatos
 têm helicópteros
 queimam combustíveis
 fazem todas as porcarias possíveis

mandam no país
 mandam no teu nariz
 e nunca tiram férias
 de nos impor misérias

com a graça de netuno ou não
 todos eles aí estão
 os filhos, os netos, os bisnetos
 dos marinheiros

(FREITAS, 2020, p. 97-103).

Reza a lenda que as sereias são criaturas híbridas que mudam de forma ao longo do tempo. Alguns dizem que elas são metade mulher e metade pássaro, outros dizem que são metade peixe. Segundo Borges, em *O livro dos seres imaginários*, “não menos discutível é seu gênero; o dicionário clássico de Lemprière entende que são ninfas, o de Quicherat que são monstros, e o de Grimal que são demônios” (BORGES, 2007, p. 188). Mas indiscutível é que as sereias cantam, e que muitos confundem a potência desse canto inumano com perigos, em uma comparação repetida através dos séculos da figura feminina como um ser maléfico.⁷⁹ Maurice Blanchot, no capítulo “O canto das sereias”, em *O Livro Por Vir*, fala sobre as potências estranhas, por assim dizer, imaginárias desse “canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer” (BLANCHOT, 2018, p. 4). Talvez, por isso, ainda dizem que aqueles que escutam seu canto são seduzidos e arrastados para a morte, como contam que aconteceu com muitos navegantes.

⁷⁹ Eurídice Figueiredo acrescenta: “no caso extremo, ao longo da história, mulheres foram queimadas nas fogueiras porque eram taxadas de bruxas; o adultério feminino era atribuído à dissimulação no romance do século XIX, como em *Dom Casmurro*, *Madame Bovary* ou *Anna Karenina*; ainda hoje a violência física e simbólica contra as mulheres costuma ser justificada pela perfídia feminina” (FIGUEIREDO, 2020, p. 22).

“Ovídio (1966, canto V, verso 555) narra que elas nem sempre tiveram asas de pássaros”, escreve Jean-Michel Vivès, no ensaio “O silêncio das sereias de Kafka”:

Elas [as sereias] eram inicialmente jovens companheiras de Perséfone. Logo após seu rapto por Hades, o deus dos Infernos, elas pediram aos deuses o poder de voar a fim de que pudessem procurar qualquer lugar. **O nascimento das sereias se origina então de uma perda que causará um apelo. Antes de cantar, as Sereias chamam, gritam seu desespero. Essa dimensão do grito permanece a propósito impressa no cerne mesmo de seu canto, desde então Homero o denominará *phthoggos*. *Phthoggos* em grego antigo designa não só o canto, mas também o grito ou o grunhido desarticulado do Ciclope (HOMERO, 1998, canto IX). A aproximação entre o canto das Sereias e o grunhido do ciclope não deixa de impressionar (VIVÈS, 2009, p. 67-68, grifo nosso).**

Segundo Leonardo Davino de Oliveira, no livro *Do poema à canção: a vocoperformance*, ou seja, da voz em performance:

Na tradição do mito, o canto das Sereias afirma que alguém está cantando e sendo cantado. “É um canto que fala dele mesmo. As sereias dizem uma só coisa: que estão cantando!”, escreve Todorov (2003, p. 85). A Sereia nos fornece verbo, melodia e voz, restituindo a memória do útero materno (Odoiá, Iemanjá!). O canto corresponde àquilo que queremos e precisamos ouvir. Por situar o indivíduo no mundo, o canto revela a eficácia da arte do poeta. **Como resistir a tamanha força de atração? Não é à toa que as Sereias tenham sido domesticadas. Elas perderam a palavra. O aspecto narrativo foi eliminado. Do mito dos pássaros narradores ao confinamento na fábula e na lenda da mortífera beleza da mulher-peixe, restou-nos o grito de alerta das sirenes. O rabo de peixe e a beleza física surgem na transformação do mito em lenda na Idade Média. Criaturas híbridas, para o Cristianismo, elas significavam também a alma dividida entre os dois mundos e o mal na sua ambiguidade: sedução e pecado. A sereia passa a ser sinônimo de mulher muito bonita, encantadora e fatal (DAVINO, 2023, p. 225, grifo nosso).**

Sendo assim, é a partir da descida da sereia para as águas que acontece a sua transformação em uma bela figura feminina. Processo que afirma “um dos modelos mais estereotipados do gênero feminino. Trata-se do padrão segundo o qual, em sua função erótica de sedutora, a mulher surge antes de tudo como corpo e como voz inarticulada” (CAVARERO *apud* DAVINO, 2023, p. 225). A sereia se torna apenas uma figura bela, mas muda, que, sobretudo, seduz pela sua aparência – conforme repetem algumas de suas versões mais tradicionais.

Mas, e se essas histórias tivessem sido contadas por outras perspectivas? E se as próprias Sereias cantassem sua versão da narrativa? Como seria esse canto? O que teria acontecido com elas? Será que teria sido possível escutar o canto das Sereias e a ele resistir? Pensando nessas questões, a poeta Angélica Freitas preparou “Canções de atormentar”. Aqui, as sereias não cantam para seduzir marinheiros, mas para atormentá-los, em “canções de furar

tímpanos e afundar navios. Elas queriam mesmo afundar navios, porque olha os resultados das grandes navegações!” (FREITAS, 2020, s/p), conta Angélica Freitas.

*

Na performance musical “Canções de atormentar”, antes do canto do primeiro poema, escutamos a vocalização de Angélica Freitas a pronunciar sons pré-verbais, o que percebo como grunhidos ainda não traduzidos. A meu ver, são grunhidos que remetem à criação das sereias e a dimensão do grito impressa no seu canto, sendo deslocada, aqui, de um canto que grita desespero – fazendo referência a Jean-Michel Vivès –, a um canto que grita para causar desespero. Seriam as línguas das sereias? Ao fundo, escutamos o timbre da guitarra que reconheço também como um modo de grito.

Aguilar e Cámara, no capítulo “mapas acústicos, constelações sonoras”, no livro *A máquina performática*, escrevem sobre o grito e o farfalho “como estratégias possíveis de enfrentamento do bem dizer” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 69). No que se refere ao grito:

não se trata do que dá ênfase a um discurso perfeitamente articulado, mas do que encarna na voz e desestabiliza o sentido. Remete ao corpo e é signo de uma ordem pré-discursiva, representando energias pulsionais que não podem ser caladas nem transformadas em retórica (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 69).

O grito encarna a voz híbrida da sereia, em seus grunhidos animais, deslocando o sentido de seduzir a atormentar. De fato, é uma estratégia de enfrentar o bem dizer. Escutamos, nessa vocalização, a raiva exposta mesmo, a raiva que não pode ser calada ou transformada em retórica. A sereia encena um modo de grito catártico que marca um limite do discurso, expondo um componente de agressão que sacode o espectador de um lugar de conforto. A voz de Angélica Freitas, aqui, exprime um corpo com autenticidade, em fúria, impregnada de afetos, que me remete aos versos de Kamenszain, “porque nós mulheres não escrevemos / para convencer ninguém” (KAMENSZAIN, 2022, p. 13). Ela exprime o que Barthes chama de o “grão da voz”.

Segundo Barthes,

A voz que canta, esse espaço muito preciso onde uma língua encontra uma voz e deixa ouvir, a quem sabe levar até lá a sua escuta, aquilo a que pode se chamar o “grão”: a voz não é o sopro, mas sim essa materialidade do corpo surgida da goela, lugar onde o metal fônico se endurece e se segmenta. Corporeidade do falar, a voz situa-se na articulação do corpo e do discurso e é nesse a dois que o movimento de vaivém da escuta poderá afectar-se (BARTHES, 2022, p. 244).

O grão da voz é como o corpo se presentifica na voz, como a voz se agarra no corpo – ou como o corpo se agarra na voz, conforme escreve Barthes, será “o grão da voz, quando esta se encontra em dupla postura, em dupla produção: de língua e de música” (BARTHES, 2022, p. 257). E mais adiante, “o ‘grão’ seria isso: a materialidade do corpo falando a sua língua maternal: talvez a letra; quase seguramente a significância” (BARTHES, 2022, p. 258).

Percebo que o aspecto da corporalidade do grão da voz também atravessa a noção de canção, apresentada por Leonardo Davino de Oliveira citando Monclair Valverde:

Enquanto forma musical e formato midiático, a canção não se restringe ao feliz casamento entre palavra e música: **a voz, pela singularidade de seu timbre, torna presente o corpo e o desempenho de alguém real**; a melodia, a seu modo e sem dizer nada, conta uma história envolvente, quando não arrebatadora; o arranjo e a instrumentação datam e localizam o acontecimento que se canta, conferindo concretude e familiaridade à ficção; as palavras, enfim, formam o elo simbólico de uma comunidade de falantes que são anônimos e se desconhecem, mas se reconhecem, enquanto falantes. Cada um desses aspectos contribui para envolver e aproximar misteriosamente os ouvintes, através da mediação proporcionada pela performance do cantor, mas o encanto das canções resulta da simbiose entre a voz, o gesto, a melodia, o acompanhamento e as palavras, que é viabilizada pela estrutura tonal de uma narrativa musical compacta (VALVERDE *apud* DAVINO, 2023, p. 228-229, grifo nosso).

É essa presença do corpo todo que a noção de canção reivindica que é, por sua vez, praticada nas “Canções de atormentar”.⁸⁰ Não somente por meio do corpo presente das artistas, mas também por meio do corpo presente a partir da experiência da espectadora, do espectador. Trata-se de uma performance musical que requer uma experiência de escuta ativa. Mas o que significa escutar?

Barthes, a princípio, diferencia o ato de ouvir e de escutar: “*ouvir* é um fenômeno fisiológico; *escutar* é um acto psicológico” (BARTHES, 2022, p. 235, grifo do autor). Ele propõe três tipos de escuta, a primeira escuta se abre para indícios, e nos aproxima dos animais. A partir dela, escutamos ruídos que anunciam indícios. Ela funciona como um estado de “atenção prévia que permite captar tudo o que pode vir perturbar o sistema territorial; é um modo de defesa contra a surpresa” (BARTHES, 2022, p. 237), escreve Barthes. E mais

⁸⁰ Em relação à noção de música, Barthes escreve que “a música é ao mesmo tempo o expresso e o implícito do texto: o que é pronunciado (submetido a inflexões) mas não é articulado: o que está ao mesmo tempo fora do sentido e do não-sentido, o que está em cheio nesta significância, aquilo que a teoria do texto tenta hoje postular e situar. A música [...] conseguida na medida em que consegue dizer o implícito sem o articular, passar para além da articulação sem cair na cesura do desejo ou na sublimação do indizível, uma tal revelação pode ser dita justamente *musical*. Talvez uma coisa não valha senão pela sua força metafórica; talvez seja este o valor da música: o de ser uma boa metáfora (BARTHES, 2022, p. 271, grifo do autor). O que me chama atenção nessa indefinição da música é seu deslocamento em torno do campo experimental. “É pois muito difícil falar da música” (BARTHES, 2022, p. 66), afirma Barthes, “a razão é que é muito difícil conjugar a linguagem, que é da ordem do geral, com a música, que é da ordem da diferença” (BARTHES, 2022, p. 266).

adiante: “é esse o papel dessa primeira escuta — que o que era confuso e indiferenciado se torne distinto e pertinente, e que toda a natureza tome a forma particular de um perigo ou de uma presa: a escuta é a própria operação desta metamorfose” (BARTHES, 2022, p. 238).

Os grunhidos da abertura da performance de Angélica Freitas, por exemplo, produzem essa operação de deslocamento da primeira escuta: uma escuta de ruídos que se desloca a uma escuta de indícios, que coloca o espectador em estado de atenção e tensão. São ruídos irregulares que transtornam nosso conforto sonoro, desestabilizam a segurança de uma sinfonia doméstica. São grunhidos que produzem uma “escuta do estranho” (BARTHES, 2022, p. 237), frequentemente, utilizada em filmes de terror, como comenta Barthes. São grunhidos que deslocam o corpo da espectadora, do espectador diante do desconhecido, em torno de uma construção do suspense. Ao mesmo tempo, também deslocam o espaço cênico que passa de uma cena familiar a uma cena atormentadora.

No registro da videoarte *Canções de atormentar*, percebo que a “escuta do estranho” se conjuga com a construção do espaço cênico com cores frias, prevalecendo tons de azul, produzindo um efeito de uma cena noturna, marítima e perturbadora (mantida ao longo de toda apresentação). O que sugere um modo de imersão em paisagens marítimas, de iluminação azulada que, a princípio, coloca em foco as espumas do mar, como vemos nas fotografias:

Figura 7 e 8



Fotografias da montagem da videoarte, a partir do registro do momento de abertura da performance “Canções de atormentar”, 2017. Fonte: plataforma digital, canal “Canções de atormentar”.

Contam que as sereias quando morrem se transformam em espumas do mar, sendo as espumas associadas ao tema da morte. As espumas do mar também nos sugerem imagens do gozo, como nos lembram do mito de Afrodite que nasceu quando Zeus cortou o pênis de Cronos (seu pai) e o sêmen de Cronos se derramou sobre o mar. Dessa espuma, nasceu Afrodite. É provável que essas imagens produzam incômodo, pois trazem à tona os temas tabus do sexo e do prazer, aqui, colocando em cena também o prazer feminino. É isso o que a poeta quer mesmo, incomodar.

2.3.2.1 Mesmo que a deseje morta e descamada: o marinheiro tem medo da sereia

quem vai para o mar terá medo
 que o seu navio se espatife num rochedo
 quem é do mar e vai para a terra
 sabe que no final se ferra
 à sua cauda não se aferra
 nem na grécia, nem na inglaterra
 [...]

A primeira estrofe do poema que abre a sequência narrativa “Canções de atormentar” é vocalizada, no registro da performance, por Angélica Freitas. A voz poética narra os intercâmbios entre o mar e a terra, em torno dos medos, do imprevisível dos trânsitos, enfatizados pelo uso do verbo “ir” (conjugado presente do indicativo, em “vai”). Modos de deslocamentos físicos que, pelo percurso da leitura crítica (outro tipo de deslocamento), se cruzam ao encontro do simbólico, em que atravessamos as bordas das fronteiras imaginárias, pelo pensamento. O que vemos, aqui, são fragmentos visuais das cenas, como as imagens do “navio” e da “cauda”, por exemplo. Por inferência, leio essas imagens como metonímias, remetendo às figuras do “marinheiro” e da “sereia”, respectivamente.

Nos dois primeiros versos da primeira estrofe, estamos às voltas pelos mares, em torno do deslocamento físico a partir da terra (por inferência, do porto), tendo o “navio” como meio de transporte, como lemos em: “quem vai para o mar terá medo / que o seu navio se espatife num rochedo”. Estamos às voltas com o temor dos imprevistos do mar, tomado como um lugar de medo, sendo associado à morte, à noite, ao abismo. Segundo Jean Delumeau, em *História do medo no Ocidente*, “descobre-se que o mar, outrora, é frequentemente representado como o domínio privilegiado de Satã e das potências infernais” (DELUMEAU,

2009, p. 67). Não é difícil imaginar que a sereia seja considerada como uma das potências infernais a que Delumeau faz referência.

O medo gira em torno do que é desconhecido, como sugerem os imprevistos dos acidentes, dos desastres e, sobretudo, do medo da sereia – “o marinheiro tem medo da sereia”. Ainda nos primeiros versos, esses imprevistos se atrelam à possibilidade do choque entre o navio (figura do trânsito) e um rochedo (figura estável da fronteira, do limite, se tornando obstáculo). Pedras que se interpõem ao querer do sujeito movente.

*

Aqui, abro parênteses para lembrar da história do gigante Adamastor que foi convertido em penedos, sendo chamado de Cabo das tormentas. Como conhecemos, é uma península no sul do continente africano, onde se encontram os oceanos Atlântico e Índico. Dizem que esse nome foi dado pelo navegador português Bartolomeu Dias ao cruzar por lá, tendo enfrentado violentas tormentas.⁸¹ Precisava ver Adamastor chorando desgostos, quase insano da mágoa de não ter seu amor correspondido pela ninfa Tetis, a correr para abraçar e beijar um duro monte que, ao longe, parecia ser sua amada. Miragem? Uma outra leitura dessa mesma cena diz que Adamastor, ainda chorando desgostos, corre para tentar tomar a Ninfa Tetis à força, ou seja, para tentar violentá-la.

Esse episódio é contado em *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, no século XVI, poema épico clássico da literatura portuguesa que narra a expansão marítima de Portugal, a partir da viagem de Vasco da Gama em torno do caminho para as Índias. No canto V, Adamastor canta sua história a Vasco da Gama:

Mais ia por diante o monstro horrendo,
Dizendo nossos Fados, quando, alçado,
Lhe disse eu: - Quem és tu? Que esse estupendo
Corpo, certo me tem maravilhado!
[...]

Eu sou aquele oculto e grande Cabo
A quem chamais vós outros Tormentório,
[...]

Amores da alta esposa de Peleu
Me fizeram tomar tamanha empresa.
Todas as Deusas desprezei do Céu,
Só por amar das Águas a Princesa.

⁸¹ Depois, o Cabo das Tormentas passou a se chamar Cabo da Boa Esperança, a fim de amenizar a ideia das dificuldades enfrentadas nessa passagem.

Um dia a vi, coas filhas de Nereu,
Sair nua na praia: e logo presa
A vontade senti de tal maneira
Que inda não sinto cousa que mais queira.

Como se fosse impossível alcançá-la,
Pela grandeza feia de meu gesto,
Determinei por armas de tomá-la
E a Dóris este caso manifesto.
De medo a Deusa então por mi[m] lhe fala;
Mas ela, cum fermoso riso honesto,
Respondeu: - Qual será o amor bastante
De Ninfa, que sustente o dum Gigante?

[...]

Já néscio, já da guerra desistindo,
Ua noute, de Dóris prometida,
Me aparece de longe o gesto lindo
Da branca T[h]étis, única, despida.
Como doudo corri de longe, abrindo
Os braços pera aquela que era vida
Deste corpo, e começo os olhos belos
A lhe beijar, as faces e os cabelos.

Oh! Que não sei de nojo como o conte:
Que crendo ter nos braços quem amava,
Abraçado me achei com duro monte
De áspero mato e de espessura brava.
Estando cum penedo fronte a fronte,
Que eu pelo rosto angélico apertava,
Não fiquei homem, não; mas mudo e quedo
E, junto dum penedo, outro penedo!

[...]

Converte-se-me a carne em terra dura;
Em penedos os ossos se fizeram;
Estes membros que vês, e esta figura,
Por essas longas águas se estenderam.
Enfim, minha grandíssima estatura
Neste remoto Cabo converteram
Os Deuses; e, por mais dobradas mágoas,
Me anda T[h]étis cercando destas águas.

(CAMÕES, 2005, p. 150-152, grifo nosso).

A partir da rede intertextual com as vozes da tradição literária, Angélica Freitas coloca sob suspeita os discursos repetidos desde antigas canções, em um movimento de dessacralização (deslocamento), recorrente em sua poética. Em “Canções de atormentar”, observo a construção da crítica ao projeto de expansão marítima, deslocando a narrativa contada em *Os Lusíadas* como um dos grandes feitos de Portugal, a fim de tornar visíveis as ruínas dos possíveis acidentes causados em nome da civilização, como também aparece nos versos do poema “laranjal”:

[...]
 eu moro no valverde.
 é o fim da civilização.
 quer saber o que é úmido?
 é banhado.
 verde-mofo.
 verde-cobra.
 puro junco, aranha,
 lagartixa, carro atolado.
**quer saber o que é
 o fim da civilização?**

(FREITAS, 2020, p. 12, grifo nosso).

Adauto Novais, no ensaio “Crepúsculo de uma civilização”, em *Artepensamento: ensaios filosóficos e políticos*, comenta que um dos caminhos para entender o conceito de civilização pode ser relacionado à obra de Montesquieu, as *Cartas persas*, em que lemos a pergunta: “Como se pode ser persa?”. Com ironia, Paul Valéry propõe como resposta outra pergunta: ‘Como se pode ser o que se é?’. Tal questão — diz ele — nos faz sair de nós mesmos, mergulharmos de repente em um outro mundo a fim de que possamos perceber” (NOVAES, 2004, s/p):

todo o absurdo que nos é imperceptível, a estranheza dos costumes, as leis bizarras, a particularidade das convenções, dos sentimentos, das crenças nas quais todos os homens se acomodam...”. Entrar no campo do outro “para desconcertar suas ideias, fazer-lhe a surpresa de ser surpreendido com o que faz, o que pensa, e mostrar que ele jamais concebeu pensar de forma diferente... é o meio de trazer à luz toda a relatividade de uma civilização, de uma confiança habitual na ordem estabelecida... (NOVAES, 2004, s/p, grifo nosso).

Percebo que a ideia de civilização gira em torno dos costumes que se estabelecem a partir de uma estranha ordem cotidiana, naturalizada pela repetição, ou seja, “nada mais relativo que a civilização” (NOVAES, 2004, s/p). E retomo a pergunta colocada por Adauto Novaes, “que outro nome dar à civilização tecnológica que conduz à clandestinidade as artes, a política, a vida vivida, a experiência do outro em nós (germe de uma civilização universal), senão o de barbárie?” (NOVAES, 2004, s/p).

Volto à primeira estrofe do poema em debate, em “Canções de atormentar”: “quem vai para o mar terá medo”. O tormento do choque do navio com o rochedo pode ser lido como um dos obstáculos que impede as navegações; que, ao mesmo tempo, atrasa a constituição da “civilização”. Em outras palavras, esse rochedo tem a potência de trazer à tona um naufrágio histórico. Seria uma tentativa de dar fim à barbárie do nosso modo de vida? Pois o rochedo,

pode ser lido, em seu sentido figurado, como um dos tipos de tormentos – como “uma pedra no meio do caminho”, diz Drummond.

O elemento do rochedo pode ser associado, como metáfora, à figura da sereia que, segundo a lenda, desvia os marinheiros da sua rota para os conduzir rumo ao trágico. Com isso, é possível traçar um paralelo entre a Sereia, de Angélica Freitas; e a ninfa Tétis, de Camões, sendo ambas míticas figuras femininas dos mares que podem provocar a morte. As ninfas que “moravam no mar se chamavam oceânides ou nereidas; a dos rios, náides”, escreve Borges, “eram donzelas graves e formosas; vê-las podia causar a loucura e, se estivessem, nuas, a morte” (BORGES, 2007, p. 157).

Cabe lembrar que, apesar da homonímia, a nereida Tétis é descendente da titânide Tétis (vinculada à fecundidade). Segundo Leonardo Davino de Oliveira,

Filha de Gaia e Urano, a titânide Tétis é a mais antiga representante da potência feminina das águas. Do hierogamo com seu irmão Oceano nasceram três mil rios e as Oceânidas, ninfas dos oceanos e mares. Tétis e Oceano constituíram, portanto, a parilha cósmica – a união de Yin com Yan – e representam a origem da manifestação visível da vida: a Fonte Divina. Para Homero, os deuses descendiam desse casal arquetípico. Tétis é representada pelas áreas mais profundas do mar, das fontes, dos lagos e das lagoas. Essas e outras arcaicas deusas-mães simbolizam o *logos* feminino. Da mesma forma que Nanã, a orixá iorubá que forneceu a lama para a modelagem do ser humano, Tétis promove a manifestação imanente do Deus transcendente (DAVINO, 2023, p. 224).

Em Camões, percebo a nereida Tétis para além da sua potência de morte, mas a percebo também como uma figura feminina com potência de vida, ou seja, de fecundidade, de criação, retomando suas forças ancestrais. Nesta releitura, Tétis se aproxima da figura da Sereia. Em Camões, com sua capacidade de criação, Tétis transforma o Gigante Adamastor no Cabo das Tormentas, que é petrificado por não ter seu amor correspondido pela ninfa. A Sereia também tem a capacidade de criação, mas que se desenvolve pelo canto.

Por outro lado, ainda lemos essas figuras femininas como potência de morte, considerando o ponto de vista de Adamastor, para quem a ninfa Tétis é um tormento, como testemunha Adamastor: “Neste remoto Cabo converteram / Os Deuses; e, por mais dobradas mágoas, / me anda T[h]étis cercando destas águas”. A perspectiva de Adamastor vai ao encontro do ponto de vista dos marinheiros para quem a Sereia também é um tormento com seu “canto de abismo”, com suas “canções de atormentar”.

Em “Canções de atormentar”, de Angélica Freitas, nos versos seguintes, ainda na primeira estrofe do primeiro poema, a viagem segue agora às voltas pelas terras, em torno do deslocamento físico a partir dos mares, tendo a “cauda” como meio de transporte, fazendo referência à mobilidade de nadar como prática do espaço, como em: “quem é do mar e vai para a terra / sabe que no final se ferra / à sua cauda não se aferra / nem na grécia, nem na Inglaterra”. Diferentemente da travessia dos navios, em que os imprevistos eram apenas possibilidades, aqui, estamos diante dos temores da certeza de um final trágico, pois não há ancoragem possível para uma criatura do mar na terra. Pelo contexto, percebo que a figura feminina revelada é uma sereia, a princípio, por sua metade animal (cauda).

Impossível não lembrar da trágica história da Pequena Sereia, de Hans Christian Andersen, no século XIX, um clássico da literatura para crianças e jovens. Tal conto de fadas se popularizou a partir da sua versão adocicada em desenho musical dos Estudos Disney (1989). Bem mais triste é a pequena sereia de Andersen que enfrenta tormentas do princípio ao fim.

Segundo Diana Lichtenstein Corso e Mário Corso, no capítulo “Histórias de amor II: as metamorfoses”, no livro *Fadas no divã: psicanálise nas Histórias Infantis*, o fascínio pelo outro reino é tão grande que “a sereia se apaixona perdidamente pelo príncipe. Não encontra mais consolo no reino do pai e faz um trato com uma bruxa para poder ser uma humana, trocando a aparência por uma de suas virtudes, a voz. Ganha a forma humana, mas fica muda” (CORSO, 2006, p. 146).

Nas palavras de Andersen:

“Mas se me tira minha voz”, disse a Pequena Sereia, “o que me sobrá?”
 “Sua linda figura”, disse a bruxa, “seus movimentos graciosos e seus olhos expressivos. Com eles pode encantar facilmente um coração humano... Bem, onde está a sua coragem? Estique a linguinha e deixe-me cortá-la fora como meu pagamento. Depois receberá sua poderosa poção” (ANDERSEN, 2010, p. 233).

E mais adiante:

Cada passo que ela dava, como a bruxa predissera, a fazia sentir como se estivesse pisando em facas e agulhas afiadas, mas suportou isso firmemente. Caminhou com a leveza de uma bolha ao lado do príncipe. Este e todos que a viram ficaram maravilhados ante a graça de seus movimentos. [...] Ela era a mais bela criatura no palácio, mas era muda, não podia falar nem cantar (ANDERSEN, 2010, p. 235-236).

A pequena sereia é aquela que se sacrifica por amor. Ao se transformar em humana, além da dor ao andar com as novas pernas, ela sofre com o exílio familiar e, sobretudo, com o

mutismo, como uma metáfora de morte, ainda em vida. Essa história também é evocada no poema “sereia a sério”, de Angélica Freitas, no seu primeiro livro *Rilke Shake*:

sereia a sério

o cruel era que por mais bela
por mais que os rasgos ostentassem
fidelíssimas genéticas aristocráticas
e as mãos fossem hábeis
no manejo de bordados e frangos assados
e os cabelos atestassem
pentas de tartaruga e grande cuidado

a perplexidade seria sempre
com o rabo da sereia

não quero contar a história
depois de andersen & co
todos conhecem as agruras
primeiro o desejo impossível
pelo príncipe (boneco em traje de gala)
depois a consciência
de uma macumba poderosa

em troca deixa-se algo
a voz, o hímen elástico
a carteira de sócia do mediterrâneo

são duros os procedimentos

bípedes femininas se enganam
imputando a saltos altos
a dor mais acertada à altivez
pois
a sereia pisa em facas quando usa os pés
e quem a leva a sério?
melhor seria um final
em que voltasse ao rabo original
e jamais se depilasse

em vez do elefante dançando no cérebro
quando ela encontra o príncipe
e dos 36 dedos
que brotam quando ela estende a mão

(FREITAS, 2007, p. 23-24).

Em “sereia a sério”, em troca da sua potente voz, a sereia se torna apenas uma bela figura, uma boneca muda para ser olhada, sendo mais facilmente manipulada. Sabemos que “são duros os procedimentos // [...] a sereia pisa em facas quando usa os pés”. É preciso trazer ao debate as crueldades que a sereia passa para se transformar em mulher. Ela passa por procedimentos dolorosos que denunciam a objetificação do corpo feminino. A sereia, aqui, espelha a figura da mulher (“bípedes femininas”), e critica as agruras que enfrentamos ao

tentarmos nos enquadrar nas diretrizes estéticas impostas à performance de gênero, como a busca da altivez imputada à dor dos saltos altos.

Pierre Bourdieu, no livro *A dominação masculina*, escreve que os saltos limitam de certo modo os movimentos, uma espécie de confinamento assegurada pelas vestimentas. “Essas maneiras de usar o corpo, profundamente associadas à atitude moral e à contenção que convêm às mulheres, continuam a lhes ser impostas, como que à sua revelia, mesmo quando deixaram de lhes ser impostas pela roupa” (BOURDIEU, 2022, p. 54). Talvez, como lemos no poema, “melhor seria um final / em que voltasse ao rabo original / e jamais se depilasse”.⁸²

Segundo Leonardo Davino de Oliveira, no ensaio “De musas e sereias: a presença dos seres que cantam a poesia”, publicado nos *Anais da Biblioteca Nacional*:

A crueldade exposta no poema de Angélica só encontra precedente no quadro *L'invention collective*, de Rene Magritte (1898-1967). **A impactante imagem de uma sereia invertida é o ápice do progressivo silenciamento das sereias e do feminino. A mulher servindo apenas como estereótipo à ordem patriarcal.** “Em troca deixa-se algo / a voz, o hímen elástico”, diz o poema. **Se for para renunciar a alguma parte, a cabeça deve ser eliminada, o saber poético. A sua boca de peixe é muda. O destino das sereias segue a histórica interdição à voz das mulheres. E quem as leva a sério?** (DAVINO, 2016, p. 352, grifo nosso).

Figura 9



L'invention collective (1934), de Rene Magritte, oil on canvas, 73.5 x 97.5 cm. Private Collection. Fonte: Site Rene Magritte: Biography, Paintings, and Quotes. Disponível em: <https://www.renemagritte.org/the-collective-invention.jsp>

⁸² Em relação à imposição dos padrões estéticos no enquadramento da performance do feminino, lembro do diálogo entre a avó da pequena sereia e sua neta, quando ela fez quinze anos e, finalmente, pode subir até a superfície: “Venha, deixe-me vesti-la como suas outras irmãs”, e pôs no seu cabelo uma grinalda de lírios brancos em que cada pétala de flor era metade de uma pérola. Depois a velha senhora mandou trazer oito grandes ostras para prender firmemente na cauda da princesa e mostrar sua alta posição. “Ai! Está doendo”, disse a Pequena Sereia. “Sim, a beleza tem seu preço”, respondeu a avó. Como a Pequena Sereia teria gostado de se livrar de todos aqueles enfeites e pôr de lado aquela pesada grinalda!” (ANDERSEN, 2010, p. 218).

Quais são as vozes que surgem dessa histórica interdição das mulheres? Quais são as vozes que surgem dessas línguas amputadas? São vozes mapeáveis, escutáveis?

O mito da Sereia se encontra com o da Medusa em torno dessas interdições. Potentes figuras femininas que são confundidas com monstros. Dizem que a potência das mulheres atormenta. Por isso, elas são punidas, decapitadas, mutiladas, entre outras narrativas atravessando umas às outras. “Ao longo de nossa história, calar as Sereias implicou no emudecimento das mulheres, na manutenção do silêncio da culpada pela queda do homem” (DAVINO, 2023, p. 227), escreve Leonardo Davino de Oliveira. “Relacionadas à feitiçaria, as mulheres sempre ameaçaram a razão masculina” (DAVINO, 2023, p. 227). Percebemos que “de Pandora a Eva, a mulher, em diversas culturas, associada à origem do mal, inspira medos diversos no homem” (ALVES, PITANGY, 2022, p. 36).

Como escapar das armadilhas históricas?

Cixous acredita que uma das respostas seja pela escrita que passa pelos nossos corpos, como um modo de enfrentar os discursos que antes eram reservadas apenas ao domínio do falo, agora também são pronunciados nas bocas das mulheres, a fim de explodi-los, revirá-los, se apropriar deles, colocando-os sob nossas vozes, sob o nosso ponto de vista. Concordo com Cixous quando escreve que “é preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal” (CIXOUS, 2022, p. 41). E sublinho mais uma vez: “É preciso que a mulher se coloque no texto — como no mundo, e na história —, por seu próprio movimento” (CIXOUS, 2022, p. 41).

A Medusa escapa de ser cativa da história quando aprende a rir. Mas ela só ri porque consegue se reescrever. Com isso, Medusa consegue se colocar no texto, no mundo, na história. E seu riso repercute no eco de outras vozes.

*

E a sereia, como escapa de ser cativa da história?⁸³

⁸³ Ana Martins Marques também trabalha a reescrita da figura da sereia, como lemos no livro *Da arte das armadilhas*, no poema “Sereia”, analisado por Leonardo Davino de Oliveira, no ensaio “Ana Martins Marques e Matheus Brant e Juliana Perdigão”, no livro *Do poema à canção: a vocoperformance*.

Em “Canções de atormentar”, a poeta Angélica Freitas se inclina sobre o corpo mítico mutilado da Sereia, lhe devolve as asas, as línguas vivas e escreve o grito, o riso, como escutamos na segunda estrofe, ainda no primeiro poema:

é inventado ou verdadeiro
 que a sereia cantou pro marinheiro
 ele pôs cera no ouvido
 ou se atou ao mastro feito um bom marido
 domador dos mares e da libido
 ninguém no mundo mais desenvolvido

Ao ler esses versos, imagino Ulisses tentando não sucumbir ao canto das Sereias, seguindo passo a passo as orientações de Circe.⁸⁴ Primeiro, tapando com cera os ouvidos dos marinheiros ofegantes. Depois, ordenando que o amarrassem ao mastro da embarcação. É o que narra *Odisseia*, de Homero (ou de vozes desconhecidas), sobre o encontro de Odisseu com as Sereias, como lemos no canto XII, na tradução de Trajano Viera:

[...]
 A uma distância em que se pode ouvir o grito,
 notaram-nos. Cristal na voz, entoam o canto:
 ‘Aproxima, Odisseu plurifamoso, glória
 argiva. Escuta nossa voz, a voz das duas!
 Em negra nau, ninguém bordeja por aqui
 sem ascultar o timbre-mel de nossa boca
 e, em gáudio, viajar, ampliando sua sabença,
 pois conhecemos tudo o que os aqueus e os troicos
 sofreram na ampla Ílion — numes decidiram-no.
 Quanto se dê na terra amplinutriz, sabemos.’
 A bela voz assim ressoou. Meu coração
 queria ouvir. Mandei que os sócios me soltassem
 sobrelevando as celhas, mas, em arco, mais

⁸⁴ O que me chama atenção nessa cena é também a outra figura feminina, Circe. Por qual motivo seu discurso profético é escutado com credibilidade entre os homens? “Então me disse a venerável Circe: ‘Tudo / cumpriu-se assim, mas ouve o que direi agora, / e um deus há de lembrar-te: encontrarás primeiro / Sereias. Quem quer se aproxime delas se / fascina. O ingênuo que de perto escute o timbre / de suas vozes, nunca mais terá por perto / a esposa e os filhos novos, que se alegrariam / com seu retorno à residência, pois Sereias / o encantam com a limpidez do canto. Sentam-se / no prado: empilham-se ao redor os ossos de homens / apodrecidos com a pele encarquilhada. / Não chegues perto! Amolga a cera dulcime / e fixa nas orelhas dos teus sócios. Não / as ouça ninguém mais além de ti (se o queres): / te amarrem à carlinga do navio veloz / mãos e pés apertados nos calabres, reto, / para que o canto das Sereias te deleite. / E se rogares e ordenares que os marujos / te soltem, devem retesar as cordas mais. / Depois que os remadores deixem a paragem, / não serei exaustiva ao te indicar a rota / que seguirás: que te aconselhe o coração!’” (HOMERO, 2013, p. 206-207). Segundo Adorno e Horkheimer, no capítulo “Ulisses ou Mito e Esclarecimento”, no livro *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, “as profecias da feiticeira destituída de seus poderes sobre as Sereias, Cila e Caribde só aproveitam, afinal, à autoconservação masculina” (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 75). Diferente do que a *Odisseia* nos conta, por exemplo, sobre o canto das Sereias, escutado como enganador, tendo como propósito seduzir Ulisses, oferecendo-lhe mais conhecimento. Segundo Blanchot, “houve sempre, entre os homens, um esforço pouco nobre para desacreditar as Sereias, acusando-as simplesmente de mentira: mentirosas quando cantavam, enganadoras quando suspiravam, fictícias quando era tocadas” (BLANCHOT, 2018, p. 5). Discurso, infelizmente, ainda atual em relação às mulheres.

remavam. Perimede e Euríloco se alçaram
a fim de reapertar os cabos. Bem distantes,
a ponto de não mais ouvir rumor algum
e o canto das Sereias, meus fiéis marujos
tiram a cera que amolgara em suas orelhas,
desatam os liames em que me prenderam.

(HOMERO, 2013, p. 211).

Ainda é muito difícil falar das sereias sem antes passar pelo episódio em que Ulisses, considerado como astucioso, sobreviveu ao encontro delas, com alguns precários recursos, confiando apenas nas cadeias amarradas ao mastro, e com “a espantosa surdez de quem é surdo porque ouve” (BLANCHOT, 2018, p. 5). Segundo Max Horkheimer e Theodor Adorno, no livro *Dialética do esclarecimento*, “Ulisses reconhece a superioridade arcaica da canção deixando-se, tecnicamente esclarecido, amarrar. Ele se inclina à canção do prazer e frustra-a como frusta a morte” (HORKHEIMER, ADORNO, 1985, p. 64). A partir disso, Ulisses pode se lançar a outra navegação: aos mares da narrativa, tendo a possibilidade de tornar-se narrador e perdurar o canto que ouviu das sereias em palavra narrada. “Elas (as sereias) o empenharam, ele e muitos outros, naquela navegação feliz, infeliz, que é a da narrativa, o canto não mais imediato mas contado, assim tornado aparentemente inofensivo, ode transformada em episódio” (BLANCHOT, 2018, p. 5-6), como escreve Blanchot.

Mas, será que as sereias cantaram mesmo? E se as sereias tivessem decidido se calar? É o que coloca em debate o conto “O silêncio das sereias”, de Franz Kafka, escrito em 1917. É uma releitura crítica do episódio referido da *Odisseia*, feita em tom de paródia, um contraponto da literatura moderna à antiguidade clássica. No conto de Kafka, as sereias silenciam no encontro com Odisseu, ao invés de desejar seduzi-lo, como lemos a seguir: “agora as sereias dispõem de uma arma ainda mais terrível que seu canto, isto é, seu silêncio” (KAFKA *apud* HOMERO, 2013, p. 501-502). E mais adiante:

E, de fato, quando Odisseu se aproximou, as poderosas cantoras não cantaram, seja por terem acreditado que só poderiam vencer aquele adversário com o silêncio, seja porque a visão da graça no rosto de Odisseu, que não pensava em nada além de cera e correntes, fê-las esquecer todos os seus cantos. **Mas Odisseu, por assim dizer, não ouviu o seu silêncio; pensou que elas cantassem, e que somente ele estivesse a salvo de escutá-las.** [...] **Elas, no entanto** — mais belas do que nunca — esticavam-se e contorciam-se, deixavam os horripilantes cabelos soltos no vento e distendiam as garras sobre os rochedos. **Já não queriam seduzir, queriam apenas captar o reflexo dos grandes olhos de Odisseu, tão longamente quanto pudessem** (KAFKA *apud* HOMERO, 2013, p. 502, grifo nosso).

O narrador de Kafka coloca sob suspeita o discurso heroico repetido em torno de Ulisses, a fim de desconstruir o mito homérico. Ulisses, aqui, ainda dispõe de limitados

recursos para sobreviver ao encontro com as sereias, confiando nas cadeias presas ao mastro, e agora também nos ouvidos tapados de cera. Contudo, tais meios infantis são desacreditados como capazes de enfrentá-las. O silêncio das sereias é sugerido diante da “visão da graça no rosto de Odisseu, que não pensava em nada além de cera e correntes”, como lemos no conto de Kafka. O tom de ironia é construído por meio da polissemia da palavra “graça” que, de acordo com o contexto, de dádiva passa a significar comicidade.

Mas, será que as “poderosas cantoras” se silenciaram mesmo? Será que Ulisses não ouviu de fato as sereias? Perguntas que provocam o paradoxal desfecho do conto de Kafka, escrito na forma de um deslocado fragmento de voz desconhecida. Sabemos apenas que alguém diz sobre os fatos revelados, mas não sabemos quem, pelo uso do sujeito indeterminado em “dizem”:

Dizem que Odisseu era tão ardiloso, uma tal raposa, que nem mesmo a deusa do destino conseguiria penetrar em seu íntimo. **Talvez — embora isso não seja concebível ao entendimento humano — ele tenha realmente percebido que as sereias calavam, e tenha se servido da referida farsa apenas como uma espécie de escudo contra elas e contra os deuses** (KAKFA *apud* HOMERO, 2013, p. 502-503, grifo nosso).

A partir dessa hipótese, não há mais certeza. Então, é possível que Ulisses saiba que as sereias se calaram e, talvez, ele tenha encenado aquela farsa, atuado naquela dissimulação, valendo-se das cadeias e das ceras, como quem empunha um “escudo contra elas e contra os deuses” (KAFKA *apud* HOMERO, 2013, p. 503). Mais uma reviravolta. Percebemos que a astúcia de Ulisses não foi utilizar aqueles recursos infantis para enfrentar as sereias, mas não ter assinalado que ele sabia que elas não cantavam, mantendo um jogo de aparências.

E quanto às sereias?

No conto de Kafka, as sereias escapam, de algum modo, da armadilha da tradição homérica, pois as sereias não performam apenas como figuras condicionadas a seduzir pelo canto e depois devorar quem as escuta: “já não queriam seduzir, queriam apenas captar o reflexo dos grandes olhos de Odisseu, tão longamente quanto pudessem” (KAFKA *apud* HOMERO, 2013, p. 502).⁸⁵ Por outro lado, em Kafka, as sereias continuam representadas como figuras belas e horripilantes, como em Homero. Nessas versões, infelizmente, ainda foram retiradas das sereias as possibilidades de serem conhecidas como aquelas que se calaram quando quiseram. Segundo Roland Barthes, no capítulo “De olhos nos olhos”, do

⁸⁵ Mas, ainda fica a questão, quando releio esse trecho de Kafka: “capturar o olhar de alguém, ou mais precisamente, o brilho dos olhos de alguém, significaria seduzir ou ser seduzido?” (MENEZES, 2021, p. 95).

livro *O óbvio e o obtuso*, “à força de olhar, a pessoa esquece-se de que ela própria pode ser olhada. Ou ainda: no verbo ‘olhar’, as fronteiras do activo e do passivo são incertas” (BARTHES, 2022, p. 302).

Diante de tantas reviravoltas, o narrador de kafka se revela enganoso, não confiável, e as fronteiras entre a verdade e a ficção são deslocadas, relativizadas. Como escreve Luiz Inácio Oliveira, no livro *Do canto e do silêncio das sereias*, “Kafka duplica o simulacro, desdobra os paradoxos e desarticula assim a velha oposição entre o verdadeiro e o ficcional, que remonta à reflexão platônica sobre a *mimesis*” (OLIVEIRA, 2008, p. 352).

Mais de um século depois de Kafka, é por meio do humor, da ironia que a voz de Angélica Freitas constrói críticas às narrativas da tradição, em “Canções de atormentar”. Mas, aqui, além do deslocamento como reescrita da tradição literária, proposto por Kafka, percebo que essas narrativas são recontadas a fim de também tornar visível e dizível o machismo arraigado nelas, inclusive na representação das figuras masculinas, como o marinheiro (o homem), na segunda estrofe: “é inventado ou verdadeiro / que a sereia cantou pro marinheiro / ele pôs cera no ouvido / ou se atou ao mastro feito um bom marido / domador dos mares e da libido / ninguém no mundo mais desenvolvido”.

Em Angélica Freitas, o riso desmonta, de forma crítica, as supostas “verdades” que ainda sustentam os discursos repetidos em nossa sociedade sobre os estereótipos das performances de gêneros. Principalmente, ironizando a postura de superioridade masculina, como na terceira estrofe do primeiro poema:

qual terá sido o maior peixe
que já caiu na sua rede
meio mulher, meio pescado
o maior troféu já conquistado
ele sabe que nunca vai estar errado
e a sereia é um bicho desgraçado

O que se denuncia é o machismo que contamina não só os discursos da tradição clássica, mas também os discursos reproduzidos pela tradição popular, como no ditado popular posto em diálogo: “caiu na rede é peixe”. Sabemos que o ditado popular é um gênero da tradição oral que tem como finalidade repassar os ensinamentos da sabedoria do povo. Talvez, seja por isso que conhecemos, de orelha, que essa expressão é usada, em geral, quando se quer dizer que tudo serve e se aproveita.

Nessa estrofe, percebo também uma afinidade simbólica entre o corpo da mulher com o do peixe, sugerida na figuração da sereia, sendo conhecida como um ser híbrido, feito das metades desses dois corpos: “meio mulher, meio pescado / o maior troféu já conquistado”.

Por meio do *enjambement*, é encadeada uma pergunta incômoda: “qual terá sido o maior peixe / que já caiu na sua rede / meio mulher, meio pescado / o maior troféu já conquistado”. Versos que trazem à tona a crítica da objetificação da mulher, colocada numa posição de passividade, ao ser comparada a um animal de consumo humano (peixe), a fim de tudo dele se aproveitar, ou a um objeto a ser conquistado (troféu). Em outras palavras, a pergunta colocada nesses versos atormenta porque denuncia o corpo feminino como um capital simbólico a ser consumido, sobretudo, no sentido sexual; e que ainda contribui para aumento do estatuto de poder dos homens.

O marinheiro (o homem) sabe que seus discursos sempre são reconhecidos, por ocupar uma posição de maior poder social (literal e simbólico). E, como justificativa para demonização da sereia, expõe um discurso misógino, contaminado por uma ideologia da submissão feminina. O que reafirma a potência da sereia como monstro: “ele sabe que nunca vai estar errado / e a sereia é um bicho desgraçado”. Imagem monstruosa da sereia que também retorna no último poema dessa sequência de atormentar, fazendo referência às sereias como “monstros marinhos”. “Essa ladainha insistente revela justo aquilo que quer ocultar: que a sujeição da mulher não é natural, e que, portanto, precisa ser reiterada e justificada” (ALVES, PITANGY, 2022, p. 25), como escrevem Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitangy, no livro *Feminismo no Brasil*.

Na última estrofe, a perspectiva da sereia como monstro é deslocada, evidenciando que esse discurso misógino do marinheiro é uma forma de escudo contra o medo que ele tem da sereia: “mesmo que a deseje morta e descamada: / o marinheiro tem medo da sereia”. Talvez se trata de um jogo de aparências, semelhante ao que lemos em Kafka. “Até os marinheiros profissionais têm medo quando deixam o porto” (DELUMEAU, 2009, p. 58), diz Jean Delumeau. E mais adiante: “por trás dessas crenças lendárias ou desses exageros assustadores, adivinha-se o medo do outro, isto é, de tudo que pertence a um universo diferente” (DELUMEAU, 2009, p. 73).

*

No registro da performance “Canções de atormentar” (videoarte), Angélica Freitas e Juliana Perdigão fazem um dueto, repetindo três vezes o verso “o marinheiro tem medo da sereia”. Ou seja, elas criam um refrão que produz, ao mesmo tempo, um novo ditado popular. É a partir do uso do recurso da repetição que se memoriza as canções. Aliás, o uso da

repetição é um dos vínculos entre poesia e música. Angélica Freitas reflete, em entrevista à *Revista Continente*, sobre essa dimensão sonora e musical: “dei uma pesquisada e achei uma expressão em italiano, que significa ‘canção de atormentar’. Seria aquele tipo de música que gruda na tua cabeça. Gostei dessa ideia também da música que fica dando voltas na cabeça” (FREITAS, 2020, s/p).

A sonoridade também é estruturada pelos aspectos formais dos poemas, como observo, em geral, com uso recorrente de rimas, repetição (paralelismos) e *enjambement* – recursos que favorecem a memorização. Percebo também o uso de certas estruturas fixas em alguns poemas. Trata-se de “componentes estruturais do poema que são como sua armação e seu esqueleto, o que Don Geider denomina ‘estrutura de sons’ (op.cit.) de um poema, com seu alto nível de previsibilidade e de repetição” (AGUILAR, CÁMARA, 2017, p. 76).

Esse primeiro poema, por exemplo, é composto por um quarteto com três sextilhas e um dístico, com métrica variável e rimas paralelas (AABBBB). Apesar da estrutura mais tradicional, certas rimas deslocam o tom formal e produzem um efeito cômico. São rimas mais escrachadas e inusitadas, inscritas em uma linguagem coloquial, como na primeira estrofe, na rima da expressão informal “se ferra” com “terra”, “aferra” e “inglaterra”, a seguir:

1 quem vai para o mar terá **medo** (A)
 2 que o seu navio se espatife num **rochedo** (A)
 3 quem é do mar e vai para a **terra** (B)
 4 sabe que no final se **ferra** (B)
 5 à sua cauda não se **aferra** (B)
 6 nem na grécia, nem na **inglaterra** (B)

1 é inventado ou **verdadeiro** (C)
 2 que a sereia cantou pro **marinheiro** (C)
 3 ele pôs cera no **ouvido** (D)
 4 ou se atou ao mastro feito um bom **marido** (D)
 5 domador dos mares e da **libido** (D)
 6 ninguém no mundo mais **desenvolvido** (D)

1 qual terá sido o maior **peixe** (E)
 2 que já caiu na sua **rede** (E)
 3 meio mulher, meio **pescado** (F)
 4 o maior troféu já **conquistado** (F)
 5 ele sabe que nunca vai estar **errado** (F)
 6 e a sereia é um bicho **desgraçado** (F)

1 mesmo que a deseje morta e **descamada**: (G)
 2 o marinheiro tem medo da **sereia** (H)

Na última estrofe, as rimas destoam como um modo de ruído que desloca a estrutura tradicional. Ruído que também se dá a ouvir, ao longo desse poema, na aliteração do /r/, que

sugere, junto à guitarra meio dissonante, um estado de incômodo, de garganta arranhada. Ao mesmo tempo, sugere também um modo de rosnar das feras.

2.3.2.2. Contemplar a ideia de virar sereia

quem não pode ser marinheiro
por força das circunstâncias

quem não pode viajar o mundo
dentro de embarcações

deve imediatamente
contemplar a ideia
de virar sereia

No registro da performance *Canções de atormentar*, esse poema é vocalizado por Angélica Freitas. Percebo na sua interpretação uma certa quebra no ritmo anterior, uma atmosfera mais sóbria, para anunciar uma outra ordem do mundo (marcada pelo uso do imperativo “deve”), como lemos na última estrofe: “(você) deve imediatamente / contemplar a ideia / de virar sereia”. A quem se endereça esse chamado? Os critérios são colocados nas duas estrofes anteriores.

O endereçamento parece indeterminado pelo uso do pronome interrogativo “quem” como sujeito, fazendo referência a quem não pode ser marinheiro, a quem não pode viajar o mundo. A princípio, podemos especular que esse chamado “de virar sereia” é destinado a quem ficou à margem da história, deslocando a voz da perspectiva contada a partir de privilégios do centro (homens brancos heteronormativos) para o ponto de vista da experiência da margem (mulheres, indígenas, negros, populações LGBTQIA+, pessoas com deficiências, entre outras). Mas, sabemos que a “sereia” é um arquétipo do feminino, como vemos desde as sereias de Homero às Iaras brasileiras.⁸⁶ O que sugere que esse chamado de “virar sereia” se destine, principalmente, às mulheres. Cabe dizer que, ao fazer referência às “mulheres”, não pretendo defender a ideia de base universal para o feminismo. “O próprio sujeito das mulheres não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes” (BUTLER, 2022, p.

⁸⁶ Além disso, no plano morfológico, a palavra “sereia” é classificada como um substantivo de gênero feminino, de acordo com a gramática normativa. Apesar da palavra “sereia” não apresentar marca de gênero feminino nesse poema específico, vemos essa marcação em outros poemas da sequência de “Canções de atormentar”, com os artigos “a” (“a sereia é um bicho desgraçado”), “uma” (“ah, se eu fosse uma sereia”), por exemplo.

18). E essa perspectiva heterogênea se estende aos outros grupos considerados como minoritários.

virar sereia
sem rabo de peixe
os dois pés na areia
cantando minhas canções
de atormentar

o ouvido de quem só quer
o butim dos marinheiros
barras de ouro
mármore e estátuas
moedas fora de circulação

mil vezes destruir tímpanos
e vidraças
mil vezes afundar navios
e suas cargas preciosas

A palavra “virar” veio do latim *virare* que significa mexer, mudar; e gira em torno das palavras “ar” e “aragem” que dizem de modos de soprar, respirar. Ou seja, é uma palavra que fala do movimento de mudança, relacionada a outros modos de respirar, outros modos de vida. Um deslocamento, uma transformação: “virar sereia”. “Sempre sonhei com isso”, escreve Emanuele Coccia, no livro *Metamorfoses*, “atravessar uma mudança radical a tal ponto que o mundo em si não será o mesmo. Não conseguir mais enxergar da mesma maneira. Não conseguir mais escutar da mesma maneira” (COCCIA, 2022, p. 59).

Aqui, ao inverso do destino trágico da Pequena Sereia, não é a sereia que deve virar humana, é a humana que deve virar sereia. No estado de vir a ser, é cantando suas canções de atormentar que a poeta deseja virar sereia. A voz da sereia e da poeta se confundem. **A sereia escapa das armadilhas da tradição e, ao mesmo tempo, se vinga, tendo autonomia sobre sua voz. É pelo próprio canto que ela transforma em outro lugar o que foi a ela reservado no e pelo símbolo, como o lugar da beleza, do silêncio, por exemplo.** Ela não quer mais seduzir os marinheiros. Ela “[...] só quer / o butim dos marinheiros”. Ela canta para “[...] destruir tímpanos / e vidraças / mil vezes afundar navios / e suas cargas preciosas”. Será que agora a levam a sério?

No registro da performance (videoarte), voltam os grunhidos (sons pré-verbais), mantidos ao fundo da vocalização desse poema. Vozes distorcidas que contribuem para produzir a atmosfera estranha da transformação: “virar sereia / sem rabo de peixe / com os dois pés na areia”. O que me chama atenção na cena dessa transformação, no poema, é o enquadramento que torna visível apenas os pés da sereia. No plano do detalhe, seu corpo fica fora do quadro, não é mostrado pela “câmera”, mas pode ser imaginado, enquanto escutamos:

canções de atormentar (2x)
atormentar, atormentar (2x)

não tem para onde fugir
e você não consegue
tapar os ouvidos
com os cotovelos

canções de arrepiar os pelos
de me fazer odiar

canções de atormentar (2x)
atormentar, atormentar (2x)

O marinheiro fabricava a sereia pela repetição do mesmo discurso (ou ladainha?) como uma figura feminina maldita, monstruosa, aquele clichê. Depois disso, ele ainda era reconhecido como herói, sobrevivente do canto da sereia, mesmo usando de artifícios pífijs. Agora, a sereia-poeta (ou poeta-sereia) canta: “não tem para onde fugir / e você não consegue / tapar os ouvidos / com os cotovelos”. A voz da sereia volta em “Canções de atormentar”, cantando em sua própria língua, sem amputações, cantando a sua versão da história, falando por ela mesma. É a vez da sereia se vingar.

Ao virar sereia, ela toma a palavra e desmistifica a ideia de um destino irrevogável. Ela assume um lugar protagonista e, por meio das canções que atormentam, afirma um discurso próprio que traduz sua revolta, seu ódio, mais que justificado após séculos de contenção: “canções de arrepiar os pelos / de me fazer odiar”.⁸⁷ Canções que são armas de protesto para a sereia que faz sua guerra pelo canto. Ao também fazer guerra (mesmo que pelo canto), a sereia se desloca a um espaço social de atuação semelhante ao do marinheiro. Além disso, por seu teor bélico, as canções de atormentar retomam às outras canções históricas de enfrentamento, como as de lutas sociais, as que participaram as mulheres na luta feminista, por exemplo.

⁸⁷ Sabemos que a referência a quem fala, nestes versos, indica a primeira pessoa do singular “eu”, sendo marcada pelo uso do pronome pessoal do caso oblíquo “me”. E, na coerência da leitura dessa sequência de poemas narrativos, observo que é uma figura feminina que toma voz.

Não por acaso, a etimologia da palavra “atormentar” vem do latim *tormentum* que designava um instrumento de tortura ou uma máquina de guerra usada para arremessar pedras. Desse modo, o sintagma nominal “canções de atormentar” pode sugerir a canção da sereia-poeta (ou poeta-sereia) como um instrumento de guerra, em sua potência revolucionária. E lembra, de algum modo, *Um útero é do tamanho de um punho* com seus poemas que arremessam pedras nas construções dos estereótipos performáticos de gênero, entre outros tormentos.

Uma poética que fala e age. “O livro de Angélica abre–alas [...] para a poética que fala e age. Afinal, se dizem que as poetisas não devem falar, elas falam e escrevem, porque querem ser ouvidas. Para isso, ou por isso, as canções são de atormentar” (PIETRANI, 2022, p. 100), como Anélia Pietrani escreve, fazendo referência a *Um útero*, no artigo “Corpos que se inscrevem como voz e ato na poesia brasileira de autoria feminina”, publicado no livro *Literatura e gênero: diálogos na contemporaneidade*.

O efeito de atormentar também é construído a partir do recurso da repetição da palavra “atormentar” (anáfora), como lemos nos dísticos que compõem a primeira e a última estrofe: “canções de atormentar // atormentar / atormentar”. Na performance, essas estrofes foram vocalizadas ao menos duas vezes, repetidas como um refrão, na voz de Juliana Perdigão, com *background* da guitarra. O poema inteiro é cantado duas vezes, junto ao ritmo da guitarra. A repetição generalizada produz um efeito de eco desagradável que fica como um disco arranhado em nossa memória, mas, ao mesmo tempo, é uma estratégia de reverberação da voz que ecoa da sereia, da poeta, da artista. Cena que vemos, literalmente, no palco, com a presentificação das duas artistas: Angélica Freitas e Juliana Perdigão.

Outro efeito perturbador se apresenta na montagem da videoarte, na qual vemos imagens de um rosto feminino instável (lembra a forma de uma lua cheia), em uma sobreposição de ângulos diferentes, remetendo à arte cubista. Esse rosto de estado variável é refletido na água do mar, enquanto surgem colagens de paisagens marítimas. Digo “água do mar” associada à sugestão do fundo azul escuro (palheta de cores frias) do espaço cênico da performance. A meu ver, a montagem dessa cena, em todas suas camadas de sentido (escrita, voz, música e performance) traduz o deslocamento, a metamorfose da figura feminina, atribuindo mais expressividade.

2.3.2.3 Toma aqui um espelho pra você se ver

Na sequência, no registro da performance, escutamos uma fricção no timbre de guitarra, mais grave, em um ritmo que pulsa como uma textura de golpes, produzindo um espaço cênico entre suspense e terror:

toma aqui um espelho pra você se ver
você é tão bonita
um colar de contas pra você usar
você é tão bonita

você canta tão bem, você deveria cantar
profissionalmente
tenho uns amigos, vou te apresentar
você é tão bonita

há um repertório que você vai adorar
profissionalmente

uns lugares bacanas aonde vou te levar
você é tão bonita

cheiro de peixe não nos apetece, meu amor
incidentalmente
você vai ter que cobrir esse rabo, sim, senhora
você é tão bonita

fama, fortuna e todo o meu apoio
profissionalmente

Na vocalização de Angélica Freitas, fica explícito que a voz poética é marcada, nesse poema, como masculina, pela sua entonação de voz mais grave, em uma contraposição tímbrica perceptível. Essa vocalização recupera uma expressividade que o poema escrito deixou pálida e traz à tona a perspectiva do homem machista a fim de denunciar a opressão de gênero que se manifesta, nesse poema, relacionada à hipótese de assédio, tendo os leitores como possíveis testemunhas. Segundo Pierre Bourdieu, “o assédio sexual nem sempre tem por fim exclusivamente a posse sexual que ele parece perseguir: o que acontece é que ele visa, com a posse, a nada mais que a simples afirmação da dominação em estado puro” (BOURDIEU, 2022, p. 41).

O silêncio por parte da figura feminina pode ser lido como uma resposta ao seu estado de constrangimento, o que nos sugere que a conduta da voz masculina não é da sua concordância – sendo considerada como uma forma de violência contra a mulher. Esse

mutismo também é visível na estrutura do poema como um monólogo, em que apenas escutamos a fala da voz masculina, sem resposta por parte do outro.⁸⁸

O assédio sexual é representado de forma verbal pela voz masculina (as famosas “cantadas”), e é visível na fala invasiva e insistente do assediador, conforme vemos, de forma geral, nos versos relacionados ao clichê: “você é tão bonita”. O assédio também é exposto por meio das propostas inconvenientes a respeito do trabalho da sereia como cantora, em um discurso que não a leva sério, enquanto mulher artista. E lembra também a história da poetisa – lida na seção anterior –, em diálogo com o poema “sereia a sério”. Aqui, a voz masculina também se coloca em uma posição social superior, agindo como se fosse um sujeito que dominasse mais a área de atuação da sereia do que ela mesma. Discurso que tende a ser naturalizado, por convenções tácitas profundamente enraizadas em nossa sociedade, justificado como se fosse um modo de ajudar a figura feminina.

Mas, de fato, é um modo de rebaixá-la à condição de aprendiz, desvalidando-a como uma profissional menos qualificada, como vemos, em geral, nos versos relacionados ao bordão “profissionalmente”. A ironia é tramada por meio do processo de repetição dos discursos que circulam em nossa sociedade, na tentativa de “mostrar de que maneiras ideias de gênero reificadas e naturalizadas podem ser entendidas como construções e, assim, serem construídas de outras formas” (BUTLER, 2019, p. 214).

Compreendemos, aqui, gênero enquanto uma construção social, formada em atos performáticos, “uma identidade construída, uma performance em que as pessoas comuns, incluindo os próprios atores sociais que as executam, passam a acreditar e performar um modelo de crenças” (BUTLER, 2019, p. 214), como já comentamos. Essa performatividade de gênero contribui para a reificação da mulher, sendo percebida e naturalizada como um objeto de posse. Segundo Pierre Bourdieu,

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (*esse*) é um ser-percebido (*percipi*), tem por efeito **colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis**. Delas se espera que sejam “femininas”, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. (BOURDIEU, 2022, p. 111, grifo nosso).

As falas da voz masculina, no poema, nos dão a ver esse controle do corpo feminino, por exemplo, com a opressão estética, exposta desde a primeira estrofe: “toma aqui um

⁸⁸ O poema “mulher de vermelho”, em *Um útero*, também apresenta a voz masculina em uma estrutura semelhante de monólogo, com a diferença que expõe o fluxo de pensamentos da voz poética.

espelho pra você se ver / você é tão bonita / um colar de contas pra você usar / você é tão bonita”. E exemplifica a colocação de Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, “sendo a mulher um objeto, compreende-se que a maneira pela qual se enfeita e se veste modifica seu valor intrínseco” (BEAUVOIR, 2019, p. 338).

A repetição do verso “você é tão bonita”, sendo articulada aos elementos do “espelho” e do “colar de contas”, mostra os discursos repetidos socialmente que atribuem valor à figura feminina apenas por obedecer a estereótipos estéticos, reforçados pelo “mito da beleza”. Em outras palavras, reduzem o significado dela a uma “bela” imagem. Pierre Bourdieu diz que o espelho é “um instrumento que permite não só se ver, mas também experimentar ver como é vista e se fazer ver como deseja ser vista” (BOURDIEU, 2022, p. 113). **“É preciso olhar visando a prepará-la para ser vista, ela se converte de corpo-para-o-outro em corpo-para-si-mesma, de corpo passivo e agido em corpo ativo e agente”** (BOURDIEU, 2022, p. 113, grifo nosso).

Contudo, “aos olhos dos homens, aquelas que, rompendo a relação tácita de disponibilidade, reapropriam-se de certa forma de sua imagem corporal e, no mesmo ato, de seus corpos são vistas como ‘não femininas’ ou até como lésbicas” (BOURDIEU, 2022, p. 113). Ou seja, a afirmação de independência intelectual é traduzida também em manifestações corporais, produzindo efeitos semelhantes (BOURDIEU, 2022, p. 113). Sublinho: **“incessantemente sob o olhar dos outros, elas se veem obrigadas a experimentar constantemente a distância entre o corpo real, a que estão presas, e o corpo ideal, do qual procuram infatigavelmente se aproximar”** (BOURDIEU, 2022, p. 112, grifo nosso).

O discurso da voz masculina, ao julgar a sereia-poeta (ou poeta-sereia) pela sua aparência, denuncia esse mecanismo de interação social, como na penúltima estrofe: “cheiro de peixe não nos apetece, meu amor / incidentalmente / você vai ter que cobrir esse rabo, sim, senhora / você é tão bonita”.⁸⁹ A voz masculina tenta exercer o controle sobre o corpo feminino por meio da depreciação, ao associá-la ao cheiro de “peixe”, como também por meio da censura imposta em relação ao uso de roupas para cobrir seu “rabo”.

O corpo feminino é comparado com o de um animal aquático, no caso, o peixe, numa aproximação que, no sentido sexual, reifica o corpo da mulher como um tipo carne (branca) a

⁸⁹ Na performance, esses versos apresentam uma pequena modificação de léxico. Em relação ao vocativo, de “meu amor” passa à “senhora”, em: “cheiro de peixe não nos apetece, não senhora / incidentalmente”; e em relação à ação, de “cobrir seu rabo” passa a depilar, em: “e esse rabo de sereia você vai ter que depilar / você é tão bonita”.

ser comida, como vemos nas expressões de linguagem coloquial. O apelo sexual é lido também na imagem do “rabo”, fazendo referência à metade do corpo da sereia, às nádegas do corpo da mulher, como também ao odor forte da região íntima feminina que, no imaginário popular, é relacionado a um cheiro desagradável, como o de peixe.

Esse poema traz à tona, novamente, os estereótipos da “mulher limpa e boa” e da “mulher suja e braba”, em diálogo com o poema “porque uma mulher boa”, de *Um útero*.

No poema “toma aqui um espelho para você se ver”, fica implícita a comparação da figura feminina com o estereótipo da “mulher suja”, ou seja, aquela que desobedece os padrões estabelecidos para a performance de gênero, por meio da comparação da figura da mulher como um tipo de carne (peixe) com cheiro desagradável.

Ao mesmo tempo, vemos uma preocupação em enquadrá-la no estereótipo da “mulher limpa” (mais valorizado socialmente), no que se refere aos parâmetros estéticos (uma mulher sem odores), e aos parâmetros morais (uma mulher recatada), em que ela precisa cobrir “seu rabo”, pressupondo um corpo obediente e passivo. Segundo Julia Palma Ramôa, “há uma dinâmica causal entre a maneira como uma mulher se conduz e a forma responsiva com que a sociedade irá se relacionar com ela, a depender da visão moral adotada” (RAMÔA, 2019, p. 32).

Pierre Bourdieu escreve que “a moral feminina se impõe, sobretudo, através de uma disciplina incessante, relativa a todas as partes do corpo, e que se faz lembrar e se exercer continuamente através da coação quanto aos trajes ou aos penteados” (BOURDIEU, 2022, p. 51). Se adequar aos padrões impostos obedecendo às ordens da voz masculina, é ter mais chances de ser aceita socialmente, pelo pudor, atuando como uma mulher limpa e boa. Contudo, expor o corpo (“o rabo”) é não atuar da forma adequada, julgada pelo exibicionismo, sendo vista como uma mulher suja que, por isso, merece ser punida.

Judith Butler diz que “performar seu gênero de maneira errada implica um conjunto de punições, tanto óbvias quanto indiretas, e performá-lo bem garante a reafirmação de que, no fim das contas, existe uma essência nas identidades de gênero” (BUTLER, 2019, p. 225-226). Sabemos que a sociedade está pronta para punir e marginalizar aqueles que falham em performar a ficção do essencialismo do gênero. Ao invés disso, deveria estar claro, em algum nível, a existência de “uma consciência social de que a verdade ou a falsidade dos gêneros são apenas socialmente construídas e de maneira alguma ontologicamente necessárias” (BUTLER, 2019, p. 226). Concordo com Judith Butler quando diz que as alternativas de deslocamento, no sentido de transformação, dos enquadramentos nas performances de

gêneros estão “na possibilidade de um padrão diferente de repetição, na quebra ou subversão da repetição do estilo mobilizado” (BUTLER, 2019, p. 214).

2.3.2.4 Ah, se eu fosse uma sereia

ah, se eu fosse uma sereia
teria mais o que fazer
do que ficar cantando pra eles
do que tentar seduzi-los

nem assoviaria, não
ao ver caravelas passar
em seu mar plano, seu mundo quadrado
no máximo um espirro, no máximo um bocejo

lá vão eles, atarefados
pilhando tudo, matando todos
a serviço do rei, do estômago
a serviço do sr. pinto

nem assoviaria, não
ao ver caravelas passar
em seu mar plano, seu mundo quadrado
no máximo um suspiro, no máximo um bocejo

A partir do deslocamento como reescrita da figura da sereia, vemos uma revisão crítica e, ao mesmo tempo, cômica da tradição clássica e popular, como na sua atitude de descaso com os marinheiros, na primeira estrofe: “ah, se eu fosse uma sereia / teria mais o que fazer / do que ficar cantando pra eles / do que tentar seduzi-los”. Ao cantar seu desejo de ser uma sereia, a voz poética pode deslocar a imagem tradicional, construída pela repetição dos discursos ao longo dos séculos — ao menos, desde a *Odisseia* —, e tornar concebível a hipótese de uma sereia diferente, aqui, com autonomia sobre sua própria vida.

Agora a figura feminina da sereia tem o poder e a liberdade para decidir o que quer fazer, se ela deseja silenciar ou cantar diante dos marinheiros, ou se ela não deseja mais seduzi-los, por exemplo. As escolhas são da própria sereia, não por causa de algum motivo externo, vinculado aos marinheiros, mas porque ela mesma teria mais o que fazer, como na segunda estrofe, vemos por meio do *enjambement*: “nem assoviaria, não / ao ver caravelas passar / em seu mar plano, seu mundo quadrado / no máximo um espirro, no máximo um bocejo”. Essa estrofe é um refrão do poema, sendo repetido na quarta estrofe, marcando o trabalho com a sonoridade.

O que também me chama atenção é a escolha do modo subjuntivo do verbo “ser”, conjugado no pretérito imperfeito na 1ª pessoa do singular, articulando as duas primeiras estrofes, a partir do primeiro verso: “ah, se eu *fosse* uma sereia”. Essa temporalidade é usada em contextos hipotéticos, e, aqui, indica um estado de desejo, uma projeção, algo almejado, mas impossível.

Além disso, no verso “ah, se eu fosse uma sereia”, o uso da 1ª pessoa (eu) sugere um paralelo entre a voz poética (figura da sereia) e a figura da poeta (Angélica Freitas) que está vocalizando os poemas no registro da performance (videoarte); de modo semelhante vimos no poema “canções de atormentar”, no verso “de me fazer odiar”, com a marcação da 1ª pessoa pelo uso do pronome oblíquo “me”, entre outros recursos. Versos que também aproximam a voz poética (a figura da sereia) da voz das leitoras e dos leitores (a partir da leitura dos poemas).

Fica em aberto: a poeta é a sereia que canta? A sereia é a poeta que canta? A voz poética é de uma poeta-sereia em transformação constante? Ou ainda, ao ler, ao cantar o poema, também podemos virar sereia?

*

Outra questão é o diálogo com a tradição popular que se estabelece, aqui, a partir do primeiro verso do poema (“ah, se eu fosse uma sereia”), fazendo menção à cantiga de roda “A canoa virou”:

A canoa virou
pois deixaram ela virar
foi por causa de fulana
que não soube remar

Ah, se eu fosse um peixinho
e soubesse nadar
eu tirava a fulana
lá do fundo do mar

siri pra cá,
siri pra lá
fulana é velha
e quer casar.

Ao longo dos tempos, essa cantiga popular mudou pouco, em geral, continua a contar a história de uma canoa que virou, em busca de responsabilizar quem deixou que ela virasse. Eu apenas conhecia essa cantiga de orelha, pela voz da minha avó, mas ela nunca cantou a

última estrofe. Ela devia saber dos valores sociais que as cantigas repassam de geração em geração, pela transmissão oral. A estrofe rasurada pela minha avó concebe o casamento como uma aspiração, como escutamos em: “Maria é velha / e quer casar”, mencionada na versão compilada por Mário Mascarenas, no livro *Velhas Canções de minha Infância* (1956).

Contudo, o curioso é que, mesmo na versão atual dessa cantiga, observo a continuidade da valorização do casamento, ainda fazendo parte da construção das subjetividades das crianças, no enquadramento da performance do gênero. Cabe lembrar que são valores transmitidos desde a infância, já que essa cantiga é mais direcionada ao público infantil. Da versão antiga à contemporânea, percebo apenas a diferença da troca do adjetivo “velha” por “feia”, como escutamos na voz da *Palavra Cantada*, no álbum *Cantigas de roda* (1998): “fulana é feia e quer casar”.

Na versão anterior, essa cantiga de roda apresenta uma valorização da figura feminina pelo critério da idade (qualificada como “velha”), em busca de um matrimônio ainda jovem; já na versão atual, temos uma valorização do casamento pelo padrão da beleza (modificada como “feia”), traduzindo uma qualidade mais valorizada hoje na sociedade, apesar de também estar atrelada ao envelhecimento do corpo feminino.

Desse modo, essa cantiga popular contribuiu para repetir os estereótipos de gênero, atribuindo valor às mulheres pela aspiração aos padrões de beleza e aos padrões morais do casamento. Além disso, o discurso da cantiga ainda repete que, diante de uma situação trágica, apenas o outro pode nos salvar (“do fundo do mar”). E, de forma implícita, esse discurso (ou ladainha) reafirma a importância do casamento. Mas sabemos que, hoje, temos outras alternativas, sabemos salvar a nós mesmas.

Segundo Julia Palma Ramôa, “a repetição fastidiosa e infinita, tão característica da música, impede que ela seja esquecida; basta ser entoada uma única vez que ela será replicada indefinidamente: é dessa mesma forma que um discurso vazio sobrevive, pela facilidade de ser lembrado” (RAMÔA, 2019, p. 50). No poema em questão, fica registrada a crítica sobre “como a sociedade continua reproduzindo uma visão sem nenhum critério reflexivo, apenas por ser um fato aprendido desde sempre da mesma maneira que se coloca até hoje” (RAMÔA, 2019, p. 50).

Não por acaso, a voz de Angélica Freitas incorpora traços da oralidade, o que facilita a reprodução dos discursos sociais – a fim de denunciá-los –, como também contribui para o processo de memorização, como no diálogo com ditados e cantigas populares.⁹⁰

*

No registro da performance (videoarte), o efeito da repetição é produzido pela coralidade de Angélica Freitas e Juliana Perdigão. Esse poema é cantado duas vezes, a princípio, na voz e guitarra de Angélica Freitas, e clarinete de Juliana Perdigão. Depois, em dueto. A musicalização desse poema apresenta um ritmo mais vibrante que expressa, a meu ver, o estado de desejo da poeta de virar sereia. O que me chama atenção é também o trabalho de escuta atenta entre as artistas, produzindo uma vocalização em sintonia. Quando falo em escuta, não me refiro somente à música da voz, mas do corpo como todo, tomado como um lugar de discurso, como escreve Barthes citando Denis Vasse:

Escutar alguém; ouvir a sua voz, exige da parte daquele que escuta uma atenção aberta ao a dois do corpo e do discurso e que não se crispa nem sobre a impressão da voz nem sobre a impressão do discurso. O que se dá a partir daí a ouvir a esta escuta é propriamente aquilo que o sujeito que fala não diz: a trama inconsciente que associa o corpo como lugar ao discurso: trama activa que reactualiza na fala do sujeito a totalidade da sua história (VASSE *apud* BARTHES, 2022, p. 244)

Escutando essa vocalização em dueto por Angélica Freitas e Juliana Perdigão, percebo oscilações (ou deformações) no tom de dicção de alguns versos. São recursos que constituem a expressividade da voz como, na segunda estrofe, em “ao ver caravelas passar”, vocalizado com o sotaque do português de Portugal, fazendo referência ao processo de colonização do Brasil. Na terceira estrofe, o verso “a serviço do sr. pinto”, vocalizado em tom mais acentuado (ou distorcido) que produz um efeito cômico, reiterando o sentido irreverente produzido pelo uso da personificação do falo (sr. pinto):

lá vão eles atarefados
pilhando tudo, matando todos
a serviço do rei, do estômago
a serviço do sr. pinto

⁹⁰ Percebo também o diálogo do poema “Ah, se eu fosse uma sereia” como uma espécie de resposta à canção *Maresia*, cantada por Marina Lima, em 1981, fazendo referência ao verso “Ah, se eu fosse marinheiro”.

Não são novidades as figuras masculinas relacionadas à violência e ao poder, como vemos em diversas cenas históricas, como a própria colonização brasileira – ou, olhando para hoje, em notícias diárias, e mesmo em nossas próprias casas (violência doméstica). Nos versos citados, vemos que eles estão ocupados com as relações de domínio a partir do exercício da violência (“pilhando tudo, matando todos”), movendo-se em busca de poder (“a serviço do rei”); de suas próprias fomes, no sentido físico e simbólico (“a serviço do estômago”); e de afirmar sua virilidade (“a serviço do sr. pinto”).

Segundo Pierre Bourdieu, sobre a incorporação da dominação masculina, “a força particular da sociodiceia masculina lhe vem do fato de ela acumular e condensar duas operações: *ela legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria, uma construção social naturalizada*” (BOURDIEU, 2022, p. 45, grifo do autor). Eurídice Figueiredo, a propósito do livro de Bourdieu, escreve: “os homens aprendem a dominar, a exercer a violência, enquanto as mulheres aprendem a submissão. Porém, o privilégio masculino é também uma armadilha, pois eles precisam a todo instante provar sua virilidade, é um ponto de honra” (FIGUEIREDO, 2020, p. 19-20). E mais adiante:

Certos tipos de coragem manifestados pelos homens são, na verdade, decorrências (ou correlatas) ao medo de não serem aceitos, de serem considerados “mulherzinhas”. Seja na guerra ou nas ditaduras, ao praticar torturas e ao estuprar, os homens estão provando que são fortes e não são dominados pelos sentimentos (FIGUEIREDO, 2020, p. 20).

Desse modo, na estrofe em debate, é uma prova de virilidade e honra estar “a serviço do rei”. Afinal, é uma oportunidade de ter sua virilidade atestada pelo “rei”, uma figura masculina de alto poder, assegurando o reconhecimento de fazer parte de um grupo, digamos, de “verdadeiros homens”. Outra prova de virilidade é estar “a serviço do sr. pinto”, o poder do falo pode ser comparado ao do rei, ou mesmo confundido com ele, num valor de equivalência, como no paralelismo dos versos: “a serviço do rei, do estômago / a serviço do sr. pinto”.

Bourdieu escreve que: “a virilidade [...] é uma noção eminentemente *relacional*, construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de *medo* do feminino, e construída, primeiramente, dentro de si mesmo” (BOURDIEU, 2022, p. 92, grifo do autor). A noção abstrata do orgulho da virilidade se reveste para os meninos de um aspecto concreto, escreve Simone de Beauvoir: “encarna-se no pênis; não é espontaneamente que se sente orgulho de seu pequeno sexo indolente; sente-o

através da atitude dos que o cercam. Mães e amas perpetuam a tradição que assimila o falo à ideia de macho” (BEAUVOIR, 2019, p. 15). E mais adiante, citando um relato de Rabelais sobre as brincadeiras e as conversas das amas de Gargântua:

Mulheres com menos pudor dão, entretanto, um apelido gentil ao sexo do menino e lhe falam dele como de uma pequena pessoa que é a um tempo ele próprio e um outro; fazem desse sexo, segundo a expressão já citada, “um alter ego geralmente mais esperto, mais inteligente e mais hábil do que o indivíduo”. Anatomicamente, o pênis presta-se muito bem a esse papel; separado do corpo, apresenta-se como um pequeno brinquedo natural, uma espécie de boneca. Valorizam, portanto, a criança valorizando-lhe o duplo (BEAUVOIR, 2019, p. 15).

E lembro da performance *Enfeites* (1971), do americano Vito Acconci. Michael Archer conta que o artista “passou três horas vestindo seu pênis com roupas de boneca e falando com ele” (ARCHER, 2012, p. 112). Acconci “descrevia sua atividade como ‘Virar-me sobre mim mesmo – dividindo o meu eu em dois – tentando fazer de meu pênis um ser separado, uma outra pessoa’” (ARCHER, 2012, p. 112). A performance de Acconci dialoga com a fala de Beauvoir sobre o pênis valorizado como um duplo e questiona a ordem do falo no centro do poder, como vemos em “Canções de atormentar”.

2.3.2.5 Os filhos dos marinheiros que temiam os monstros marinhos

os filhos dos marinheiros
que temiam os monstros marinhos
vão bem, obrigados
todos engravatados

têm automóveis, jatos
têm helicópteros
queimam combustíveis
fazem todas as porcarias possíveis

mandam no país
mandam no teu nariz
e nunca tiram férias
de nos impor misérias

com a graça de netuno ou não
todos eles aí estão
os filhos, os netos, os bisnetos
dos marinheiros

Ao final do registro da performance (videoarte), os sons pré-verbais (grunidos) voltam, como no início, mas agora em torno de uma melodia mais sóbria. Em seguida,

escutamos a leitura performática desse poema, feita por Angélica Freitas, sem acompanhamento de instrumentos musicais, apenas com os grunhidos que permanecem como um estranho *background*.

A leitura performática desse poema se aproxima do tom de uma fala cotidiana. Inclusive, o poema se estrutura a partir de uma pergunta implícita do dia a dia (“Como vocês vão?”). Isso está subentendido logo na primeira estrofe que, em outras palavras, pergunta: e os filhos dos marinheiros, como vão? O eixo do poema gira em torno dessa resposta, que é articulada pelo *enjambement* dos versos, estruturados em quatro quartetos, com a presença de rimas e com metrficação variável.

A princípio, a resposta sobre o estado deles é positiva: “(eles) vão bem, obrigados”. Mas, a condição de bem-estar dos filhos do marinheiro, de fato, é uma ironia. Pela sonoridade, temos uma mudança do uso do adjetivo “obrigado” (fazendo referência a um contexto de agradecimento) ao verbo “obrigados” (eles estão bem obrigados). Com isso, “bem” passa de advérbio de modo a de intensidade. Ou seja, eles estão péssimos! Estão sendo obrigados a quê?

É evidente que os filhos dos marinheiros herdaram uma posição de poder de seus pais, representados, por exemplo, pela figura dos colonizadores, mantendo a força da engrenagem de poder na mão do domínio masculino. Apesar do trocadilho (eles estão bem obrigados), parece que, de fato, eles estão bem, em uma posição de poder mais favorável. Como percebo pelo uso de indumentária formal (na primeira estrofe: “todos engravatados”), a posse de diversos meios de transporte privados (na segunda estrofe: “têm automóveis, jatos / têm helicópteros”), a ocupação dos cargos políticos (na terceira estrofe: “mandam no país / mandam no teu nariz”).

Eles ocupam as cadeiras de autoridade no país, eles outorgam nossas leis, eles mantêm a impunidade da sua classe, eles governam para próprio benefício, eles consomem capital público sem consciência social, moral, ética ou ecológica, eles “queimam combustíveis / fazem todas as porcarias possíveis”. De geração em geração, recebem privilégios os filhos, os netos e os bisnetos dos marinheiros: “e nunca tiram férias / de nos impor misérias”.

Não parece uma canção de atormentar?

Infelizmente, essa estrutura falocêntrica ainda sobrevive, sendo naturalizada como parte de um processo histórico. Mas, também por isso, continua aberta a transformações.

Na coda do registro da performance (videoarte), retomamos o primeiro poema “quem vai pro mar terá medo”. Angélica Freitas e Juliana Perdigão vocalizam em dueto: “o marinheiro tem medo da sereia / o marinheiro tem medo da sereia / o marinheiro tem medo da sereia”. Elas são acompanhadas pelo *background* da guitarra, meio rock’n’roll, em um ritmo muito mais agitado do que o da primeira vez.

Podemos supor que a causa das repetições seja porque tudo na história se repete. Mas, se prestarmos atenção nos detalhes, por entre as fissuras dos enquadramentos, vamos perceber, mesmo que ínfimas: as brechas, as fissuras, os deslocamentos.

2.4 Amarrando as pontas

Nas práticas artísticas de Angélica Freitas, a partir da análise do corpus selecionado, vimos que o deslocamento que articula esse segundo capítulo gira, principalmente, em torno dos estereótipos da autoria feminina, da figura da mulher escritora de poesia:

1) via debate teórico sobre a variação diacrônica (variação histórica) do uso lexical de “poetisa” e “poeta”, vimos a construção dos discursos da tradição da crítica literária que definiram os atributos do que seria uma “escrita de mulher” (assinalada com uma dicção suave, doce, nobre, por exemplo) e, por consequência, também contaminaram o vocábulo “poetisa”, tornando seu valor semântico pejorativo, impregnado pelos mesmos predicativos que desvalorizavam (e ainda desvalorizam, ao menos no Brasil) a produção de autoria feminina. Mas ainda fica a pergunta: como sair desse lugar que faz com que a “poesia de mulher” seja uma poesia assinalada? Nenhum léxico deveria definir o que escrevemos, enquanto mulheres. Isso já seria um passo político à frente.

Vimos que esses discursos pejorativos, fabricados pelos críticos literários e pelos próprios poetas e escritores em geral sobre a dicção da “poetisa” (representando o lugar da autoria feminina), de fato, são reproduções de estereótipos da performance de gênero feminino. Trata-se de uma repetição formal de uma violência cometida socialmente na escala da instituição da crítica literária. Por sua vez, vimos que a transformação desses discursos estereotipados é possível, tomando por base a concepção de gênero, enquanto performatividade, proposta pela teoria de Judith Butler. Pois, a performance de gênero é

construída na linguagem e pela linguagem, a partir da repetição dos atos performáticos (que também são atos de fala, tomando a fala enquanto ação), por meio das interações sociais.

Desse modo, o gênero, enquanto performatividade, passa a estar aberto a uma contínua construção de outras formas. A partir disso, também se abre a possibilidade do deslocamento do binarismo de gênero a variadas configurações, a fim de desordenar a heteronormatividade compulsória (perpetuada pelos mesmos mecanismos sociais). E, com a desmontagem dos roteiros da performance de gênero, vimos o deslocamento do chamado “mito da beleza” (fazendo referência à teoria de Naomi Wolf), ao virar as costas, ao ironizar a força das imagens consumidas como padrão estético do feminino, denunciando a artificialidade das engrenagens discursivas desse mito.

2) via análise da série de poemas “a história mais velha do rock’n’roll”, vimos que a desmontagem do estereótipo da figura feminina da “poetisa” é proposta, principalmente, por meio da paródia (articulando ironia, crítica, humor e mecanismos de redundância) dos discursos da tradição da crítica literária que definiram a “escrita de mulher”, assinalada com uma dicção nobre, do bem falar, do lirismo distinto, da delicada perfeição, como comentamos. Ou seja, a poetisa é enquadrada como “uma mulher mansa, boa e limpa”, fazendo referência ao poema “porque uma mulher boa”, de *Um útero*. Vimos isso de modo mais aprofundado na análise do poema “Homenagem à poetisa”. Além disso, vimos a paródia dos discursos da recepção do público leitor.

Vimos que esses deslocamentos também são articulados à construção de uma “poetisa” atípica, fora dos padrões repetidos para a performance do gênero feminino, e, por sua vez, da “escrita de mulher”, apresentando uma dicção coloquial, debochada, irônica, irreverente. Vimos que a poesia de Angélica Freitas também desloca as fronteiras tradicionais delimitadas para o gênero poema, ao subverter as convenções do lugar comum do poema (assinalado por estrutura fixa e tema considerado nobre, por exemplo). Vimos que a figura da “poetisa” (personagem) e a própria autora Angélica Freitas se confundem, como no poema “perguntada sobre a relação com os leitores, a poetisa”. A partir do desmonte do estereótipo da figura da “poetisa”, representando a figura da mulher que escreve, vimos que se abre também a possibilidade de desmonte do lugar delimitado para a autoria feminina (assinalado como “escrita de mulher”).

3) via análise da máquina performática “Canções de atormentar”, vimos o deslocamento do estereótipo da figura feminina da “sereia” definido como uma figura feminina sedutora, interessada em cantar para os marinheiros a fim de enfeitiçá-los. Aqui, a

sereia “tem mais o que fazer”, ela não canta para seduzir os marinheiros, ela canta para atormentar. É a vez da sereia se vingar, por meio das canções que atormentam, afirmando um discurso próprio que traduz sua revolta, expõe sua raiva, mais que justificada após séculos de contenção, em: “canções de arrepiar os pelos / de me fazer odiar” (FREITAS, 2020, p. 101).

Canções que são armas de protesto para a sereia que, aqui, faz sua guerra pelo canto, contando a sua versão da história, falando por ela mesma, assumindo um lugar de protagonista. Vimos que, ao fazer guerra também (mesmo que pelo canto), a sereia se desloca a um espaço social de atuação semelhante ao do marinheiro. Ou seja, ela é “uma mulher braba e suja” (selvagem, questionadora, aquela que desobedece os padrões da performance de gênero), em oposição à figura da “poetisa” (“uma mulher mansa, boa e limpa”).

Vimos, portanto, que esse movimento de criar fissuras nos enquadramentos da performance de gênero feminino, recorrente em suas práticas artísticas, mais evidente em *Um útero*, também aparece em *Canções de atormentar*, como nos deslocamento dos estereótipos das figuras da “poetisa” e da “sereia”, por exemplo. Mas, cabe dizer que a poesia como arma para o feminismo é uma das pautas temáticas da voz de Angélica Freitas, não se restringindo apenas a ela.⁹¹

A partir de uma leitura transversal entre escrita, voz, música e performance (em consonância à abordagem crítica da máquina performática), vimos uma aproximação, por inferência, entre a figura da sereia (a voz poética) e a figura da poeta (representada pela própria autora Angélica Freitas), tomando por base a análise dos poemas “virar sereia” e “canções de atormentar”, junto à vocalização na performance “Canções de atormentar”.

Retomo as questões em aberto: a poeta é a sereia que canta? A sereia é a poeta que canta? A voz poética é de uma poeta-sereia em transformação constante? Ou ainda, ao ler, ao cantar o poema, também podemos virar sereia?

Considerando a “sereia-poeta” (ou poeta-sereia), vimos que o deslocamento dos estereótipos da figura feminina da sereia transforma também os estereótipos da figura da poeta e, por consequência, transforma o lugar da autoria feminina. Vimos que, ao inverso do destino trágico da Pequena Sereia, não é a sereia que deseja virar humana, é a humana que deseja virar sereia. É cantando suas canções de atormentar que a poeta (Angélica Freitas)

⁹¹ Nesse livro, também temos a presença de figuras femininas lésbicas, como em “a sônia” (“querer as pernas / de outra mulher // para depois do amor / ser quadrúpede // alguns dirão / era só / o que nos faltava”) e “dois elefantinhos rosa”, no poema “elefantinhos” (“dois elefantinhos rosa / de trombas enlaçadas / rebolam no picadeiro”), por exemplo.

deseja virar sereia. Aqui, a voz da sereia e da poeta se confundem (de modo semelhante, vimos que a figura poetisa e da autora se confundem, na primeira seção).

É pelo canto próprio que a sereia, assim como a poeta, transforma (desloca) em outro lugar o que foi a ela reservado no e pelo símbolo, como o lugar da beleza, por exemplo. É uma transformação que se dá pela potência da voz. Será que agora a levam a sério?

Esses deslocamentos referidos são construídos, principalmente, por meio da paródia (articulando ironia, crítica, humor e mecanismos de redundância) dos discursos que fabricam a figura da sereia, como vimos na revisão dos discursos da tradição literária (epopeia *Odisseia*, de Homero; epopeia *Lusíadas*, de Camões; conto “o silêncio das sereias”, de Kafka); e dos discursos da tradição popular (ditado popular “caiu na rede é peixe”, cantiga de roda “a canoa virou”, contos de fadas “a pequena sereia”, de Hans Andersen). Desse modo, Angélica Freitas coloca sob suspeita os discursos repetidos desde antigas canções.

A partir desses deslocamentos dos discursos da tradição literária e popular, vimos a denúncia da postura machista, como também misógina, impregnada neles que, por exemplo, dá voz a figura do marinheiro (representando os homens e também os colonizadores). Em relação à figura da “poetisa”, vimos isso nos discursos das figuras dos críticos literários e do público leitor: “pois apenas matá-la não traria paz” (FREITAS, 2020, p. 96).

*

Em “Canções de atormentar”, vimos ainda o deslocamento físico pelas viagens entre os mares e as terras, por meio dos navios, relacionado aos marinheiros, como às Grandes Navegações; por meio da cauda, na prática do espaço pelo nado, relacionada à sereia. Em diálogo com essas viagens, vimos a crítica ao projeto de expansão marítima, a fim de tornar visíveis os resultados nas ruínas da civilização, a barbárie do nosso modo de vida.

Vimos também o deslocamento da literatura ao campo experimental, proposto nas práticas artísticas de Angélica Freitas, articulando, transversalmente, escrita, voz, música e performance. Ou seja, uma “máquina performática”, fazendo referência à abordagem teórica de Aguilar e Cámara.

Vimos que é o deslocamento da crítica tradicional à crítica experimental que impulsiona as engrenagens móveis da máquina performática, investigando aspectos antes colocados como marginais ou acessórios, mas que consideramos tão importantes quanto o texto escrito na produção de sentidos. Com isso, vimos o deslocamento da literatura de seu

papel de destaque frente às outras linguagens artísticas. É a busca de uma crítica que parte da “premissa de que nenhum signo é mais importante que o outro” (AGUILAR, CÁMARA, 2017, p. 11). Novas estratégias críticas em busca de investigar essa literatura em trânsito.

3 MARÍLIA GARCIA: ESCREVO A VIAGEM E ELA ACONTECE

3.1 Falando em Marília Garcia

poderia começar de muitas formas
 e esse começo poderia ser um movimento ainda sem direção
 que vai se definindo
 durante o trajeto
 poderia começar situando o tempo e o espaço
 [...]

(GARCIA, 2016a, p. 11).

Poderia começar escrevendo que Marília Garcia nasceu em 1979, no Rio de Janeiro. É poeta, tradutora, editora, professora de escrita criativa e trabalha com diversas práticas artísticas no campo experimental (performances, artes visuais – vídeo, fotografia, entre outras mídias).⁹² É autora dos livros: *20 Poemas para seu walkman* (7Letras, 2007), *Engano geográfico* (7Letras, 2012), *Um teste de resistores* (7Letras, 2014), *Paris não tem centro* (7Letras, 2016), *Câmera Lenta* (Companhia das Letras, 2017), *Parque das Ruínas* (Luna Parque, 2018) e *Expedição: nebulosa* (Companhia das Letras, 2023).⁹³ A voz de Marília Garcia atravessou as fronteiras nacionais e internacionais, com livros publicados na Argentina, Colômbia, Chile, Espanha, Portugal e Estados Unidos.⁹⁴

Poderia começar dizendo que Marília Garcia se tornou um dos principais nomes na cena da poesia contemporânea. É a primeira mulher brasileira a conquistar o Prêmio Oceanos de Literatura com o livro *Câmera lenta* (Companhia das Letras, 2017).⁹⁵ “É preciso haver o mesmo espaço para a literatura feita por autoras mulheres, é preciso se dizer autora mulher até

⁹² Marília Garcia atuou como professora temporária na Escola de Letras da UNIRIO, em 2012. Desde de 2014, leciona no programa de pós-graduação em Formação do Escritor do Instituto Vera Cruz.

⁹³ O título *20 poemas para seu walkman* faz referência ao livro *Veinte poemas para leer en el tranvía*, de Oliverio Girondo. Esse livro estreou na coleção *Às de colete*, coordenada pelo poeta Carlito Azevedo, em parceria com a Cosac Naify e 7Letras. Marília Garcia participou da série de bolso que apresentava poetas, junto com Angélica Freitas, Marcos Siscar, Ricardo Domeneck, Fabiano Calixto, Nathalie Quintane, Aníbal Cristobo e Tarso de Melo – como comentamos no capítulo sobre a poesia de Angélica Freitas. Marília Garcia também publicou a plaquete *encontro às cegas* (coleção Moby Dick/7Letras, 2001). Trata-se de um livro que fala do encontro às cegas da poeta com a escrita, do livro com o leitor, entre outros desdobramentos. O livro *20 poemas para seu walkman* apresenta uma seção chamada “encontro às cegas (escala industrial)” que inclui os quatorze poemas que compõe essa plaquete, após serem reescritos.

⁹⁴ Como tradutora, Marília Garcia trabalhou com os textos de Annie Ernaux, Emmanuel Hocquard, Gertrude Stein, Kenneth Goldsmith, Scholastique Mukasonga, entre outros.

⁹⁵ Em 2015, Marília Garcia também conquistou o Prêmio Icatu de artes, sendo contemplada com uma residência na *Cité Internationale des arts* (Paris).

o dia em que os espaços sejam iguais e talvez não seja mais preciso fazer essa marcação” (GARCIA, 2018, s/p), diz Marília Garcia, em entrevista concedida à Marisa Loures, no jornal *Tribuna de Minas*.

Ou poderia começar contando que Marília Garcia é graduada em Letras, pela UERJ, e Mestre em Literatura Brasileira com dissertação sobre Haroldo de Campos, pela mesma instituição. É Doutora em Literatura Comparada com tese sobre Emmanuel Hocquard, pela UFF, com estágio sanduíche na Sorbonne Nouvelle, na França.⁹⁶ E Pós-doutora na área de tradução, pela Faculdade de Letras da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro).

Ou ainda poderia começar falando que, no mercado editorial, Marília Garcia fundou a editora independente *Luna Parque*, em parceria com Leonardo Gandolfi.⁹⁷ E atuou como coeditora da revista (impresa e eletrônica) *Modos de Usar & Co: revista de poesia e outras textualidades conscientes*, em parceria com Angélica Freitas, Ricardo Domeneck e Fabiano Calixto. Além disso, a artista colabora para revistas literárias (como *Cult* e *Suplemento Pernambuco*), escreve uma coluna mensal no site da *Companhia das Letras* e participa de diversos festivais artísticos no Brasil e no exterior.

Mas escolhi começar escrevendo que foi a Ieda Magri, minha orientadora e professora, quem me apresentou *Parque das ruínas*, livro mola-propulsora para entrar nessa pesquisa. Na época, Ieda ministrava a disciplina “Linhas de força do contemporâneo na Literatura Latino-americana”, no Instituto de Letras da UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro). Depois dessa experiência de leitura, passei a encontrar Marília Garcia pelos corredores da UERJ, pelas ruas do Rio de Janeiro, atravessando mapas com camadas de tempos sobrepostos, dentro dessa nebulosa que é o tempo presente.

Na poesia de Marília Garcia, é possível traçar linhas de continuidade, ainda que de modo fragmentado, entre os poemas, livros e outras práticas artísticas. Considero três (des)caminhos principais do seu projeto poético: a enunciação narrativa (em torno do efeito-presente e efeito-eco), o deslocamento (como tema e procedimento) e a experimentação da poesia no campo expandido. “Na escrita de Marília Garcia, o poema é um campo de experimentações. A própria leitura deve ser exercício de exploração. A repetição diferida encena o ir e vir de memórias presentificadas”, escreve Ítalo Moriconi, na orelha de *Câmera*

⁹⁶ O título da dissertação de mestrado de Marília Garcia é *Velocidade e vozes: formas de estruturação das Galáxias de Haroldo de Campos* (2005); e da sua tese é *A topologia poética de Emmanuel Hocquard* (2010).

⁹⁷ A editora *Luna Parque* coorganizou, em parceria com a editora Fósforo, o *Círculo de poemas*. É uma coleção de poesia dedicada à publicação de autores nacionais e estrangeiros, a princípio, compreendidos entre os séculos XX e XXI.

lenta, “o texto aqui é tecido propositalmente descosturado, desalinhando e realinhando ecos e impressões sonoras, visuais, afetivas. A recostura é operada pela autorreflexão – reflexão sobre o ato de escrever no momento em que ele se dá” (MORICONI in GARCIA, 2017, s/p).

Segundo Ana Martins Marques, em entrevista à revista *Suplemento Pernambuco*, a Marília Garcia “trabalha muito com a narratividade, o poema longo, que estabelece uma relação com o ensaio, e também com a anotação, próxima do diário. É uma poesia que pensa e que se pensa, e que atravessa várias paisagens” (MARQUES, 2015, s/p). Por exemplo: “paisagens da viagem, da memória, mas também da tradução, do cinema, da reflexão teórica sobre o que faz de um poema um poema” (MARQUES, 2015, s/p). Acrescento, aqui, as paisagens em trânsito, paisagens em deslocamento que atravessam as outras: da viagem, da memória, da tradução e assim por diante. Arrisco a dizer, inclusive, que o deslocamento percorre todos os livros de Marília Garcia.

Em *20 poemas para seu walkman*, seu primeiro livro, o deslocamento é anunciado desde o título na imagem do *Walkman*, termo que remete a um homem que caminha; e é também um tipo de dispositivo de áudio portátil, com fones de ouvido, para escutar canções enquanto se desloca pelo espaço, mais popular nas décadas de 80 e 90.⁹⁸ Aqui, caminhamos pelas ruas de micronarrativas fragmentadas, com a escuta aberta:

aquário

tem o pânico das algas marinhas
quando acorda de frente para o estádio.
o quarto é um aquário
com setas submersas de
sol e seu corpo filtrado
pela luz do insulfilm
tem o contorno
de um magnetismo
inverso. não que importassem

as horas. apenas não sabia como ali chegara. não
sabia quanto tempo tinha passado (um cão
lambia o pé, a mesma imagem
congelada)

[...]

(GARCIA, 2016b, p.27).

O poema “aquário” constrói um mosaico de cenas e vozes entrecortadas, por meio do uso de alguns recursos que provocam um efeito de ambiguidade, de dúvida, como vemos em

⁹⁸ O livro é dividido em quatro seções: “pergunta sobre a diferença entre”, “le pays n’est pas la carte”, “encontro às cegas” (escala industrial) e “algo que se esquivava”.

personagens que não apresentam nomes ou referentes, apenas ações assinaladas pela conjugação dos verbos, em: “quando (ela / ele / você) acorda de frente para o estádio”, “as horas. Apenas (ela / ele / você) não sabia como ali chegara. não”. Desse modo, o deslocamento também é construído por meio do trabalho com a linguagem: “pronomes e advérbios, marcadores dêiticos – você, ele, aqui, lá, antes, agora –, que dependem de referências do presente da enunciação para ganharem sentido, ficam vazios, como setas apontando para onde não conseguimos ver” (IZUMINO, 2019, p. 315-316).⁹⁹

Marília Garcia transformou esse poema, “aquário”, em uma peça acústica, em parceria com o compositor Rodolfo Caesar. No site de Garcia, lemos o comentário da artista sobre o seu processo de elaboração: “a leitura do poema foi feita em uma caminhada pela Rua Almirante Alexandrino na companhia do compositor que fez um registro sonoro deste passeio. Depois ele compôs a peça musical (2008) a partir da qual fiz algumas performances”. No registro em vídeo da performance apresentada no evento “Textualidades”, no MAM-RJ (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), em janeiro de 2012, percebo que o espaço cênico do aquário é construído como um tipo de caixa sonora, produzindo um efeito-eco que sobrepõe as vozes e as imagens projetadas ao longo da leitura performática, como também provoca uma experiência de imersão em vozes, como se estivéssemos dentro de um aquário de ecos.

Em *Engano geográfico*, o deslocamento gira em torno de uma narrativa de viagem “da França até a Espanha e depois, de barco, até Tanger no, no Marrocos, cidade onde Hocquard passou sua infância” (GARCIA, 2018, p. 377), como conta Marília Garcia, em *Cultura Brasileira Hoje: Diálogos*, organizado pela Flora Süssekind e Tânia Dias. *Engano geográfico* foi escrito a partir da experiência de tradução que Garcia fez, ao longo do curso do Doutorado, do poema “dois andares com terraço e vista para o estreito”, de Emmanuel Hocquard. Não por acaso, também é um poema longo narrativo sobre uma viagem, como conta a poeta:

[...] o narrador vai caminhando com o poema e narrando o percurso. Nesse percurso vai acumulando lembranças, inserindo essas memórias dentro do poema. Eu traduzi

⁹⁹Marília Garcia, em *Um teste de resistores*, comenta a construção desse procedimento: “por exemplo tem o caso dos pronomes / posso omitir os pronomes em português / e criar essa confusão/muitas vezes a gente não sabe quem é o responsável pelas coisas / e dizer isso com a linguagem / ajuda a pensar / se uso um verbo como “disse” sem pronome para definir / então / o sujeito da ação pode ser tanto ele disse / quanto você disse quanto ela disse / quanto eu disse / assim poderia manter uma suspensão / sobre quem disse o quê / e quem fez o quê / afinal / quem disse o quê? você pergunta / mas vai saber” (GARCIA, 2016a, p. 18, espaçamento da autora).

esse poema e fiquei ouvindo um pouco o tom das vozes do texto, um poema sem pontuação, que segue num fluxo. Então, fiz uma viagem para conhecer esse escritor e resolvi escrever também um poema longo, narrando a viagem, conversando com o poema dele. Isso é o *Engano geográfico*. Então, para fazer esse livro eu ficava “ouvindo” frases específicas e o tom do poema dele. Eu tinha na cabeça muito forte o tom do poema de Hocquard (GARCIA, 2018, p. 377).

Em *Um teste de resistores*, Marília Garcia comenta o procedimento de escrever esse livro:

[...]
 escrevo a viagem
 e ela acontece
 a viagem de emmanuel hocquard
 é uma viagem em direção do passado
 já que ele se desloca em busca da memória
 repito a viagem dele de outra maneira
 pois não vou a tânger nem volto ao passado
sua viagem a tanger será aqui ele me disse um dia
 será que a minha viagem seria
 na direção do futuro?
estamos no futuro
 diz o filme do chris marker
 o procedimento de fazer uma viagem
 me leva ao lugar me leva ao *ter lugar*
na leitura do outro
acabamos por chegar em nós mesmos
 ele diz
 e eu olho para câmara

(GARCIA, 2016a, p. 39, grifo e espaçamento da autora).

Victor Heringer, no ensaio “Cartografias do desejo”, no *Fórum de Literatura brasileira contemporânea*, diz que “o trajeto do engano geográfico é permeado de direções contrárias, hesitações e deslocamentos a que falta um eixo central, formando, semântica e estruturalmente, a cartografia de um descaminho” (HERINGER, 2012, p. 141). Aqui, notamos uma espécie de retorno errante, em que a viagem se repete de outra maneira, como vemos na linha-ritornelo: “é um engano geográfico estar aqui”. É um enunciado que se repete e se reestrutura ao decorrer do percurso do poema em um movimento de leitura não linear, caleidoscópico, mas que, ao mesmo tempo, constrói o ritmo e a estrutura do texto. Marília Garcia fala sobre esse processo: “tem um poema que conta uma história e depois tem outro poema que retoma aquela mesma história de outro ponto de vista, ou de outro lugar. Então acho que vai dando um ritmo para a leitura, vai produzindo um movimento com o livro. É

uma rima” (GARCIA, 2018, p. 384). Ou melhor, “uma rima sintática”, fazendo referência ao termo de Flora Süssekind.¹⁰⁰

Um teste de resistores “é uma espécie de diário-crítico afetivo, uma longa meditação caprichosa”, escreve Victor Heringer, na orelha do livro, “aqui, a resistência da poesia é testada em suas várias facetas: a tradução, a pulsão filosófica, a identidade e as anedotas vitais, o amor, a amizade, o corpo da cidade e do poema” (HERINGER in GARCIA, 2016^a, s/p). E mais adiante: “sua partitura é cartografia em aberto. Têm muitos percursos, trilhas internas (narrativas, poéticas, teóricas) e estradas que vão dar nos trabalhos anteriores de Marília e nos dos autores que lhe não caros” (HERINGER in GARCIA, 2016^a, s/p), Hocquard, Godard, Szymborska, Girondo, Stein, Agamben, toda uma galáxia de vozes.¹⁰¹

Os deslocamentos são entrecortados por imprevistos, acidentes, desastres e acasos que alteram os roteiros, os planejamentos, como escreve a poeta:

[...] [*os deslocamentos*] eles não ocorrem tranquilamente, não são imediatos. Por exemplo, eu tentei ir para um festival na Bélgica, tive um problema no aeroporto no Rio e não consegui embarcar. Há essa situação, por exemplo, em que estou tentando atravessar a rua para ir falar num encontro de escritores, e um acidente trava tudo. Então, acho que há vários deslocamentos que vão acontecendo, mas que vão travando também, que tentam expor esses cortes, essa montagem na linguagem. São vários os deslocamentos que acontecem, que eu narro, mas eles vão sendo interrompidos (GARCIA, 2018, p. 385).

Contudo, os desvios dos caminhos se tornam potência para os deslocamentos pelos pensamentos, como vemos na seção “a poesia é uma forma de resistores?”¹⁰², no fragmento a seguir:

[...]
quando descobri que o problema do chuveiro
era a resistência
me lembrei de uma mensagem que recebi há dois anos
da celia pedrosa
me lembrei da mensagem que recebi há dois anos
da celia pedrosa e que me fazia uma pergunta
sobre a poesia
“a poesia é uma forma de resistência?”
tentei responder a pergunta da celia pedrosa
tentei entender a pergunta da celia pedrosa
pedi ajuda ao google

¹⁰⁰ O termo “rima sintática” é mencionado por Flora Süssekind, no livro *Cultura Brasileira Hoje: Diálogos*, 2018, p. 384.

¹⁰¹ *Um teste de resistores* é composto pelas seguintes seções: “Blind light”, “Ordem alfabética”, “Você chorou em Bruxelas?”, “No aeroporto Schönefeld de Berlim”, “Na 19^a edição da meia maratona de Lisboa”, “Ztaratztaratztaratztaratztaratztaratz”, “Uma mulher que se afoga”, “Uma partida com Hilary Kaplan”, “O que é um começo?”, “Sobre o Atlântico” e “A poesia é uma forma de resistores?”.

¹⁰² No site oficial de Marília Garcia, esse poema foi transformado em um vídeo-poema intitulado “a poesia é uma forma de resistores, a partir de imagens do filme *Diários* de David Perlov.

tomei notas
 escrevi
 me fiz outras perguntas
 e não consegui responder a pergunta
 da celia pedrosa
 [...]
 ontem ao ouvir a palavra resistência
 do chuveiro lembrei da mensagem da celia pedrosa
 a poesia é uma forma de resistência?
 sempre por definição? ou apenas
 em determinados contextos sociais políticos culturais?
 há dois anos ao fazer a pergunta ao google
 ele respondeu aos poucos na função autocompletar
 [...]
 a poesia é
 a poesia é uma formiga
 a poesia é uma forma de
 a poesia é uma forma de resistores
 a poesia é uma forma de resistência
 a poesia é uma forma de resistência ao sufoco do momento
 a poesia é uma forma de resistência aos discursos dominantes

e eu fiquei pensando se a poesia
 é uma forma de resistores
 então o leo trouxe um chuveiro novo para trocar
 e o leo trocou o chuveiro
 [...]
 ontem ao queimar o chuveiro elétrico
 descobri que a resistência transforma
 a energia elétrica em energia térmica
 que a resistência ocorre quando um conjunto de elétrons
 encontra dificuldade para se deslocar
 isso é a corrente encontra a resistência
 e ao encontrar a resistência se transforma em calor
 isso é chamado de efeito joule
 ontem quando a resistência do chuveiro queimou
 fiquei me perguntando se a poesia
 é uma forma de resistores
 [...]

(GARCIA, 2016a, p. 116-119).

O imprevisto da queima da resistência de um chuveiro se torna uma mola-propulsora para a longa reflexão metalinguística, tomando os resistores como alegoria para a poesia. Trata-se de um movimento em busca de outros modos de dizer, de ver, de operar, testando recursos como repetições, dúvidas, perguntas também endereçadas, entre outras experimentações.¹⁰³ Sublinho o teor ensaístico deste livro que investiga uma autorreflexão sobre o que é poesia e seus procedimentos, testando um hibridismo de gênero que incorpora

¹⁰³ O final de *Um teste de resistores* retorna no “P.S.” do livro *Expedição: nebulosa*, com certas diferenças, como a respectiva troca do “NÃO”: “gole no asfalto fora da faixa / e o surdo estrondo a última coisa que ouvi / foi o grito do pipoqueiro / som onda longitudinal se propagando / surdo estrondo a poeira e a última coisa aquele grito / NÃO” (GARCIA, 2016a, p. 122, espaçamento da autora); pelo “sim”: (“este livro é uma / elegia / que afunda / com você // pode ir / o fim aqui é um / sim” (GARCIA, 2023a, p. 110).

poema, ensaio, depoimento. Trata-se de poemas que tentam “construir uma linguagem com repetição, com cortes e sem deixar também de refletir sobre o próprio processo e de explicitar as ferramentas que estou usando enquanto escrevo. Então, é um livro que tenta assim rodar em cima dele”, diz Marília Garcia, em depoimento concedido ao polo Literário da UFRJ. (GARCIA, 2016, 4min10s - 4min28s).

Na minha opinião, Marília Garcia é uma poeta-crítica que escreve ensaios testando os limites dos poemas. Esse trecho, por exemplo, coloca em questão o que é específico e próprio da poesia desde o título da seção: “a poesia é uma forma de resistores?”. Concordo com Danielle Magalhães citando Jean-Luc Nancy, em “A poesia como um teste de resistores”, quando escreve que “a resistência da poesia não está em algo que a defina a partir da noção de ‘próprio’, mas que talvez seja a ‘impropriedade substancial, aquilo que faz propriamente a poesia” (NANCY *apud* MAGALHÃES, 2017, p. 175). E mais adiante, sobre *Um teste de resistores*:

Aqui, a resistência se dá desde a escrita, que resiste a si mesma, em um movimento hesitante, rasurado, cuja *performance*, imbuída de cortes e repetições, marca antes a potência de enunciação e, com ela, a possibilidade de deslocamento. O poema como lugar de enunciação mostra-se então como resistores deste procedimento, ou seja, como ferramenta, como modos de uso, modos de operar que não se direcionam para um fim. Dando a ver a possibilidade de voz existente na ideia de destinatário, leva a crer que o que resiste é esta potência como forma de “dar um pulo / para fora” de si (GARCIA, 2014, p.101) (MAGALHÃES, 2017, p. 175, grifo da autora).

A resistência do fazer poético de Marília Garcia é movida pela potência das possibilidades que a constitui: “por caber nela também a impotência, o descontrole, a indecisão, a indefinição, a dúvida, o não saber. A sua resistência resiste na tensão, na hesitação de que é efeito (também quanto à forma e quanto ao gênero), nas falhas, nos furos à ‘própria’ engrenagem” (MAGALHÃES, 2017, p. 175). A sua resistência sobrevive no inespecífico estado de poesia, em contínuo trânsito, em constante metamorfose. Em outras palavras, essa “indecisão da forma” (nos termos de Annita Costa Malufe), a variação no seu uso, é tomada como “potência que a poesia tem de encarnar o instável, o frágil, o corpo em estado – contínuo, ininterrupto – de mudança” (MALUFE, 2012, p. 170).

No fragmento referido, por exemplo, observamos a experimentação do poema por meio da prática intermediática da *googlagem*.¹⁰⁴ Angélica Freitas também trabalha com o procedimento de *googlagem*, por exemplo, na seção “3 poemas com auxílio do google”, no

¹⁰⁴ O procedimento da *googlagem* coloca em teste uma combinação de mídias, composta, aqui, pela montagem entre a mídia poema (texto literário) e cibernética, produzida pelos algoritmos randômicos.

livro *Um útero é do tamanho de um punho*, cujos poemas são construídos a partir de uma pesquisa no google, no caso, sobre os respectivos sintagmas verbais “a mulher vai”, “a mulher pensa” e “a mulher quer”. Em Marília Garcia, o procedimento é explicitado no próprio poema, a partir da pesquisa da pergunta “a poesia é uma forma de resistência?”: “há dois anos ao fazer a pergunta ao google / ele respondeu aos poucos na função autocompletar”.

Na poesia de Marília Garcia, observamos também, mas não somente, essa experimentação com a prática da citacionalidade que – “com sua dialética de remoção e enxerto, disjunção e conjunção, sua interpenetração de origem e destruição – é central para a poética do século 21” (PERLOFF, 2013, p. 48), como vemos desde Marcel Duchamp com a montagem de seus primeiros *ready-mades*. A escrita através da citacionalidade refere-se ao que Antoine Compagnon denominou *réécriture*:

[...] é a forma lógica da “escrita” numa era em que o texto é literalmente móvel ou transferível – texto que pode ser prontamente deslocado de um local digital para outro ou impresso a partir do monitor, que pode ser apropriado, transformado ou ocultado por todos os tipos de métodos e para todos os propósitos. Não se trata do “Renovar!”, de Pound, mas do “Pegue um objeto. Faça alguma coisa com ele. Faça alguma outra coisa ainda com ele”, de Jasper Johns (PERLOFF, 2013, p. 48).

Desse modo, Marília Garcia coloca em questão o conceito de autoria em sua poesia, assim como do fazer poético, ao valer-se, aqui, de mecanismos da montagem que trabalham com ferramentas virtuais. Essa experimentação estética da *googlagem* retorna às práticas experimentais dadaístas:

Se considerarmos “Como fazer um poema dadaísta”, de Tristan Tzara, um precursor das “googlagens”, poderemos também citar os *cut-ups* de William Burroughs (devedor, além de Tzara, dos *ready-mades* de Marcel Duchamp), nos quais a realidade era recortada e remontada fragmentariamente, desarranjando a temporalidade e, no limite, questionando a possibilidade da existência das narrativas (HAYASHI, 2015, p. 93, grifo do autor).

Apesar do aspecto mecânico da composição da *googlagem*, há um processo ativo de seleção e rearranjo dos textos-discursos em torno de critérios subjetivos que relativizam essas operações como dadas ao acaso dos algarismos randômicos. Concordo com Perloff quando escreve que: “o texto citacional ou apropriativo, por mais que falte originalidade em suas palavras e expressões, de fato, é sempre o produto de escolhas – e, portanto, do gosto do indivíduo” (PERLOFF, 2013, p. 276). Ou seja, há a participação ativa da poeta no trabalho de montagem da *googlagem*. A opção pelo procedimento de escrever-através do *google* torna possível incorporar ao poema um discurso maior e mais público, por meio da apropriação dos

enunciados que revelam a performance polifônica da nossa sociedade, aqui, em torno da noção de poesia.

Em *Um teste de resistores*, outro exemplo de experimentações da escrita por outros meios é aquele utilizado na montagem do poema “a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente”, na seção “ordem alfabética”, em que os versos do livro *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar, são reorganizados em ordem alfabética.¹⁰⁵ Essa montagem é performada por meio de uma personagem feminina nomeada “a garota de belfast” que, a meu ver, representa a própria poeta Marília Garcia: “ a garota de belfast fez o poema / recortando os versos de ana c. que começavam / com a letra a / [...] / a anoitecer sobre a cidade / a câmera em rasante / a correspondência / a curriola consolava / a dor / a espera / a intimidade era teatro” (GARCIA, 2016a, p. 43-45, grifo e espaçamento da autora).¹⁰⁶ É um modo de reler o trabalho de Ana C.: “de deslocar o contexto de onde tinham saído os versos / para poder perceber outras relações a partir / dos próprios versos / foi uma maneira de conhecer ana c. outra vez” (GARCIA, 2016a, p. 33, espaçamento da autora).¹⁰⁷

Câmera lenta, assim como livros anteriores, também testa uma “poesia do processo, mais do que da obra acabada. Sempre em movimento, em viagem, entrelaçando motivos em múltiplas espirais de linguagem, fragmentos de narrativas” (MORICONI in GARCIA, 2017, s/p), escreve Ítalo Moriconi, na orelha do livro. E mais adiante: as hélices “aparecem como motivo motor do livro, de aspectos de sua enunciação. Porém, o que a poeta retira das hélices é sobretudo a *forma helicoidal*. O método compositivo aqui é dado pelo loop (tanto o eletroacústico quanto o aéreo), pela estereofonia, pela espiral” (MORICONI in GARCIA, 2017, s/p).¹⁰⁸

As hélices traçam um paralelo com os resistores (do chuveiro) no livro anterior, ambos são objetos do mundo técnico, tomados como analogias para pensar a poesia. Afinal, do que falamos quando falamos de uma hélice? Do que falamos quando falamos de poesia? A princípio, pensamos nas hélices que servem para deslocar, mas, aqui, também vamos observar a pausa: “eu queria falar aqui sobre *movimento* / mas só consigo pensar na hélice que

¹⁰⁵ A escolha por esse procedimento faz referência a um vídeo da artista plástica Lenka Clayton que colocou o discurso do Bush em ordem alfabética. O texto deslocado em outra ordem evidencia o nacionalismo que atravessa o seu discurso.

¹⁰⁶ O nome da personagem “a garota de belfast” faz referência à “Canção de Belfast”, de Joseph Brodsky, sobre uma garota de cabelos curtos que vivia em Belfast, na Irlanda.

¹⁰⁷ O poema “a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente” foi transformado em videopoema, a partir do trabalho com a montagem de cenas do filme *je tu il ele*, de Chantal Akerman, cineasta citada por Ana Cristina Cesar em suas cartas. Disponível no site de Marília Garcia.

¹⁰⁸ O livro *Câmera lenta* é composto pelas seguintes seções: “hola, spleen”, “1.”, “pausa”, “2.” e “epílogo”.

paralisa” (GARCIA, 2017, p. 81, grifo e espaçamento da autora). O que nos paralisa pode nos fazer pensar? Uma pergunta pode nos paralisar? As perguntas ficam em suspensão em um espaço-tempo, ao mesmo tempo, movem a investigação.

Na pesquisa poética de *Câmera lenta*, o recurso cinematográfico, anunciado no título, propõe uma espécie de experimentação narrativa que remete à sequência do cinema, testando os vários ângulos e efeitos para contar uma história. Os caminhos investigativos giram em torno do deslocamento lento, da paragem com atenção às minúcias do cotidiano que passam despercebidas, traçando um contraponto crítico à velocidade da lógica de produtividade capitalista. Trata-se de um projeto de desaceleração, principalmente, em relação ao cotidiano urbano, em busca de modo de desautomatizar o olhar, aguçando a percepção em torno dos detalhes, do infraordinário: “talvez a gente pudesse fazer silêncio / e de repente neste silêncio / acontecer de *ouvir algo por detrás* / dos ruídos das máquinas voadoras que / cruzam o céu” (GARCIA, 2017, p. 12).

Em entrevista a Bolívar Torres, no jornal *O Globo*, Marília Garcia diz:

Acho que um dos sentidos de apreender o mundo em câmera lenta é tentar desacelerar para ver as coisas mais simples e recorrentes, um avião passando agora, o barulho da geladeira ligada, a geometria dos objetos no quarto — observa — Tudo o que faz parte deste “infra-ordinário”, não acidentes, nem atentados, que seriam o “extraordinário”, e que todos nós queremos entender; mas o pequeno, o lugar-comum, o que acontece o tempo todo. Acho que a tentativa de desacelerar de que falo no livro tem relação com tentar ver e nomear o que vejo. E, ao nomear, tentar inventar algo que só a linguagem pode produzir, que não está ali se não dissermos (GARCIA, 2017, s/p).

Neste livro, inclusive, há uma seção chamada “pausa”, composta pelo poema “tem país na paisagem? (versão compacta)”. Este poema foi escrito para ser falado, e é apresentado também como uma palestra-performance que conjuga a leitura do texto e a projeção de imagens ao vivo. O trabalho fez parte da série *Cultura Brasileira Hoje: diálogos*, realizada na Casa Rui Barbosa, em 2017.¹⁰⁹ Em entrevista a Gianni Paula de Melo, para o *Suplemento Pernambuco*, Marília Garcia fala sobre o processo de elaboração do experimento:

A primeira versão do experimento, digamos assim, era um diário, que foi uma experiência que fiz na França de fotografar uma ponte todos os dias e escrever sobre aquilo. A partir disso, eu preparei uma fala pra Abralic, que não era tão próxima

¹⁰⁹ O registro desta apresentação da palestra-performance “tem país na paisagem?” está disponível no site de Marília Garcia. Este trabalho já foi apresentado em diferentes versões, como consta no seu site: *Abralic*, na UERJ, organização de João Cezar Castro Rocha, setembro de 2016; *Performance*, seminário na PUC-SP, a convite de Maria Rosa Duarte de Oliveira, em 06/12/2017; Ciclo de palestras performáticas *Em obras*, organizado por Paloma Vidal, no SESC, Centro de formação e pesquisa, em 17/03/2017; *Casa das Rosas*, junho 2019. Disponível em: <https://www.mariliagarcia.com>

desse poema, era mais extensa. Depois, no em obras (ciclo de palestras organizado pela poeta e pesquisadora Paloma Vidal), ela cresceu e mudou, né? A versão do livro [*Câmera lenta*], realmente, tem mais cara de poema, é mais sintética, perdeu os referenciais, por exemplo eu não falo que estou na França. O poema se adaptou um pouco ao livro, que é quase sem referencial, com exceção do epílogo, que é o texto da hélice. É o contrário do *Teste de resistores*, em que eu falo a partir de e sobre os lugares. No *Tem país na paisagem* eu queria tentar ver o tempo passando no gesto repetido de fotografar a ponte todos os dias, era uma tentativa de entrar numa pausa, ver, ouvir, quase como a câmera lenta, tentar parar e prestar atenção nas coisas, no infra-ordinário, esse conceito do Georges Perec (GARCIA, 2017, s/p).¹¹⁰

Parque das ruínas é construído a partir desse procedimento experimental sobre os desdobramentos do trabalho “Tem país na paisagem?”. O livro reúne dois poemas-ensaio (“parque das ruínas” e “o poema no tubo de ensaio”), um P.S. e incorpora imagens.¹¹¹ Os poemas também proporcionam a autorreflexão sobre o que é poesia e desestabilizam suas fronteiras, incorporando fotografias, relatos sobre o próprio procedimento do poema, entre outras experimentações. Segundo Joana Matos Frias, no posfácio do livro:

A palavra “teste” é sem dúvida uma das mais importantes do livro, mas a verdade é que, para além de propiciar a retomada de referências cruciais para Marília Garcia como as de Charles Bernstein ou Emmanuel Hocquard, com os seus testes de poesia e de solidão, é através dela (da palavra “teste”) a revelação de uma arte poética em diálogo com a crítica e a teoria (“será que um poema pode ser tão crítico como o ensaio?”; “se eu pudesse usar como subtítulo para o poema / a palavra ‘ensaio’ / poderia lê-lo como um livro de ensaios?”), que não deixa de ser uma arte poética em diálogo com o mundo: ensaiar “uma leitura do mundo”, lê-se nos versos sobre Montaigne e Hocquard (FRIAS in GARCIA, 2018, p. 92).

As perguntas, ao longo do poema, também mobilizam a pesquisa poética-ensaística, em *Parque das ruínas*, em torno da experiência de olhar e ver: “como ver o lugar?”, “como ver o tempo?”; e suas variações: “é possível ver este lugar?”, “mas como ver o infraordinário?”, “seria possível ver a passagem do tempo / nesta repetição?”, “seria possível furar o presente com o olho da câmera?”, “mas como fazer para ver o que está ali?”. Concordo com a voz de Marília Garcia quando diz que: “às vezes a leitura é um jogo de escala: / é preciso se aproximar a ponto de perder o todo / mas outras vezes é preciso se afastar muito do texto” (GARCIA, 2018, p. 32).

Esse trânsito entre a escala microscópica e telescópica, entre *close reading* e *distant reading*, é anunciado desde a imagem-epígrafe do livro, da série fotográfica *A topografia das*

¹¹⁰ Marília Garcia foi contemplada com uma bolsa de estudos para fazer residência em Paris, onde começou a escrever *Parque das ruínas*, em 2015.

¹¹¹ “*Parque das ruínas* é o primeiro livro de Marília Garcia que integra reproduções de objetos visuais como parte dos poemas. Trata-se de uma escolha de grande coerência, se pensarmos que a imagem desempenha, desde o primeiro momento, um papel unificador na sua poética, com efeitos decisivos na interpretação da maior parte dos textos e dos vínculos intermediais que eles roçam” (FRIAS apud GARCIA, 2018, p. 92-93).

lágrimas, de Rose-lynn Fisher. Trata-se de imagens das lágrimas examinadas na escala microscópica que, deslocadas de contexto, também podem ser percebidas como fotos aéreas, expandindo o plano do detalhe ao panorâmico. Isto é, vistas de cima, elas parecem terrenos, plantações, cartografias, atlas temporários: “essas imagens / que parecem feitas de longe / mostram algo que está muito / perto / tão perto / perto demais” (GARCIA, 2018, p. 13, espaçamento da autora):

Figura 10



Imagem da série *A topografia das lágrimas*, de Rose-Lynn Fisher, 2015. Fonte: *Parque das ruínas*, de Marília Garcia, 2018, p. 11.

Aqui, as lágrimas podem ser lidas como ruínas, em “imagens-tempo” (FRIAS in GARCIA, 2018, p. 92). Joana Matos Frias escreve que: “a ruína como lágrima, portanto, muito distinta do seu valor barroco ou romântico: e a lágrima visível, visitável, fotografável, infinitamente grande e cheia de variações emocionais gravadas nas superfícies rugosas” (FRIAS in GARCIA, 2018, p. 90).

As paisagens das ruínas são tomadas como uma espécie de mola-propulsora para o pensamento autorreflexivo, atravessando o poema em diversas perspectivas, em diferentes contextos históricos. Como fazer para olhar e ver as imagens das ruínas que se repetem ao longo dos tempos? Por exemplo, as ruínas da escravidão no Brasil do século XIX, testemunhadas nas aquarelas de Debret, que registra o que vê nas ruas:

[...]
 um grande número de escravos
 convivendo com europeus recém-chegados
 uma mistura de pessoas e temporalidades diferentes
 e parece que é justo aí
 que ele decide retratar o cotidiano e
 fazer instantâneos

é assim que debret começa um trabalho de cronista
 ele saía do ateliê no catumbi e ia para a rua pintar:
 sentava numa almofada no chão e pintava o que via

(GARCIA, 2018, p. 21).

Marília Garcia compõe seu método de escrita, retornando ao olhar cronista de Debret, ela registra o que vê, a efemeridade do tempo, com fotografias diárias do mesmo ângulo da ponte, montando o “*diário sentimental da pont marie*”. No percurso do poema “parque das ruínas”, ela também retoma outros procedimentos artísticos, como as produções cinematográficas: *Blow Up*, de Antonioni, *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, de Harun Faroki; *Diário 1973-1983*, de David Perlov, entre outras referências. Joana Matos Frias reconhece “uma *ética da atenção* praticada através de inúmeros modos ‘de olhar e ver’ que confrontam as várias formas de desaparecimento e destruição, de ausência e de distância, de derrota e de ruína” (FRIAS in GARCIA, 2018, p. 94, grifo da autora).

Parque das ruínas se expande a uma investigação-reflexiva sobre os ecos das ruínas, das mortes, dos esquecimentos que sobrevivem à passagem dos tempos, revolvendo: as experiências pessoais (infraordinário), pelas paisagens das memórias da voz de Marília Garcia, ao redor da casa antiga da infância, das histórias e fotografias de antepassados da família. E revolvendo: as experiências coletivas, do tempo histórico (extraordinário), pelas paisagens arruinadas do incêndio do Museu Nacional (UFRJ), em 2018; do sucateamento do ensino público com a crise da UERJ, em 2016; dos atentados ao jornal Charlie Hebdo; das grandes guerras mundiais; dos campos de concentração de Auschwitz – “ruínas ruínas e ruínas” (GARCIA, 2018, p. 44).¹¹²

Mas, no jogo de escalas que é a leitura, essas paisagens arruinadas, em meio à tempestade do progresso, podem ser deslocadas como paisagens em reconstrução, em transformação:

¹¹² *Parque das ruínas* foi impresso um mês depois do incêndio do Museu Nacional (UFRJ), que aparece em duas imagens da última página do livro: em litografia de Debret, de 1831, e em foto tirada no dia 03/09/2018.

Figura 11



Série *Potsdamer Platz*, de Michael Wesely, Berlin (5 de set. 1997 a 3 de jun. 1999).¹¹³

Esta fotografia de longa exposição, de Michael Wesely, retrata o tempo de reconstrução da praça Potsdamer Platz, após a queda do muro de Berlim, no final da década de 90. Wesely deixou a câmera fotográfica, com os obturadores abertos, ao longo de quase três anos, registrando a persistência do tempo pelas paisagens em obras, capturando o trânsito em torno dos elementos que permaneceram parados, inertes; como também dos que estavam vivos, em movimento, que surgem de forma borrada, espectral.

Em entrevista ao canal *Arte1*, Marília Garcia diz que essa imagem poderia ser uma espécie de epígrafe para *Expedição: nebulosa* – foco do nosso capítulo –, propiciando a “pensar nesses vários movimentos e deslocamentos que compõem a nebulosa do livro, não só o movimento das coisas vivas, mas também da memória e outras coisas que entraram no livro”. (GARCIA, 2023, 1min05s-1min33s). Segundo Diana Klinger,

Expedição: nebulosa é, sobretudo, o prolongamento de uma conversa com Victor, um diálogo póstumo (afinal, uma expedição não é também um envio, um endereçamento?), em que as vozes dos dois *ecoam* uma na outra. *Echo* é o nome da instalação de Richard Serra no IMS de São Paulo motivadora da expedição no poema que dá título a este volume. Personagem mitológica, além das muitas associações que assume aqui. [...] Na travessia dos poemas, a percepção da autora é sempre atenta aos detalhes, às partículas mínimas do universo em suspensão, como vestígios do porvir (KLINGER in GARCIA, 2023a, s/p, grifo da autora).

As nebulosas (do latim *nubes*, nuvem), enquanto substantivo, são grandes nuvens de poeira estelar, onde morrem e renascem as estrelas, sendo mais conhecidas como berçários de estrelas. Corpos celestes difusos em flutuação no espaço sem gravidade que vivem várias dezenas de bilhões de anos, imersas em paisagens indefinidas que também nos rondam. A expedição do livro se expande a uma viagem espacial, pelo pensamento, em busca de modos de olhar para além do visível, modos de explorar questões pouco nítidas, embaçadas,

¹¹³ Disponível em: <https://wesely.org/2019/potsdamer-platz-berlin-27-3-1997-13-12-1998/>

duvidosas, da escala microscópica à telescópica. Deslocamentos errantes pelo espaço sideral (às vezes, literal) que, ao mesmo tempo, estendem linhas de continuidade aos subterrâneos, escavando raízes que descem em direção ao centro da Terra.

O livro é também uma expedição aos confins da poesia e investiga a potência da expansão pelas nebulosas das linguagens, abrindo possibilidades de furos, de saltos para fora (de si, do fim). Lembra, de alguma forma, a expedição espaço-temporal de *Galáxias*, de Haroldo de Campos: “um livro de viagem onde a viagem seja o livro / o ser do livro é a viagem” (CAMPOS, 2021, s/p). Um livro de viagem expedido, enviado, endereçado a você.

*

Expedição: nebulosa, antes de ser publicado no formato de livro, foi testado em outras formas, a princípio, no formato de palestra-performance, elaborada para a *Serrote* ao vivo, versão da *Revista Serrote* concebida para o palco, no Instituto Moreira Salles de São Paulo, em 2019. Depois, teve uma nova versão em formato de poema-percurso “expedição nebulosa” (composta por nove atos e um diálogo, como também por imagens), publicada na *Revista Serrote* 33, em 2019.

Na atual edição do livro *Expedição: nebulosa*, as seções apresentam uma estrutura espelhada, como vemos na disposição do “Sumário”: a primeira seção “Dias contados” espelha a terceira seção “História Natural”, ambas compostas de nove poemas; e a segunda seção com o poema-percurso “Expedição: nebulosa (10 atos + diálogo)” espelha a quarta seção com o poema-percurso “então descemos para o centro da terra”. O “P.S.” é a seção que desestrutura, de algum modo, essa arquitetura em eco, apontando a diferença que surge a partir da repetição, abrindo caminhos desconhecidos.

3.2 O deslocamento como errância: seguindo os passos de prosa da poeta-flâneuse

3.2.1 Primeira parte: passagens teóricas

3.2.1.1 Passagens pela *flânerie*

Ainda é muito difícil falar da recente aparição da figura feminina da *flâneuse* sem antes passar pelos arquivos da tradição literária da *flânerie*, sem antes passar por Charles Baudelaire – observador e solitário andando pelas ruas de Paris, entre a demolição da cidade antiga e a emergência da grande cidade –, no contexto de grandes transformações urbanas da modernidade, em torno da metade do século XIX. Sabemos que o poeta é associado a aspectos da figura mítica do *flâneur*, do flânador, analisada e atualizada como objeto de estudo literário por Walter Benjamin, no século XX, principalmente, nos textos reunidos nos volumes de *Passagens* (publicação póstuma).

Segundo Benjamin, em *Passagens* (volume I), no capítulo “Paris, a capital do século XIX”, “com Baudelaire, pela primeira vez, Paris se torna objeto da poesia lírica. Não é uma poesia que canta a cidade natal, ao contrário, é o olhar que o alegórico lança sobre a cidade, o olhar do homem que se sente ali como um estranho” (BENJAMIN, 2018, p. 64),

Trata-se do olhar do *flâneur*, cujo modo de vida dissimula ainda com um halo conciliador o futuro modo de vida sombrio dos habitantes da grande cidade. O *flâneur* encontra-se ainda no limiar tanto da grande cidade quanto da classe burguesa. Nenhuma delas ainda o subjugou. Em nenhuma delas sente-se em casa. Ele busca um asilo na multidão. Em Engels e Poe, encontram-se as primeiras contribuições relativas à fisionomia da multidão. A multidão é o véu através do qual a cidade familiar acena para o flâneur como fantasmagoria. Nela, a cidade é ora paisagem, ora sala acolhedora. Ambas são aproveitadas na configuração das lojas de departamentos, que tornam o próprio flânar proveitoso para a circulação das mercadorias. A loja de departamentos é a última passarela do *flâneur*. Com o *flâneur*, a intelectualidade encaminha-se para o mercado (BENJAMIN, 2018, p. 64, grifo do autor).

O *flâneur* é, aqui, uma figura ambígua, resistente à nova cultura moderna, mas também seduzida por ela. O olhar dúbio do *flâneur* vagueia estrangeiro e pertencente à multidão de passantes ao redor das galerias – passagens com centros de consumo de mercadorias, expostas em elegantes estabelecimentos comerciais.¹¹⁴ O *flâneur* atravessa essas passagens no ritmo das tartarugas, valorizando a lentidão e ociosidade. Desse modo, ele resiste à velocidade e produtividade industrial:

Ocioso, caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. Protesta igualmente contra a sua industriiosidade. **Por algum tempo, em torno de 1840, foi de bom-tom levar tartarugas a passear pelas galerias. De bom grado, o flâneur deixava que elas**

¹¹⁴ Benjamin cita um *Guia ilustrado de Paris* que descreve as passagens como “uma recente invenção do luxo industrial, são galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore, que atravessam quarteirões inteiros” (BENJAMIN, 2018, p. 54). E mais adiante: “tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura” (BENJAMIN, 2018, p. 54).

lhe prescrevessem o ritmo de caminhar. Se o tivessem seguido, o progresso deveria ter aprendido esse passo. Não foi ele, contudo, a dar a última palavra, mas sim Taylor, ao transformar em lema o “Abaixo a *flânerie!* (BENJAMIN, 1989, p. 50-51, grifo nosso).

Paola Berenstein Jacques, no livro *Elogio aos errantes*, sublinha que “a flanância, mesmo que de forma indireta e não explícita, traz nela aquilo que já chamamos de crítica moderna da própria modernidade” (JACQUES, 2012, p. 71). E, sobretudo:

[...] uma crítica ao urbanismo, à transformação autoritária das cidades e à expulsão de seus habitantes, à segregação social, à divisão de trabalho, à imposição de uma uniformização de costumes, de vias para circulação bem orientadas e cada vez mais sinalizadas, de uma velocidade cada vez mais acelerada, e, em particular, ao empobrecimento, pela recente mecanização, da relação do corpo com a cidade. (JACQUES, 2012, p. 71).

Ao ler Baudelaire, por exemplo, vemos a crítica às transformações da velha cidade de Paris com a reforma urbana do Barão Haussman naquela época. Aqui, abro parênteses para traçar um paralelo com o cenário do Brasil. No Rio de Janeiro, também se passou algo parecido, mas no início do século XX. O centro da antiga cidade foi demolido por Pereira Passos, reforma urbana que ficou conhecida como Bota-Abaixo. Segundo Paola Berenstein Jacques, em uma leitura comparada entre João do Rio e Baudelaire,

Podemos achar em João do Rio essa mesma ambiguidade entre a sedução e o fascínio pelo novo, pela multidão, pela modernidade; essa enorme angústia pelo desaparecimento do que é velho, antigo, que, não chegando a ser exatamente nostalgia, é mais uma denúncia da violência e da velocidade da transformação urbana, social e cultural. Essa denúncia seria, nos dois autores, um tipo de crítica moderna à própria modernização (JACQUES, 2012, p. 61).

O *flâneur* de João do Rio aparece, por exemplo, em um texto muito conhecido, “A Rua”, publicado na *Gazeta de Notícias*, em 1905.¹¹⁵ Trata-se de uma crônica que fala sobre as errâncias do escritor pelas ruelas da antiga cidade colonial, começa assim: “Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões não tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós” (RIO, 2008, p. 28). E mais adiante:

[...] a rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma! Em Benarés ou em Amsterdão, em Londres ou Buenos Aires, sob os céus mais diversos, nos mais variados climas, a rua é a agasalhadora da miséria. Os desgraçados não se sentem de todo sem o auxílio dos deuses enquanto diante dos seus olhos uma rua abre para outra rua. A rua é o aplauso dos medíocres, dos infelizes, dos miseráveis da arte [...] A rua resume para o animal civilizado todo o conforto humano. Dá-lhe luz, luxo,

¹¹⁵ No Brasil, além do João do Rio, a figura do *flâneur* é reconhecida, principalmente, na literatura do Lima Barreto, também jornalista e escritor carioca do início do século XX.

bem-estar, comodidade e até impressões selvagens no adejar das árvores e no trinar dos pássaros. A rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo (RIO, 2008, p. 29-30).

E, aqui, retorno ao *flâneur* da poesia de Baudelaire, assinalando um paradoxo: esse olhar crítico do *flâneur* só é possível por meio do próprio consumo, ainda que seja um consumo apenas visual, como no caso de mercadorias e mulheres. Sublinho que, de modo generalista, a figura do *flâneur* não é elogiada ou enaltecida, nem é colocada exatamente como um modo de resistência ao tempo da mercadoria. Ele é alguém que circula no mundo como se ele estivesse em casa porque ele se identifica com a mercadoria, que circula em um aparente mundo sem fronteiras, impulsionada pelo modo de produção capitalista. Ou seja, o *flâneur* também é concebido como mercadoria. Desse modo, Baudelaire não é exatamente um *flâneur*, apresentando um mais olhar crítico sobre a cidade.

O olhar paradoxal do *flâneur* é, ao mesmo tempo, crítico e consumidor *voyer*, como aparece, por exemplo, no conhecido poema “A uma passante”, na seção “Quadros parisienses”, em *As flores do mal*, de Baudelaire, aqui, traduzido por Júlio Castañon Guimarães:

A uma passante

De ensurdecer, a rua em torno a mim urrava.
Magra, esguia, de luto, na dor majestosa,
Uma mulher passou, e com uma mão faustosa
A barra do vestido erguia e balançava;

Com pernas de estátua, ágil, aristocrata.
Crispado como um louco, eu bebia, histrião,
Em seu olho, céu lívido onde o furacão
Nasce, o afeto que encanta e o prazer que mata

Um raio... a noite vem! – Beleza fugidia,
Cujo olhar de repente me fez renascer,
É só na eternidade que eu te reveria?

Bem longe daqui! tarde! *jamais*, pode ser!
Não sei onde vais, nem onde vou avalias,
Tu que eu teria amado, tu que o bem sabias!

(BAUDELAIRE, 2019, p. 295).

O *flâneur* é esse observador anônimo que tenta capturar o transitório, o fugidio, o efêmero da modernidade (BAUDELAIRE, 2010, p. 35). Cada cena cotidiana é capaz de mergulhar o *flâneur* “numa *rêverie*, um devaneio. O que aconteceu aqui? Quem passou por

aqui? O que significa esse lugar? O *flâneur*, sintonizado com os acordes que vibram por toda a sua cidade, conhece sem saber” (ELKIN, 2022, p. 13-14).

A visão do *poeta-flâneur*, nesse poema, é de uma passante, como anuncia o título, retratada na figura de uma mulher que passa, de algum modo reificada (“com pernas de estátua”), como também idealizada (“em seu olho, céu lívido...”). Pela estratégia da personificação, o *flâneur* também revela a própria rua como uma passante, mas uma passante “de luto” pelas transfigurações urbanas.

A rua está envolta em uma estranha atmosfera sonora, composta de ruídos ensurdecedores. Pelo contexto, suponho que se trata do barulho do deslocamento da multidão em torno da nova movimentação comercial da cidade. De algum modo, é uma cena de violência sobre o corpo da rua que, personificada, do silêncio passa ao grito de dor, ainda que uma dor “majestosa”, sendo suavizada pelo adjetivo, como vemos nos versos: “de ensurdecer, a rua em torno a mim urrava / Magra, esguia, de luto, na dor majestosa”.

Observamos que “a multidão proporciona uma relação entre anonimato e alteridade que é exatamente o que constitui a própria noção de espaço público metropolitano” (JACQUES, 2012, p. 56). Paola Berenstein Jacques nos lembra que a flanância “vêm do surgimento dessa experiência nova da multidão, do surgimento do turbilhão humano e urbano no século XIX, da experiência física dos corpos que se esbarram, se esquivam, por vezes se acotovelam” (JACQUES, 2012, p. 56). Ao mesmo tempo, vêm “da experiência do estranhamento, do estar só em meio a desconhecidos de diferentes classes que, juntos, formam uma só massa humana, uma multidão sem rosto, uma uniformidade feita de diferenças, de individualidades, de solidões” (JACQUES, 2012, p. 56).¹¹⁶

3.2.1.2 Rasurando o *flâneur*

¹¹⁶ É a partir da experiência do *flâneur* corpo a corpo com a multidão que se abre um novo campo de possibilidades e prazeres: “gozar ou se embriagar do anonimato, tomar um ‘banho de multidão’, se perder ou se encontrar no meio de desconhecidos, sentir-se só no meio de tantos outros diferentes, se desorientar no meio de tantas pernas, diminuir o próprio passo, sair do ritmo unísono da turba, ir mais devagar para forçar desvios, [...] olhares passantes, toques errantes, encontros de mãos, arpejos de pele, fricções de braços, empurrões, cotoveladas, trombadas, diversos tipos de contato carnis fugazes, dos mais violentos aos mais afetuosos, com tantos e variados corpos incógnitos” (JACQUES, 2012, p.72).

Além do *flâneur* da literatura de Baudelaire e de João do Rio, como caminhantes observadores da vida nas ruas, surgiram outras versões da figura do *flâneur* ao longo dos tempos. Lauren Elkin escreve que “a primeira menção a um *flâneur* se encontra em 1585, num provável empréstimo do substantivo escandinavo *flana*, ‘uma pessoa que vagueia’. Uma pessoa – não necessariamente um homem. O termo só veio mesmo a se firmar no século XIX, e agora com gênero definido” (ELKIN, 2022, p. 20).

Elkin comenta que, em 1806, o *flâneur* aparece na forma do “Monsieur Bonhomme”, “um homem sociável e mundano, com posses suficientes para ter tempo de vadiar à vontade, permanecer nos cafés, observar os vários moradores da cidade enquanto trabalhavam e divertem-se” (ELKIN, 2022, p. 20). Já o *flâneur* de Balzac foi retratado de duas formas principais, “a do *flâneur* comum, que se contentava em andar à toa pelas ruas, e o *flâneur* artista, que instilava em sua obra as experiências urbanas que vivenciara” (ELKIN, 2022, p. 20).¹¹⁷

Em meio a tantas versões, a figura do flâneur nunca foi precisamente definida.

Apenas sabemos que, na versão que se desenvolveu como um paradigma moderno, “uma coisa permanece constante: a imagem de um homem observador e solitário andando por Paris” (SOLNIT, 2016, p. 329), ou vagueando por outras paisagens urbanas. Aqui, sublinho: “um homem”.

Segundo Thiane Nunes, no artigo “Em busca da *flâneuse*: mulheres que perambulam a cidade”, “o arquétipo do *flâneur* floresceu nos movimentos literários e artísticos vanguardistas como uma prática patriarcal, em contínua exclusão de relatos de uma contrapartida dinâmica feminina” (NUNES, 2018, p. 871). E mais adiante: “de *O homem da multidão* de Poe, às *Passagens* de Benjamin, até os psicogeógrafos da deriva, a errância continua a ser um lugar de privilégio masculino” (NUNES, 2018, p. 871).¹¹⁸

¹¹⁷ Paola Berenstein Jacques, no livro *Elogio aos errantes*, escreve que o tipo *flâneur* surgiu antes de Baudelaire, “ainda no século XVIII, a cidade de Paris já tinha sido percorrida e “narrada” por outros como Sébastien Mercier, em *Tableau de Paris*, de 1781 e Restif de la Baronne, em *Les nuits de Paris ou le spectateur nocturne*, de 1788. Também não se pode atribuir a Baudelaire a originalidade do tema, uma vez que vários outros escritores também descreveram suas experiências parisienses, sobretudo a miséria nas ruas, no século XIX. Entre eles destacam-se Honoré de Balzac,¹ em *La fille aux yeux d’or* ou *La comédie humaine*, 1841; Victor Hugo, com *Notre Dame de Paris*, de 1831 e *Les Misérables*, de 1862; ou ainda Emile Zola, em *Le ventre de Paris*, em *Les Rougon-Macquart*, de 1873” (JACQUES, 2012, p. 41).

¹¹⁸ Thiane Nunes afirma que “escritos sobre errância e relativos às derivas tornaram seus autores filósofos da modernidade. De poesias sobre o espaço urbano de T. S. Eliot e Ezra Pound, ensaios modernistas de Walter Benjamin e relatos dublinenses de James Joyce em *Ulisses*, ao trabalho de Guy Debord e Vito Acconci – interessados em psicogeografia e no impacto da paisagem urbana na memória” (NUNES, 2018, p. 871).

Não é por acaso que a maior parte dos flanadores são figuras masculinas, ou pelo menos, aqueles que foram arquivados na memória literária. São eles que tinham o direito a ir e vir pelas ruas, o direito a olhar e a falar. Elkin afirma que: “nossas fontes mais acessíveis sobre o panorama das ruas no século XIX são masculinas e enxergam a cidade à sua maneira. Não podemos tomar seus testemunhos como verdades objetivas; viam algumas coisas e teciam suposições sobre elas” (ELKIN, 2022, p. 19). E mais adiante:

Os grandes escritores da cidade, os grandes psicogeógrafos, os que aparecem em matérias do *Observer* nos finais de semana: são todos homens e a todo momento também os vemos escrevendo uns sobre a obra dos outros, criando um cânone reificado de escritores-caminhantes. Como se o pênis fosse um acessório indispensável para andar, como uma bengala (ELKIN, 2022, p. 31).

Percebo o *flâneur* como uma “figura de privilégio e ócio masculino, com tempo e dinheiro e nenhuma responsabilidade imediata que demande sua atenção” (ELKIN, 2022, p.13). Ele pode usufruir da liberdade de se deslocar pelas cidades, performando com a máscara social do homem anônimo que observa a multidão das cidades. Em outras palavras, ele goza da condição de invisibilidade do caminhante, dada pela naturalização da presença masculina no espaço público.

Elkin afirma que: “o argumento contra a *flâneuse* às vezes se baseia na questão da visibilidade – ‘para o *flâneur*, é essencial ser funcionalmente invisível’, escreve Luc Sante, defendendo a categorização do *flâneur* como gênero masculino e não feminino” (ELKIN, 2022, p. 24). É evidente que esse pressuposto é injusto:

Gostaríamos de ser invisíveis como um homem. Não somos nós que nos fazemos visíveis, no sentido pretendido por Sante, no que se refere ao alvoroço que uma mulher sozinha em público pode causar; é sob o olhar do *flâneur* que a mulher ingressaria em suas fileiras se torna visível demais para passar despercebida (ELKIN, 2022, p. 24).

A invisibilidade é uma condição inviável para muitas mulheres – considerando nossas experiências heterogêneas –, sendo tomadas como objetos dos olhares masculinos, muitas vezes assediadas, vigiadas e controladas, entre outras violências que dificultam, e até mesmo impossibilitam, o mesmo tipo de flunar para elas, assim como para outros corpos marcados socialmente.¹¹⁹

¹¹⁹ Os corpos marcados socialmente são aqueles que não se enquadram como homens brancos cisgênero. Trata-se dos corpos que estão sob vigilância constante: corpos femininos, corpos negros, corpos que furam a performance de gênero socialmente imposta, por exemplo.

Fica a questão: “mas, se nossa presença é tão chamativa, por que fomos excluídas da história das cidades? Cabe a nós devolver nossa presença ao quadro, de todas as maneiras possíveis” (ELKIN, 2022, p. 24).

3.2.1.3 Passagens por uma *flâneuserie*

Concordo com Rebecca Solnit, no livro *A história do caminhar*, no capítulo “Caminhadas depois da meia-noite”, quando afirma que “para os homens sempre foi mais fácil andar pela rua do que para as mulheres. As mulheres eram costumeiramente castigadas e intimidadas por experimentar a mais simples das liberdades, a de sair para caminhar” (SOLNIT, 2016, p. 387).¹²⁰ Sabemos que “seu caminhar e, de fato, sua própria existência foram inevitável e continuamente sexualizados nas sociedades que se preocupam em controlar a sexualidade feminina” (SOLNIT, 2016, p. 387), como vemos, por exemplo, na passante de Baudelaire:

a misteriosa e atraente *passante* de Baudelaire, imortalizada em seu poema *A uma passante*, geralmente é entendida como uma mulher da noite, mas, para ele, ela nem sequer é uma mulher real, apenas uma fantasia que ganhou vida. [...] Baudelaire mal consegue discerni-la: é rápida demais (embora, ao mesmo tempo, estatuésca). Ele não se dispõe a imaginar quem ela poderia realmente ser, de onde viria, para onde estaria indo. Para ele, é a guardiã do mistério, como o poder de enfeitiçar e envenenar (ELKIN, 2022, p. 19-20).

Infelizmente, “o caminhar feminino muitas vezes é interpretado como performance, e não como locomoção, **com a implicação de que as mulheres não andam para ver, mas para serem vistas, não em nome de sua própria vivência, mas para uma plateia masculina**” (SOLNIT, 2016, p. 389, grifo nosso). Em outras palavras, as mulheres andariam nas ruas em função do olhar do outro, em troca de algumas migalhas de uma suposta atenção, quando recebem. A partir dessa hipótese machista, muitos tentam, inclusive, justificar o assédio.

¹²⁰ Solnit comenta que “outras categorias de pessoas tiveram sua liberdade de movimentação limitada, mas restrições baseadas em raça, classe, religião, etnia e orientação sexual são localizadas e variáveis em comparação com as que são impostas às mulheres e que foram profundamente responsáveis por dar forma às identidades de ambos os gêneros no decorrer dos milênios em boa parte do mundo. Existem explicações biológicas e psicológicas para esses estados de coisas, mas as circunstâncias sociais e políticas parecem ser as mais relevantes. Até quando retroceder?” (SOLNIT, 2016, p. 389).

Sabemos que “por quase todo o mundo ocidental e até o presente, as mulheres permaneceram relativamente confinadas à casa, não só pela lei, como acontece em alguns países até hoje, mas também pelo costume e pelo medo” (SOLNIT, 2016, p. 391). Mesmo quando as mulheres acessam o espaço público, vemos que esse trânsito se difere do masculino. Ela circula pela cidade muitas vezes em torno de uma justificativa. Por exemplo, a questão da manutenção do lar, ou seja, o deslocamento da mulher se torna um modo de expansão dos trabalhos da esfera privada, limitando os espaços de circulação, entre outros cerceamentos.

“Somente tomando consciência das fronteiras invisíveis da cidade é que podemos desafiá-las. **Uma *flânerie* feminina — uma *flâneuserie* — não se limita a mudar o modo de nos mover no espaço, mas intervém na organização do próprio espaço**” (ELKIN, 2022, p. 320, grifo nosso), declara Elkin, “**reivindicamos nosso direito de perturbar a paz, de observar (ou não observar), de ocupar (ou não ocupar) e de organizar (ou desorganizar) o espaço conforme nossos termos**” (ELKIN, 2022, p. 320, grifo nosso).

3.2.1.4 Por que não uma mulher *flâneur*?

Aqui, lembro do caso de Caroline Wyburgh, contado por Rebecca Solnit. Caroline, dezoito anos, saiu para caminhar com um marinheiro em Chatam, Inglaterra, em 1870. Por isso, foi coagida a passar pelo exame de um inspetor de polícia, sendo suspeita de atuar como prostituta. Na época, estava em vigor a Lei de Doenças Contagiosas que autorizava “à polícia, em cidades que abrigavam bases militares, o poder de prender qualquer mulher sobre a qual pairasse a suspeita de ser prostituta” (SOLNIT, 2016, p. 386). Em outras palavras, “o simples fato de sair andando na hora ou local errado podia transformar uma mulher em suspeita, e a lei permitia que qualquer mulher acusada ou suspeita de prostituição fosse detida” (SOLNIT, 2016, p. 386).

Nos primeiros dias de detenção, Caroline se recusou a se submeter a esse exame, mesmo sofrendo torturas físicas e psicológicas, mesmo sabendo que, nessa situação, ela podia ser punida com meses de cadeia. De qualquer forma, “o exame médico doloroso e humilhante também era um castigo; e, se descobrissem que ela estava infectada, era confinada num hospital prisional. Culpada até prova em contrário, não havia como ela sair incólume dessa

situação” (SOLNIT, 2016, p. 386). No quinto dia de detenção, Caroline se resignou a fazer tal exame. Rebecca Solnit escreve que a defloraram com instrumentos clínicos, então, confirmaram que ela estava dizendo mesmo a verdade. De fato, ela não era uma prostituta, pois ainda era virgem. Trata-se de um exame abusivo que depois foi chamado de “estupro clínico”.

Enquanto isso, o marinheiro que a acompanhou na caminhada “nunca teve seu nome mencionado, não foi preso, examinado nem fichado pelo sistema judiciário” (SOLNIT, 2016, p. 387). De modo semelhante, acontece com os homens que mantêm relações com prostitutas, esses clientes “quase nunca foram sujeitados a qualquer tipo de regulação, seja pela lei ou pela reprovação social” (SOLNIT, 2016, p. 393). Basta pensar no caso de Walter Benjamin que pode escrever, publicamente, sobre suas relações com as prostitutas, e não teve maculado o status de intelectual público ou a reputação como um homem propício ao casamento, por exemplo.

Por outro lado, entre as mulheres, as prostitutas são as mais submetidas às regras sociais. “Durante todo o século XIX, muitos governos europeus tentaram regulamentar a prostituição limitando as circunstâncias nas quais poderia se dar, e muitas vezes tratava-se de uma limitação às circunstâncias nas quais as mulheres podiam caminhar” (SOLNIT, 2016, p. 393). Uma das leis impostas impõe que elas “precisavam se cadastrar na prefeitura e comparecer à política sanitária em intervalos regulares. Isso não era liberdade, de jeito nenhum” (ELKIN, 2022, p. 19).

Não por acaso, ainda temos vocábulos e sintagmas, com valores pejorativos, relacionados aos deslocamentos das mulheres nas ruas, implicando “caráter sexual ou que sua sexualidade é transgressora ao se deslocar” (SOLNIT, 2016, p. 389). As prostitutas são chamadas, ainda hoje, pelos termos depreciativos: “mulher de rua”, “mulher do mundo” e “mulher pública”. Essas expressões quando se referem aos homens tornam-se elogiosas: “homem público”, “homem do mundo”, “homem das ruas” ou “homem das multidões”, como na figura do *flâneur*.

Rebecca Solnit escreve que, em torno da década de 1870, na França, Bélgica, Alemanha e Itália:

[...] as prostitutas só podiam oferecer seus serviços em determinados horários. [...] Qualquer mulher podia ser presa por oferecer serviços sexuais simplesmente se desse as caras nos locais e horários associados à profissão do sexo, ao passo que prostitutas conhecidas podiam ser presas caso aparecessem em qualquer outro local ou horário: as mulheres foram divididas em “diurnas” e “noturnas” (SOLNIT, 2016, p. 394).

Portanto, as mulheres ainda não tinham, de modo geral, trânsito livre pela cidade no século XIX. “A visibilidade pública e a independência ainda eram sinônimos, exatamente como 3 mil anos antes, de indecência sexual” (SOLNIT, 2016, p. 393), afirma Solnit. “Basta pensar em Dorothy Wordsworth e sua irmã na ficção, Elizabeth Bennet, repreendidas por terem saído a caminhar pelos campos” (SOLNIT, 2016, p. 394).

Muitas foram as estratégias das mulheres para frequentar o espaço público, por exemplo, a escritora George Sand, pseudônimo (outra tática) de Amantine Lucile Aurore Dupin, usava calças e camisas, vestia-se como homem, já que usando vestido, ela seria proibida de circular em certos lugares da cidade. O testemunho da escritora Marie Bashkirtseff nos dá a ver melhor o nível de controle imposto aos corpos das mulheres que caminham pelas cidades. Em 1879, Marie escreveu em seu diário:

O que quero é a liberdade de passear sozinha: de ir, de vir, de sentar nos bancos do *Jardin des Tuileries* e principalmente do *Luxembourg*, de parar diante das vitrines artísticas, de entrar nas igrejas e nos museus, de passar à noite nas ruas antigas; é isso o que quero e é essa a liberdade sem a qual não é possível se tornar um verdadeiro artista (BASHKIRTSEFF *apud* ELKIN, 2022, p. 23).

Fica evidente que a sexualidade feminina não é uma questão privada, mas é uma questão pública, tendo sido, inclusive, autorizada por leis misóginas, como comentamos, que, praticamente, inviabilizaram a presença de uma figura feminina pública nessa época, o que dirá da presença de uma mulher *flâneur*, ou melhor, uma *flâneuse*.

3.2.1.5 Em busca do olhar da *flâneuse*

“Olhar, e não só aparecer, marca o início da liberdade das mulheres na cidade” (ELKIN, 2022, p. 245).

Figura 12



Fotografia de Ruth Orkin. Itália, 1951.
 Fonte: *Flâneuse*, de Lauren Elkin, 2022, p. 316.

Em meados do século XX, a fotógrafa Ruth Orkin, enquanto caminhava pela Itália com uma câmera, tirou a fotografia da cena de uma mulher jovem caminhando pelas ruas de Florença (figura 12). Na descrição de Lauren Elkin,

Uma jovem desce uma rua em Florença, segurando o xale junto ao peito. Na rua em torno dela, há catorze homens. Pelo menos oito olham para ela. Um, com as mãos nos bolsos, bloqueia o caminho da moça. Outro, à sua direita contorce o rosto e parece segurar a virilha. Dando um passo, ela tem na fisionomia um ar que sugere algo como preocupação, apreensão. A energia da composição — a curva da rua, o peso do corpo em movimento de avanço, e é como se já se preparasse para contornar o homem parado, totalmente imóvel, à sua frente (ELKIN, 2022, p. 317).

A meu ver, é uma evidente cena de assédio, mas nem sempre essa violência é visível e dizível em todas as épocas. Aos 60 anos, Ninalle Graig, a mulher retratada na foto, foi entrevistada no *Today Show* da NBC, em 2011, e declarou: “Não é um símbolo de assédio. É um símbolo de uma mulher num momento de absoluta e maravilhosa diversão!” (COFFEY *apud* ELKIN, 2022, p. 317).

Penso que as duas leituras são viáveis. Como assédio, lemos o estado de apreensão e desconforto daquela mulher ao passar pelas ruas diante da predominância dos olhares invasivos masculinos. Ao mesmo tempo, como testemunho, lemos a experiência daquela mulher em um momento de diversão. Fica a ambiguidade: “ela é uma *flâneuse* despreocupada ou objeto do olhar masculino, é um coelho ou um pato? A leitura mais interessante está no meio-termo, naquela área de tensão e atrito onde nossa provocação desafia as expectativas alheias” (ELKIN, 2022, p. 318).

Para Graig e Orkin, “a coisa a se extrair da foto se refere à independência e à inspiração, consiste em brincar com os códigos, com as roupas, com os comportamentos que se esperavam de uma mulher” (ELKIN, 2022, p. 318). O fato é que começávamos a colher alguns frutos da luta feminista, e, aos poucos, o cenário estava mudando para as mulheres, “aquele trote pela cidade, a brincadeira e a diversão citadas por Craig e Orkin mostram que podemos refazer o espaço” (ELKIN, 2022, p. 318).

Concordo com Elkin quando escreve que: **“O espaço não é neutro. O espaço é uma questão feminista. O espaço que ocupamos — aqui na cidade, nós, habitantes da cidade — é constantemente feito e desfeito, construído e imaginado”** (ELKIN, 2022, p. 318, grifo nosso). E mais adiante: “‘O espaço é uma dúvida’, escreveu Georges Perec; ‘preciso constantemente marcá-lo, designá-lo. Nunca é meu, nunca me é dado, preciso conquistá-lo’” (ELKIN, 2022, p. 318).

O que me chama atenção nessa foto é, sobretudo, sua parte invisível, o olhar por trás da câmera, a experiência de Ruth Orkin. Uma mulher também caminhante pelas ruas da Itália. Possivelmente, ela também foi vítima de assédio, mas isso não fica explícito na foto. O que sobressai é ela atuando no papel principal de observadora. Esse protagonismo do olhar da mulher seria o risco diferencial que torna Ruth Orkin uma *flâneuse*?

Abro parênteses para colocar em debate a atualidade da fotografia de Orkin. O assédio é uma questão que ainda enfrentamos, enquanto mulheres, ocupando o espaço público. Sabemos que, nas ruas, continuamos sendo objeto dos olhares masculinos, e ainda é muito difícil dizer que podemos usufruir da condição de invisibilidade pública.

Em 2014, em busca de investigar essa questão, Shoshana Roberts, atriz estadunidense propôs uma experiência social. Com uma câmera escondida, ela registrou a sua perambulação pelas ruas de Nova York. A atriz passou por 108 situações de assédio em dez horas. Uma experiência lamentável. O título do vídeo é “10 hours of walking in NYC as a Woman (*Dez horas andando em Nova Iorque como uma mulher*)”, e está disponível na plataforma *Youtube*. Quando vi esse vídeo, fiquei muito sensibilizada, pois, infelizmente, me reconheci na experiência da Roberts, só que andando pelas ruas do Rio de Janeiro. Não vou me estender em relatos pessoais de assédio, mas afirmo que aconteceram, principalmente, quando eu era mais jovem, desde convites de professores (universitários) até cenas repulsivas como masturbação no ônibus, em torno de 2005 a 2015.¹²¹

¹²¹ Escrevi a cena de assédio no ônibus, que aconteceu em 2006, no poema autoral “garota do subúrbio”: “nas ruas do Cacuia / eu passo apressada / de olhos baixos / à caminho do trabalho / entro no ônibus / um cara me

Sabemos que as ruas públicas, ainda hoje, não são seguras, principalmente, para as mulheres. “Providências legais, costumes sociais aprovados tanto por homens quanto por mulheres, a ameaça implícita de assédio sexual e o estupro propriamente dito: tudo isso limita a capacidade das mulheres de andar onde e quando desejarem” (SOLNIT, 2016, p. 388). Além disso, a própria indumentária sempre imputou dificuldades à movimentação mais livre do corpo feminino: “saltos altos, sapatos apertados ou frágeis, espartilhos e cintas, saias muito volumosas ou muito justas, [...] e véus que obscurecem a visão fazem parte dos costumes sociais que foram tão eficientes quanto as leis e os receios para incapacitar as mulheres” (SOLNIT, 2016, p. 388).

Mas, mesmo assim, flanamos pelas ruas. E retorno à busca do olhar da *flâneuse*.

Em 1962, Agnès Varda estreia *Cléo das 5 às 7*, “filme que acompanha, minuto a minuto, em tempo real, os movimentos de uma jovem por Paris, principalmente nos arredores de Montparnasse” (ELKIN, 2022, p. 235). Segundo Elkin, “o impulso emocional do filme se refere à jornada de Cléo, **indo da imagem para o sujeito, o giro com que ela deixa de ser ‘o objeto do olhar’ e se torna ‘o sujeito que olha’**” (ELKIN, 2022, p. 244, grifo nosso). E mais adiante: “o filme contesta especificamente a ideia de que uma mulher não pode andar nas ruas como um homem, anônima, absorvendo o espetáculo; a mulher é ela o espetáculo” (ELKIN, 2022, p. 244, grifo da autora).

Cada passo da *flâneuse* Cléo nos revela, de algum modo, a idiossincrasia do olhar de Varda atrás da câmera, determinando onde, quando e o que vai filmar. “**Varda disse que o primeiro ato feminista é olhar, é dizer: ‘sou vista, mas também posso olhar’**. É exatamente isso que seus filmes fazem, olhando de esguelha para o mundo e nosso lugar dentro dele” (ELKIN, 2022, p. 268, grifo nosso). Por isso, no olhar de Varda, vejo uma *flâneuse*.

Em 1988, Marina Abramovic e Ulay realizaram uma performance em torno do caminhar, a que mais me comove se chama *Caminhada pela Grande Muralha (Great Wall Walk)*:

A intenção dos dois era caminhar um em direção ao outro a partir de extremidades opostas da muralha de 4 mil quilômetros, encontrar-se e casar-se. Anos mais tarde, quando finalmente haviam vencido as dificuldades burocráticas impostas pelo governo chinês, o relacionamento dos dois havia mudado tanto que a caminhada tornou-se, em vez disso, o fim de sua colaboração e relação. Em 1988, passaram três

encara / sentado ao lado / abre as calças / e se masturba / me olhando / eu paraliso / depois grito / o motorista avisa / o tarado / apressado/se abotoa / e desce tranquilo / na próxima esquina / caminha entre a calçada / e as barracas da feirinha / e o cheiro de podre / das frutas e o cheiro / do meu corpo não mais / se dissipa”.

meses caminhando um em direção ao outro, partindo de pontos distantes 3,8 mil quilômetros, abraçaram-se no centro e separaram-se (SOLNIT, 2016, p. 451).

O caminhar como arte, experienciado por Abramovic e Ulay, reconfigura as fronteiras mapeadas, abrindo trilhas com os pés, e com o afeto.¹²² Para além de um exercício físico, vemos que o caminhar é um ato cultural, um modo de habitar o mundo. Aquelas que foram privadas de caminhar, foram privaram, sobretudo, de conhecer parte de nossa humanidade.

3.2.1.6 Flanando por Londres

No breve ensaio de Virginia Woolf, “Batendo as pernas: flanando por Londres (Street Haunting: A London Adventure)”, de 1927, acompanhamos o olhar de um personagem anônimo à procura de um lápis, caminhando pelas ruas de Londres, entre digressões e um estado de atenção ao cotidiano.¹²³ Algumas leituras sobre esse ensaio percebem o narrador como um observador que não apresenta gênero definido. Nesse sentido, pela androginia, o ensaio coloca em debate os direitos igualitários de andar pelas ruas. Como escreve Elkin,

[...] é uma tentativa de reivindicar um lugar sem gêneros na cidade ao caminhar por ela. Na rua, nos tornamos entidades observantes, “parte desse grande exército republicano de caminhantes anônimos”. Queiramos ou não ser olhos andróginos absorvendo a cidade, ou corpos convidando ao desejo, ou qualquer uma das inúmeras formas intermediárias, Woolf nos diz que podemos nos integrar ao mundo da cidade ao dar atenção às mudanças na paisagem afetiva (ELKIN, 2022, p. 320).

Em outras palavras, quando buscamos a experiência de caminhar e olhar em torno da prática da atenção e do afeto, podemos mapear e rasurar as fronteiras invisíveis da cidade, ao invés de mudar o modo que andamos pelas ruas. Com isso, podemos reivindicar o direito de ocupar uma espécie de espaço andrógino, importando menos de quem são os olhos que observam.

Essa é uma leitura viável. Contudo, a meu ver, nesse ensaio, escutamos, sobretudo, a voz de uma narradora-*flâneuse*. A começar pelo diálogo explícito do ensaio com o livro *Mrs Dalloway*, publicado dois anos antes em 1925: “adoro passear por Londres”, disse Mrs. Dalloway. “Gosto demais, é melhor do que passear no campo” (WOOLF, 2017, p. 26).

¹²² O caminhar como arte também remete à obra “Caminhando” (1964), de Lygia Clark.

¹²³ Esse ensaio também foi traduzido como “Batendo as pernas nas ruas: uma aventura em Londres”, e foi publicado, posteriormente, no livro *O valor do riso e outros ensaios*.

Mrs. Dalloway talvez seja a maior *flâneuse* do século XX (ELKIN, 2022, p. 96), inclinação que também vemos na escritora: “para Woolf, poder andar sozinha pela cidade era, até então, um tipo inconcebível de liberdade; embora a mudança tenha ajudado a convertê-la em escritora profissional, eram suas caminhadas que lhe davam assunto para escrever” (ELKIN, 2022, p. 26). Segundo Thiane Nunes sobre Mrs. Dalloway, “a personagem é a *flâneuse* encarnada, como indica seu sobrenome: uma mulher que brinca ao longo do caminho. Woolf usou as ruas como pesquisa. O que ela percorreu a levou a se perguntar sobre as pessoas e suas vidas” (NUNES, 2018, p. 873).

O ensaio “Batendo as pernas” de Woolf “é uma tentativa de reivindicar um lugar não autorizado na cidade, percorrendo-o, desafiando-o. **Em vez de vagar sem rumo, como sua contraparte masculina, a *flâneuse* carrega um elemento de transgressão: ela vai aonde não deveria ir**” (NUNES, 2018, p. 873, grifo nosso). Além disso, a narradora-andarilha do ensaio de Woolf, considerando aqui que se trata de uma *flâneuse*, atravessa algumas limitações no seu trânsito pela cidade que, dificilmente, o *flâneur* passaria. O ensaio começa assim:

Talvez ninguém nunca tenha sentido tanta paixão por um lápis. Mas há circunstâncias em que pode ser supremamente desejável possuir um; momentos em que nos dispomos a ter um objeto, tendo assim um objetivo, um pretexto para andar pela metade de Londres entre o chá e o jantar. [...] **quando o desejo de sair perambulando pelas ruas nos vence, o lápis bem que serve de pretexto, e levantamo-nos dizendo “Realmente eu preciso comprar um lápis”, como se com essa desculpa por disfarce pudéssemos fruir com segurança do maior prazer da vida da cidade no inverno – perambular pelas ruas de Londres** (WOOLF, 2015, p. 70, grifo nosso).

E mais adiante:

Mas agora chegamos à Strand e, enquanto hesitamos na calçada, um bastãozinho quase do tamanho de um dedo começa a se colocar de través ante a velocidade e abundância da vida. “Realmente eu tenho, realmente eu tenho” – é isso mesmo. Sem investigar a demanda, a mente se curva, servil, ao costureiro tirano. **Sempre devemos, sempre temos de fazer isso ou aquilo; não nos é dada permissão para simplesmente fruir. Não foi por isso que pensamos nessa desculpa, há algum tempo, e inventamos a necessidade de comprar alguma coisa? O que era mesmo? Ah, lembramos agora, era um lápis. Pois então vamos comprá-lo logo. No entanto, mal nos viramos para cumprir a ordem, outra parte de nós disputa com o tirano o direito de insistir. O habitual conflito se estabelece** (WOOLF, 2015, p. 74, grifo nosso).

A primeira limitação no flunar é a necessidade da observadora em apresentar uma justificativa para caminhar no espaço público, mesmo que seja um pretexto simples como comprar um lápis. Outra limitação é uma espécie de culpa relacionada a perambular pela cidade. Culpa a partir da qual se desenvolve um conflito interior. Diante de tantos deveres

(“sempre devemos, sempre temos de fazer isso ou aquilo”), como ter a autorização de simplesmente fruir (“não nos é dada permissão para simplesmente fruir”)?

Uma estratégia para se permitir fruir ao caminhar é tirar a máscara social imposta, em busca de outrar-se: “não somos mais totalmente nós. Quando saímos de casa num belo fim de tarde, entre as quatro e as seis, largamos a personalidade pela qual os amigos nos reconhecem e nos tornamos parte desse grande exército republicano de caminhantes anônimos” (WOOLF, 2014, p. 70). Com isso, o prazer de caminhar pelas ruas de Londres se torna também um dos meios de transporte para escapar do cotidiano, como vemos na cena em que volta à própria casa:

Isto é verdade: escapar é o maior dos prazeres; e bater pernas pelas ruas no inverno, a maior das aventuras. Na calma com que mais uma vez nos aproximamos de nossa própria porta, é consolador sentir que as velhas poses, os velhos preconceitos, dobram-se em torno de nós para abrigar e encapsular o ser que por tantas esquinas se dispersou ao vento, que pelejou como uma mariposa ante a chama de tantas luzes inacessíveis. **Aqui de novo está a porta de hábito; aqui a cadeira virada, como a deixamos, e a tigela de porcelana e a rodela queimada no tapete. E aqui – que o examinemos com cuidado, que o toquemos com toda a reverência – está o único bem que nós trouxemos dos tesouros da cidade, um lápis preto** (WOOLF, 2014, p. 75, grifo nosso).

Em meio à desordem doméstica, assinalada no trecho grifado, ela encontra o lápis preto (“único bem que nós trouxemos dos tesouros da cidade”). Esse objeto se torna precioso, ao mesmo tempo, representando a memória da sua experiência de flânar, e sendo outro meio de transporte pelo qual a *flâneuse* pode caminhar, agora pelas ruas da escrita. Trata-se de um percurso que sobrepõe: a cartografia geográfica à cartografia afetiva, as paisagens londrinas às paisagens imaginárias.

Esse simples passeio pelas ruas de Londres é experienciado, então, como “uma grande aventura, não tanto pelo percurso físico, mas pela memorável marcha realizada pela imaginação, que não teria existido se não fossem os pequenos detalhes observados no trajeto, que podem ser registrados, justamente, pelo lápis agora em mãos” (KOZERSKI, 2022, p. 79).

A hipótese de uma narradora-*flâneuse* se sustenta por causa das fronteiras tensionadas no seu deslocamento que, provavelmente, não seriam limites colocados para um *flâneur*, como: (1) a necessidade de uma justificativa para ocupar o espaço público, (2) o conflito entre os deveres (domésticos) e os prazeres em perambular, por exemplo. Nessa época, ainda é mais difícil para uma mulher se encaixar como alguém que escapa das responsabilidades como o tipo *flâneur* facilmente escapa.

Por outro lado, temos também possíveis aproximações entre as figuras da *flâneuse* e *flâneur*, como: (1) o caminhar e a escrita como modos de escape (ainda que os escapes sejam

por motivos diferentes); (2) a prática de observar a cidade de modo anônimo: “passando, espiando, tudo parece incidental mas milagrosamente aspergido de beleza, como se a maré de comércio que pontual e prosaicamente deposita seus fardos nas margens da Oxford Street não tivesse previsto para essa noite senão tesouros (WOOLF, 2014, p. 72); (3) a crítica ao consumismo: “o olho, não pensando em comprar, é brincalhão e generoso; cria; adorna; realça” (WOOLF, 2014, p. 72); (4) a percepção da rua como se fosse uma casa: “em plena rua podemos construir todos os quartos de uma grande casa imaginária e mobiliá-los como bem quisermos com mesa, sofá, tapete” (WOOLF, 2014, p. 72).

Desse modo, fica a ambiguidade de gênero construída ao longo do ensaio, sendo viável a leitura da figura andarilha sem um gênero determinado, retratando um aspecto andrógino. Ao mesmo tempo, sendo viável a leitura de um narrador-*flâneur*, como também, sobretudo, uma narradora-*flâneuse*.

Concordo com Elkin quando escreve que: “seria bacana, na verdade maravilhoso, se a gente não precisasse subdividir em gêneros – passeantes homens, passeantes mulheres, *flâneur* e *flâneuse* –, mas volta e meia essas narrativas de caminhadas excluem a experiência feminina” (ELKIN, 2022, p. 31-32). E mais adiante: “sendo mulher, a gente não precisa ficar perambulando com uma jaqueta de náilon para ser subversiva. Basta sair de casa” (ELKIN, 2022, p. 32).

3.2.1.7 *Flâneuse*: um conceito em trânsito

“*Flâneuse* [*fla-nôse*], do francês, substantivo. Forma feminina de *flâneur* [*fla-nêur*], uma ociosa, uma observadora errante, normalmente encontrada em cidades” (ELKIN, 2022, p. 17). Esta é uma definição imaginária de Elkin, já que a maioria dos dicionários franceses não apresentava o vocábulo. Menos um dicionário, o *Dictionnaire Vivant de la Langue Française*, que define *flâneuse* como um tipo de espreguiçadeira, ou seja, um tipo de cadeira: “será que é uma piada? O único tipo de ociosidade curiosa a que se entrega uma mulher é ficar estendida numa cadeira?” (ELKIN, 2022, p. 18).¹²⁴

¹²⁴ Sobre a definição de *flâneuse* como um tipo de cadeira, Elkin escreve: “esse uso (gíria, é claro) começou por volta de 1840 e teve o auge nos anos 1920, mas ainda persiste: procurem “flâneuse” no Google Imagens, e a palavra trará um desenho da escritora francesa George Sand, a figura de uma moça sentada num banco parisiense e algumas imagens de móveis ao ar livre” (ELKIN, 2022, p. 18).

Aqui, busco inscrever o olhar da *flâneuse* em uma outra história, investigando essa figura na contramão dos estereótipos da performance de gênero, para além das limitações de uma forma feminina do *flâneur* (ou seja, de uma escrita que reproduza os caminhos da escrita dos homens), a fim de não restringir as possibilidades de nós, enquanto mulheres, explorarmos o corpo a corpo com a cidade.

Para além das restrições e costumes sociais, busco entender o que flunar significa para nós, mulheres que caminham pelas ruas, a partir das vozes das próprias mulheres falando por elas mesmas suas experiências heterogêneas. Além da *flâneuse* de Virginia Woolf batendo as pernas em Londres, por exemplo, vemos cada vez mais *flâneuses* a abrir caminho para uma “poesia andando”, principalmente, na cena contemporânea, como nos livros referidos de Lauren Elkin e Rebecca Solnit, por exemplo.¹²⁵

Na poesia brasileira, foco deste trabalho, além da *poeta-flâneuse* de Marília Garcia, algumas vozes de autoria feminina que transitam pelas cidades, são: Angélica Freitas, Camila Assad, Bruna Mitrano, Valeska Torres, Taís Bravo, entre outras. Concordo com Danielle Magalhães quando escreve, no livro *Ir ao que queima*: “**para que uma mulher transforme a história, ela precisa começar inscrevendo a sua, e a de muitas, sob um olhar a partir do qual, nós, mulheres, determinamos como e qual história queremos contar**” (MAGALHÃES, 2021, p. 452, grifo nosso).

A figura da *flâneuse* faz parte desse deslocamento histórico, reivindicando o ponto de vista da mulher que perambula, testemunhando as histórias que ainda não foram contadas. Escutá-la é investigar a configuração de um paradigma diferente da figura do *flâneur*, é descobrir uma escrita a partir da experiência plural dos corpos femininos, em deslocamento pela cidade. “**A resposta talvez não consista em tentar encaixar a mulher num conceito masculino, mas sim em redefinir o próprio conceito**” (ELKIN, 2022, p. 22, grifo nosso), escreve Elkin.

3.2.2 Segunda parte: um percurso errante de leitura do poema “então descemos ao centro da terra”

3.2.2.1 Passagens por um mapa de raízes

¹²⁵ O sintagma “a poesia andando” faz referência à antologia homônima e ao ensaio da crítica Flora Süssekind.

quantos passos na rua que atravesso?
quantas ruas pelo trajeto?
quantas coisas no tempo acumuladas?

(GARCIA, 2016a, p. 120, grifo e espaçamento da autora).

É muito difícil falar da *flâneuse* de Marília Garcia sem passar pela máscara e a pose da própria poeta.¹²⁶ As duas figuras, poeta e *flâneuse*, sobrepõem vozes e passos no percurso dos trabalhos artísticos. Trata-se de uma poeta-*flâneuse* que escreve caminhando, observando e registrando: ““eu observo e anoto”: / memórias leituras coisas que estão pelo caminho” (espaçamento da autora); como também escreve escutando “e no processo incorporando / o que estivesse pelo caminho / uma linha no papel que pudesse // *fazer alguma coisa fora do papel*” (grifos da autora), como lemos no fragmento-prólogo a seguir:¹²⁷

então descemos para o centro da terra

escrevi este poema
 ao longo de 98 dias
 num caderno:
 eu queria que ele fosse uma linha passando
 pelos dias
 uma linha que eu pudesse ir puxando esticando
 e no processo incorporando
 o que estivesse pelo caminho
 uma linha no papel que pudesse

fazer alguma coisa fora do papel

eu não sabia que coisa era essa
 mas lembrei de um comando que li
 num livro de história natural:

“eu observo e descrevo”

é claro que não tinha a intenção dos naturalistas
 (ao descrever espécies) nem a dos
 cosmólogos (ao descrever o universo) —
 de fazer uma *descrição do mundo*

¹²⁶ Sobre os termos “máscara” e “pose”, segundo Gonzalo Aguilar e Mario Cámara, no livro *A máquina performática*, no capítulo “A máscara e a pose”: “...os termos designam fenômenos distintos. A *máscara* precisa de discurso. Ela é constituída por uma textualidade que inclui não só a obra poética ou ficcional, mas também todo texto ou discurso público do escritor. A *pose*, em compensação, envolve o corpo: a vestimenta, os gestos, certos trejeitos, a frequência de determinados lugares, na medida em que esses aspectos adquiram um estado público (AGUILAR, CÁMARA, 2017, p. 141).

¹²⁷ Essas linhas retomam um trecho do fragmento 3, de *Parque das ruínas*: “(se a gente começa a escrever anotar / e nomear o que acontece / será que consegue fazer as coisas / existirem de outro modo?)” (GARCIA, 2018 p. 23, espaçamento da autora).

então adapto o comando para
 “eu observo e anoto”:
 memórias leituras coisas que estão pelo caminho

como passar de A a B

diz uma monotopia da mira schendel
 que também vai me servir de guia
 — mesmo que eu não saiba *como fazer*
 pois às vezes a linha se interrompe
 e não dá para retomar o fio:
 durante o processo alguma coisa pode acontecer
 e em vez de ir do ponto A ao ponto B
 acabamos chegando no ponto C

(GARCIA, 2023a, p. 85-86).

O passeio da poeta-*flâneuse* começa pela reflexão sobre o próprio método de escrita do “poema-percurso” (fazendo referência ao sintagma de Flora Süssekind), revelando também os bastidores do processo, como vemos desde o início do primeiro bloco: “escrevi este poema / ao longo de 98 dias / num caderno”.¹²⁸ Trata-se da versão escrita para o *site specif* do livro, ou seja, para o local específico do suporte livro, girando em torno das suas características, como vemos no gesto da escrita e no elemento do caderno, por exemplo. Mas é provável que, em breve, essa não seja a última versão do texto, uma vez que esse trabalho, assim como outros, apresenta várias versões, sendo atualizado de acordo com o contexto do *site specif*. Desse modo, a experiência do lugar atravessa a voz poética de Marília Garcia (aqui, encenada pela figura da poeta-*flâneuse*), como escreve em *parque das ruínas*:

*o lugar faz parte da experiência
 e do acontecimento*

[mesmo que não aconteça nada]

(GARCIA, 2018, p. 26, espaçamento e grifo da autora).

Ainda tenho uma memória muito viva da voz da Marília Garcia apresentando a leitura performática do poema “então descemos para o centro da terra”, no *Espaço Pivô*.¹²⁹ Estávamos numa sala virtual, compartilhando o tempo, ainda que aberto em diferentes telas, no dia 22 de maio de 2020, durante a pandemia. Apesar do trabalho manter o mesmo título, vemos alguns desvios ao longo do percurso de acordo com o contexto do *site specif*. No

¹²⁸ A expressão “poema-percurso” faz referência ao ensaio “A imagem em estações”, de Flora Süssekind.

¹²⁹ A leitura performática “então descemos para o centro da terra”, de Marília Garcia, integra o primeiro ciclo de residências do programa público Pivô pesquisa 2020. Disponível em vídeo na plataforma do espaço Pivô.

espaço da plataforma virtual, por exemplo, foi apresentada uma palestra-performance, conjugando a leitura performática com projeções de imagens ao vivo.¹³⁰

Entre as duas versões, observamos algumas atualizações, a começar pela organização da estrutura do texto. Na versão publicada em livro, o trabalho é composto pelo fragmento “escrevi este poema” (espécie de prólogo), seguido de mais quatorze fragmentos (intitulados pela numeração), e um “P.S”. Na versão *online* performada, o percurso é composto por dez partes e uma coda. Sublinho, principalmente, a atualização dos próprios procedimentos de trabalho de acordo com o local específico. Na versão *online*, o espaço da tela, por exemplo, é incorporado como vocábulo no prólogo, em diálogo com o *site specific* do espaço *online* em que foi apresentado, como vemos nas anotações transcritas do registro em vídeo:¹³¹

estou sentada diante de uma tela/
você estão sentados diante de uma tela/
a tela não é a mesma
embora eu tenha apertado o botão compartilhar tela
estou sentada aqui e sei que vocês estão aí
será que estão me ouvindo?

escrevi esse texto que leio agora
ao longo de 98 dias
em um caderno:
ele foi escrito no ano passado
que agora já podemos considerar como sendo outra época
[...]
(GARCIA, 2020, 5min25s- 6min15s).

A voz poética de Marília Garcia produz uma escrita em curso que busca simular os atos de fala “ao vivo”, o tempo simultâneo, produzindo efeitos de presente: “eu escrevo a viagem / e ela acontece” (GARCIA, 2016a, p. 39). Com isso, também pode produzir um efeito de literalidade, por exemplo, ao contar, de forma literal, o mapeamento do que pretende fazer. Em outras palavras, é uma escrita performática, nunca dada por acabada, testando os limites da poesia em torno de uma forma improvável. Para tanto, a poeta-*flâneuse* busca escrever com ênfase na oralidade; e incorpora possíveis imprevistos, acasos e acidentes que

¹³⁰ Segundo consta no site de Marília Garcia, “então descemos ao centro da terra” também foi apresentado nas diferentes versões a seguir: *Seminário Cosmologias*, com curadoria de Maria Borba, Marina Vanzolini e João Paulo Reis, no SESC-CPF (18/09/2019); *Instituto Vera Cruz*, a convite de Roberto Taddei e Marcia Fortunato (dez, 2019); *Galeria Espaço-Piloto*, versão online, integrando o curso Um plano piloto (27/04/2022); e *Colóquio Intervenção crítica da literatura no presente*, na FFLCH, USP, integrando mesa a convite de Jefferson Agostini e Cilaine Alves Cunha (25/10/2022).

¹³¹ Essa é uma transcrição minha da versão online, a partir da escuta do registro em vídeo, disponível em plataforma virtual. Sublinho que a disposição transcrita dos versos (cesura, *enjambement*) é apenas uma sugestão para análise deste capítulo, uma vez que trata-se da transcrição feita a partir da oralidade, da escuta da leitura performática de “então descemos ao centro da terra”.

podem surgir ao longo do caminho, “durante o processo alguma coisa pode acontecer”, como escreve nas linhas do último bloco do prólogo, publicado em livro:

como passar de A a B

diz uma monotopia da mira schendel
que também vai me servir de guia
– mesmo que eu não saiba *como fazer*
pois às vezes a linha se interrompe
e não dá para retomar o fio:
durante o processo alguma coisa pode acontecer
e em vez de ir do ponto A ao ponto B
acabamos chegando no ponto C

É inegável que o passeio da poeta-*flâneuse* se dá também pela dimensão metalinguística, por uma travessia pela própria linguagem, tendo como mola propulsora um movimento de autorreflexão, de (re)escrita, de retorno. Em outras palavras, um movimento circular, contínuo, ao mesmo tempo, descontínuo, “um poema sem fim” (ZACCA in GARCIA, 2023b, s/p). O movimento também está no olho do espectador, aquele que refaz as formas dos trabalhos a cada nova leitura. Concordo com Rafael Zacca quando diz, na orelha da reedição de *Engano geográfico*:

O passeio da poeta é uma dobra espaço-temporal – é esse o seu poema. O que é um passeio, digo, um poema que se dobra sobre si mesmo? É um poema sem fim. O último verso se cola ao primeiro, como um ouroboros que come a própria cauda. Além disso, não terminam de se reescrever no tempo. **Marília os publica em papel e em voz ao longo dos anos, e incorpora os acidentados dessas apresentações ao “original”. O acaso é sua melhor poética. Esses versos não sobrevivem, mas vivem: mudam, sem fim, no tempo. O original está no futuro** (ZACCA in GARCIA, 2023b, s/p, grifo nosso).

Ao invés de “versos”, eu diria “linhas”, como lemos no último bloco do prólogo de “então descemos ao centro da terra”: “pois às vezes a linha se interrompe / e não dá para retomar o fio”. Nomear os versos como linhas traz à tona uma costura sobreposta entre poesia e prosa, nublando as fronteiras entre os gêneros em um estado de indeterminação, ao mesmo tempo, de continuidade.

“Giorgio Agamben postulava o *enjambement* como o único critério possível para diferenciar a poesia da prosa, ainda que – propunha – esse mesmo *enjambement* colocasse a poesia num lugar indefinível e ambíguo com relação à prosa” (GARRAMUÑO, 2014, p. 54), escreve Florencia Garramuño, no livro *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, no capítulo “O passo de prosa na poesia contemporânea”. E citando Agamben, no ensaio “A ideia da prosa”:

O verso, no momento mesmo em que, rompendo um nexó sintático, afirma sua própria identidade, vê-se, **todavía, irresistivelmente levado a inclinar-se sobre o verso seguinte, para agarrar aquilo que lançou fora de si: esboça um passo de prosa com o mesmo gesto com que dá testemunho de sua própria versatilidade.** Neste lançar-se de cabeça no abismo do sentido, a unidade puramente sonora do verso quebranta, com sua própria medida, também sua própria identidade (AGAMBEN *apud* GARRAMUÑO, 2014, p. 55, grifo nosso).

Ao pensar a produção contemporânea, Garramuño recupera o termo “passo de prosa”, mencionado por Agamben:

É esse passo de prosa — essa espécie de manifestação da tensão entre prosa e poesia — o que coloca em questão a possibilidade ou pertinência de uma definição específica e, portanto, pura e exclusivamente formal desse discurso, o que alguns poemas muito recentes, **atravessados por uma forte pulsão narrativa e uma decidida vontade de transgredir os limites do lírico,** parecem estar pondo em evidência (GARRAMUÑO, 2014, p. 55, grifo nosso).

A poeta-*flâneuse* de Marília Garcia caminha com passos de prosa, traçando um deslocamento pela errância ao rés do chão. Ela propõe, assim, um tipo de coreografia errante, não linear, fora das linhas conhecidas dos mapas, fora das linhas já impostas dos trajetos de alguns transportes, fora das linhas centrais. É uma coreografia poético-política, experienciada em passos (de prosa) que traçam linhas irregulares, mapeando um território próprio, sobreposto ao oficial, ainda “clandestino”, mas em disputa.¹³²

*

Segundo Paola Berenstein Jacques, no livro *Elogio aos errantes*, o vínculo entre experiência e errância é extremamente forte. “A experiência errática afirma-se como possibilidade de experiência urbana, uma possibilidade de crítica, resistência ou insurgência contra a ideia do empobrecimento, perda ou destruição da experiência a partir da modernidade” (JACQUES, 2012, p. 19), fazendo referência a Walter Benjamin, no ensaio “O narrador”. Nele, Benjamin escreve que a experiência de narrar está em vias de extinção, sendo

¹³² Sobre a coreografia errante da poeta-*flâneuse*: em sua etimologia, o vocábulo “coreografia”, vem do grego *choros*, girando em torno dos significados: círculo, coro e dança circular; e *gráphein*, em torno de registrar e escrever. A princípio, a coreografia é um tipo de escritura de um movimento corporal em um espaço-tempo. Nesse sentido, na poesia de Marília Garcia, temos o deslocamento errático da *flâneuse* pelas cidades geográficas, sobrepostas às cidades mnemônicas. Mas, aqui, também lemos a coreografia, pela etimologia, relacionada às vozes do coro. Nesse sentido, na dimensão metalinguística, temos o deslocamento como um tipo de escritura do movimento do corpo da palavra pela página (espaço), compondo uma mancha gráfica errática; como também temos o deslocamento como um tipo de partitura do coro, de vozes plurais que repetem palavras e gestos.

relacionada à perda da faculdade de intercambiar experiências. “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1987, p. 198). E mais adiante:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo de trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. **E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual** (BENJAMIN, 1987, p. 205, grifo nosso).

Jacques diz que, mesmo vivendo um processo de esterilização da experiência hoje (como o processo de espetacularização urbana, no caso das cidades contemporâneas), esse processo “não consegue destruir completamente a experiência – que se aplica especialmente às cidades brasileiras –, embora busque cada vez mais sua captura, domesticação, anestesiamento” (JACQUES, 2012, p. 20). E afirma:

Em vez de repetir nostalgicamente qualquer tipo de tradição da transmissão da experiência, os errantes inventam outras possibilidades narrativas, outras formas de compartilhar experiências, em particular a experiência da alteridade urbana nas grandes cidades. Essas narrativas errantes são narrativas menores, são micronarrativas diante das grandes narrativas modernas; elas enfatizam as questões da experiência, do corpo e da alteridade na cidade e, assim, reafirmam a enorme potência da vida coletiva, uma complexidade e multiplicidade de sentidos que confronta qualquer “pensamento único” ou consensual, como o promovido hoje por imagens midiáticas luminosas e espetaculares das cidades (JACQUES, 2012, p. 20, grifo nosso).

Jacques traça um paralelo entre a sobrevivência dos errantes e dos vaga-lumes, em diálogo com o livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*, de Georges Didi Huberman. O filósofo retoma a questão dos pirilampos a partir do lamento de Pier Paolo Pasolini sobre o desaparecimento dos vaga-lumes diante dos holofotes do fascismo triunfante na Itália. Mas, a sobrevivência dos vaga-lumes é potente, apesar de sua vulnerabilidade. Didi-Huberman escreve que: “*a dança dos vaga-lumes*, esse momento de graça que resiste ao mundo do terror, é o que existe de mais fugaz, de mais frágil” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 25, grifo do autor). Jacques considera que “podemos relacionar a sobrevivência resistente dos lampejos errantes dos vaga-lumes à sobrevivência dos próprios errantes urbanos, através de suas narrativas errantes, que resistem aos projetores do espetáculo” (JACQUES, 2012, p. 21-22).

Em diálogo, relaciono, aqui, a dança dos vaga-lumes à coreografia errante da poeta-*flâneuse* (voz poética de Marília Garcia) que, em passos de prosa, também ilumina a noite com alguns lampejos de pensamentos. “A experiência errática seria uma experiência da diferença, do Outro, dos vários outros, o que a aproxima de algumas práticas etnográficas e posturas antropológicas. O errante, em suas errâncias pela cidade, se confronta com os vários outros urbanos” (JACQUES, 2012, p. 22), afirma Jacques, e relaciona a experiência de errar pela cidade como uma ferramenta subjetiva e singular, ao contrário do método cartesiano:

A experiência de errar pela cidade pode ser pensada como ferramenta de apreensão da cidade, mas também como ação urbana, ao possibilitar a criação de microrresistências que podem atuar na desestabilização de partilhas hegemônicas e homogêneas do sensível, nas palavras de Jacques Rancière (2000). As errâncias são um tipo de experiência não planejada, desviatória dos espaços urbanos, são usos conflituosos e dissensuais que contrariam ou profanam, como diz o próprio Agamben, os usos que foram planejados. A experiência errática, assim pensada como ferramenta, é um exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano, em busca de uma condição de estranhamento, em busca de uma alteridade radical. [...] Através das narrativas errantes seria possível apreender o espaço urbano de outra forma, pois o simples ato de errar pela cidade cria um espaço outro, uma possibilidade para a experiência, em particular para a experiência da alteridade (JACQUES, 2012, p. 22-23).

Penso que a experiência da errância também pode ser relacionada às práticas artísticas no campo experimental, na medida em que desestabilizam as fronteiras estabelecidas entre as linguagens, e, com isso, traçam outros espaços mais porosos para a criação. Não por acaso, a estética experimental de Mira Schendel, contemporânea de Lygia Clark e Helio Oiticica, é uma das referências da poeta-*flâneuse*, como lemos no fragmento prólogo: “*como passar de A a B // diz uma monotipia da mira schendel / que também vai me servir de guia*”. Conhecemos que as monotipias são um tipo de impressão gráfica sobre papel de arroz. “Os desenhos, feitos com um método que transfere as marcas e ranhuras sobre um vidro banhado de tinta para um papel japonês extremamente fino e frágil, surpreendem pelo seu despojamento” (BRETT *apud* RODRIGUES, 2020, p. 34), escreve Guy Brett. E mais adiante:

O papel em branco na obra de Mira Schendel é o cenário de desorientação, da indeterminação – e da liberdade: mais como uma expressão de possibilidade do que de necessidade. **A linha atua sobre este vazio de diferentes modos: como uma fronteira, como uma mola energética, ou então espalhando ou juntando uma poeira cósmica de palavras** (BRETT *apud* RODRIGUES, 2020, p. 37, grifo nosso).

Verônica Stigger acrescenta:

O silêncio e o vazio são duas marcas dos trabalhos de Mira Schendel. A própria Mira escreveu a Guy Brett, em 1965: “o que importa na minha obra é o vazio,

ativamente o vazio”. Haroldo de Campos talvez tenha sido o primeiro, depois da artista, a qualificar a arte de Mira como “uma arte de vazios” – num texto-poema, de 1966, em que fala também do silêncio (STIGGER *apud* RODRIGUES, 2020, p. 39-40).

Percebo suas monotípias como poemas visuais, expandindo as supostas fronteiras entre as diferentes linguagens, principalmente, visual e verbal, como vemos no método de composição das monotípias, feitas a partir do gesto de deslocamento das marcas e ranhuras reveladas sobre uma superfície com tinta. Mas não pretendemos especificar a estética de Schendel, sendo ela reconhecida, justamente, por produzir uma arte que não se define em um estilo facilmente identificável, em torno de diversas experimentações estéticas. É nesse sentido errante que se aproxima da poesia de Marília Garcia, em que “as coisas construídas oscilam / numa frágil arquitetura” (MARQUES, 2009, p. 111).¹³³ Talvez, por isso, essa “poeira cósmica de palavras” de Schendel, citada por Brett, se aproxime tanto das nebulosas de palavras de Marília Garcia.

*

[1. *o mapa como tela*]

a primeira anotação que faço
é de uma etimologia que encontrei
para a palavra “mapa”
do latim *mappa* guardanapo
para saraiva deriva do siríaco *ma pal*:

aquilo que faz sair que chama para fora

o mapa dá a impressão de uma espécie de
toalha lençol tela
assim pego o caderno
e escrevo

dia 1

neste dia 1
estou bem no centro da palavra *mapa*
espécie de superfície que *faz sair que leva para fora*
devo então sair de casa
ir para a rua

¹³³ Ana Martins Marques, em seu livro de estreia *A vida submarina*, dedica o poema “papel de arroz” à Mira Schendel: “Mira: / as coisas construídas oscilam / numa frágil arquitetura / (os papéis cultivados / em campos / guardarão sempre a memória seca / dos dias alagados). / Também as palavras revelam somente o que escondem: / eis a solução de uma questão / delicada” (MARQUES, 2009, p. 11).

e marcar um ponto de partida espacial
como num mapa

chegando à rua
vejo uma árvore
ela está ali há muito tempo
mas eu nunca tinha reparado
que a raiz está saindo pra fora:
a calçada rachada e as pedras
deslocadas

em que momento começou a rachadura?

um corpo enorme de raiz
foi empurrando o cimento pouco a pouco
até sair à luz
há quanto tempo essa árvore está aqui?
vou caminhando pela rua observando as árvores
e já na esquina deparo com outra
que também tem a raiz subindo pela calçada
logo adiante
mais uma
nesse momento decido
fotografar as árvores da rua
que estão com suas raízes para fora
vou fazer um *mapa de raízes*
seguindo uma linha que vai até o final da rua tutoia

(GARCIA, 2023a, p. 86-87, grifo e espaçamento da autora).

Nesse fragmento, nos primeiros blocos, a poeta-*flâneuse* continua seu percurso de reflexão em torno do método de escrita, agora a partir de anotações metalinguísticas sobre as raízes da palavra “mapa”, ou seja, sobre a etimologia da palavra “mapa” (vocábulo recorrente em sua poética). É um modo de olhar com lupa, em busca de encontrar outras camadas de sentido na palavra, outras direções para fora do que acreditamos como conhecido: “existe uma busca atravessando o poema em vários sentidos” (GARCIA, 2016a, p. 30).

Nos blocos do dia 1, a princípio, a passagem para fora se abre quando a poeta-*flâneuse* está no centro da palavra mapa. É o gesto de habitar a palavra como um território que possibilita o movimento de ir para fora, no caso, para a rua:

neste dia 1
estou no centro da palavra *mapa*
espécie de superfície que *faz sair* *que leva para fora*
devo então sair de casa
ir para a rua
e marcar um ponto de partida espacial
como num mapa
[...]

O uso do verbo auxiliar modal “deve”, na linha “devo então sair de casa”, indicando um sentido de desejo, intenção e possibilidade. Pelo uso do paralelismo e *enjambement*, o

tempo modal é articulado às linhas seguintes, de forma implícita: “(devo) ir para a rua / e (devo) marcar um ponto de partida espacial / como num mapa”. Desse modo, temos uma ambiguidade. Fica em aberto se escrever a viagem é, nesse bloco, apenas traçar a possibilidade dela, como um planejamento; ou se, de fato, ao escrever esse planejamento, a viagem acontece simultaneamente, uma vez que, de algum modo, no bloco seguinte, chegamos à rua.

Na terceira linha, percebo um furo aberto na própria estrutura do poema, na disposição de um espaço após o verbo “sair”. O furo apresenta diversos sentidos na poética de Marília Garcia, a depender do contexto. Aqui, o furo pode ser lido como uma espécie de passagem pela qual a poeta-*flâneuse* atravessa em direção à rua, a partir do centro da palavra mapa que leva para fora. Ou seja, a palavra é também passagem, meio de transporte.

O furo também pode ser lido como passagem pela qual a poeta-*flâneuse* vai-e-vem do espaço dos bastidores do poema-percurso, ou seja, das reflexões metalinguísticas. Por vezes, inclusive, desloca aquilo que é esperado, na lógica cartesiana, como lado de dentro e lado de fora do poema. Ou seja, a exterioridade não se opõe à interioridade de maneira reducionista. O dentro, nesse fragmento, seria um possível lugar de quebra da quarta parede (fazendo referência à teoria de Bertolt Brecht), mas que, ao mesmo tempo, também é lado de fora. Além disso, há um paralelo entre o papel e a tela, como suportes para a escrita; como também um paralelo entre o furo e a tela, como espaços de passagem, como sugere o título desse primeiro fragmento: “[1. *o mapa como tela*]”.

No contexto da web e da cultura digital contemporânea, a tela funciona como se fosse uma janela de passagem a outros espaços, ou seja, como uma espécie de “furo”, que expande as fronteiras entre real e virtual. Essa ideia está presente desde o nome do programa operacional *Windows* (janelas). Arrisco, inclusive, a pensar uma hipótese de leitura. Será que essa passagem (furo) é acessada também por meio da tela tecnológica, por exemplo, pelo percurso feito a partir das imagens do mapa no *Google Street View* (recurso do *Google Maps* e do *Google Earth*)?

No bloco seguinte, “chegando à rua”, a partir do método escolhido de observar e anotar, a poeta-*flâneuse* torna visível uma árvore antiga: “vejo uma árvore / ela está ali há muito tempo / mas eu nunca tinha reparado”. O efeito “ao vivo” é construído pela escolha dos tempos verbais, aqui, pelo uso do verbo no gerúndio, indicando uma ação em curso “chegando”; e pelo uso do verbo no presente “vejo”, por exemplo.

No plano do detalhe da árvore, o olhar da poeta-*flâneuse* enquadra: “mas eu nunca tinha reparado / que a raiz está saindo para fora: / a calçada rachada e as pedras / deslocadas”. Na dimensão metalinguística, a linha “deslocadas” é construída também de modo deslocado das outras linhas, por meio dos recursos do corte e *enjambement*. É um modo de embricamento entre o plano semântico e o plano formal do poema.

O olhar da poeta-*flâneuse*, ao se focar no rés do chão, propõe um ponto de vista poético e desconcertante, diante da lógica produtivista do espaço urbano. Nesse ângulo errante, vemos um furo na relação entre o corpo da árvore e o corpo da cidade: a raiz aparente, saindo para fora, quebrando as pedras da calçada. É uma pequena, mas potente descoberta do ordinário do cotidiano. A partir da abertura desse olhar inaugural, capaz de nos deslocar para fora do automatismo da rotina, podemos ver o chamado “infraordinário”, em referência à categoria de George Perec. Em *Parque das ruínas*, Marília Garcia escreve:

george perec define uma categoria
que ele chama de *infraordinário*:

“o que se passa todos os dias e que volta todos os dias
o banal o cotidiano o óbvio o comum o ordinário
o *infraordinário*
o barulho de fundo o hábito
– como perceber todas essas coisas?
como abordar e descrever aquilo que de fato
preenche a nossa vida?”

perec fala da capacidade de olhar para o cotidiano
e para os gestos mais simples como por exemplo
acordar abrir os olhos lentamente

e ver

nosso dia-a-dia é feito de ações que não nomeamos:
pegar um livro virar a página digitar essas letras
balançar a cabeça

– seria possível nomear isso que acontece?

o extraordinário comove fica evidente:
guerra desastres morte

mas como ver o *infraordinário*?

(GARCIA, 2018, p. 27, grifo e espaçamento da autora).

Para voltar a ver esse mínimo que, ao mesmo tempo, produz uma potente transformação – tal qual os vaga-lumes –, é preciso um estado de atenção ao plano dos detalhes, como se o olho fosse uma câmera em *zoom*. Penso que a experiência de atravessar o poema é uma maneira de tornar visível esse *infraordinário*.

Em uma leitura comparada, podemos dizer que a categoria de infraordinário se aproxima do *punctum* da fotografia. Segundo Roland Barthes, em *A câmara clara*, o *punctum*, com muita frequência, é um “detalhe”, ou seja, um objeto parcial (BARTHES, 2015, p. 42). Para formar a dualidade da fotografia, o *punctum* junta-se ao *studium* que é um tema mais objetivo da foto, sendo geralmente voltado ao contexto cultural e técnico da imagem. Podemos dizer que o *studium* apresenta um plano mais panorâmico da paisagem. O *punctum*, para o autor, vem quebrar (ou escandir) o *studium*, como se fosse uma flecha que nos transpassa (BARTHES, 2015, p. 29), sendo o *punctum* de uma foto “também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados” (BARTHES, 2015, p. 29). Em outras palavras, o *punctum* seria uma espécie de pontuação da foto, marcas ou feridas que são pontos sensíveis. “É esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 2015, p. 29).

O *punctum* é esse detalhe que nos punge, aqui: a imagem da raiz transpassando a calçada, abrindo uma espécie de ferida na paisagem que narra algo em seu aparente silêncio. É uma imagem de ruína (recorrente em sua poética), de corrosão, que diz da efemeridade do tempo, articulada à quebra do corpo da cidade (representado pela calçada de pedra). Ao mesmo tempo, articulada à árvore ancestral, trata-se de uma imagem de resistência, uma reivindicação de terra que se dá pela ocupação do espaço, na medida em que a raiz fura a calçada, resistindo, pouco a pouco, à imposição da dureza das pedras.

Em movimento lento, mas vigoroso, de subida em direção do céu, as raízes das árvores resistem e ultrapassam as fronteiras estabelecidas como limites, reconfigurando as linhas oficiais dos territórios, como lemos no trecho a seguir, ainda no fragmento 1:

em que momento começou a rachadura?

um corpo enorme de raiz
 foi empurrando o cimento pouco a pouco
 até sair à luz
 há quanto tempo essa árvore está aqui?
 vou caminhando pela rua observando as árvores
 e já na esquina deparo com outra
 que também tem a raiz subindo pela calçada
 logo adiante
 mais uma
 nesse momento decido
 fotografar as árvores da rua
 que estão com suas raízes para fora
 vou fazer um *mapa de raízes*
 seguindo uma linha que vai até o final da rua tutoia

Na voz de Marília Garcia, a pergunta é uma estratégia recorrente, menos pela busca de certeza da resposta, e mais pela experiência de incerteza da pesquisa, como em: “*em que momento começou a rachadura?*” e “há quanto tempo essa árvore está aqui?”.¹³⁴ A pergunta impulsiona a caminhada na direção ao desconhecido, tomando o poema como “um lugar para pensar” (MARQUES, 2009, p. 26) filosoficamente. E propõe um endereçamento que estabelece um plano de diálogo com a interlocutora, o interlocutor; como também um monólogo interior, no qual acompanhamos os pensamentos da poeta-*flâneuse*.

Além disso, as perguntas compõem um ritmo ao longo do trajeto, em seu movimento de eco, em eterno retorno. O recurso da repetição é utilizado como um mecanismo de recriação, “repete-se para recriar-se” (SANT’ANNA, 2008, p. 237). Com isso, o movimento rítmico errante do poema é construído, a partir do uso de mecanismos como reiteração, como também cesura e *enjambement*. As linhas repetidas, assim como vocábulos repetidos, “atuam quase como refrãos, ritmando e mesmo confundindo nossa leitura mais linear” (MALUFE, 2012, p. 165).¹³⁵ E o uso do *enjambement* generalizado “faz com que os versos do poema se emendem e criem continuidades que seriam inesperadas em uma sintaxe mais comum. São fragmentos colocados em *loop*” (MALUFE, 2012, p. 165-166).

O ritmo em *loop* também é proposto por outras repetições, como vemos em torno de algumas imagens recorrentes, ao longo do poema-percurso:

vou caminhando pela rua observando as árvores
e já na esquina deparo com outra
que também tem a raiz subindo pela calçada
logo adiante
mais uma

A reiteração da imagem das árvores da rua e suas raízes se torna uma mola propulsora para a poeta-*flâneuse* decidir a temática da sua pesquisa (efeito-presente): montar um mapa de raízes, a partir de registros fotográficos e desdobramentos semânticos.¹³⁶ Trata-se de uma

¹³⁴ A pergunta “em que momento começou a rachadura” retorna, de algum modo, ao poema “a flor e a náusea”, de Drummond: “Uma flor nasceu na rua! / Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego. / Uma flor ainda desbotada / ilude a polícia, rompe o asfalto. / Façam completo silêncio, paralise os negócios, / garanto que uma flor nasceu. // [...] // É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.”

¹³⁵ A citação de Annita Costa Malufe diz respeito à análise do poema “não não devo ser o único a apertar o passo”, do livro *Metade da arte* (2003), de Marcos Siscar. Contudo, observamos traços em comum em sua poética e de Marília Garcia.

¹³⁶ A proposta de fazer um mapa de raízes é uma escolha poética e também política. Sabemos que o mapa é uma construção histórica, política e social que representa uma visão do mundo, em geral, privilegiando os poderes centrais. Por exemplo, lembro da polêmica em torno do cunho político da projeção de Peters, chamada de “terceiro-mundista”, por situar o continente africano no centro do mapa-mundi, como também manter o tamanho dos continentes, ampliando os territórios do sul, em que predominam os países considerados subdesenvolvidos.

escrita que produz um efeito *travelling*, como se fosse documentada “ao vivo”, com uma espécie de câmera subjetiva: “nesse momento decido / fotografar as árvores da rua / que estão com suas raízes para fora / vou fazer um *mapa de raízes* / seguindo uma linha que vai até o final da rua tutoia”¹³⁷.

O botânico Stefano Mancuso afirma que as plantas são “mestras da resistência e da adaptação” (MANCUSO, 2019, p. 159). Inclusive, são capazes de se adaptar à ausência de gravidade e sobreviver a incêndios. Talvez, porque as plantas estabelecem um sistema coletivo de convívio, cuja principal força é mais o apoio mútuo, a cooperação entre os seres vivos, do que a competição (MANCUSO, 2021, p. 59). É sabido que as árvores mantêm conexões subterrâneas, “não se trata de árvores isoladas, e sim de enormes comunidades conectadas que, por meio das raízes, trocam nutrientes, água e informações” (MANCUSO, 2021, p. 77), escreve Stefano Mancuso, “comunidades extensas que, não raro, podem até incluir plantas de diferentes espécies e que baseiam sua possibilidade de sobrevivência mais na cooperação do que na concorrência. Uma verdadeira revolução” (MANCUSO, 2021, p. 78).

Nesse sentido, o tema das paisagens das árvores e suas raízes pode ser lido, aqui, “como sinais de vitalidade, num mundo exaurido” (NASCIMENTO, 2021, p. 304), num mundo em ruínas, apontando para uma “paisagem com futuro dentro” (GARCIA, 2023a, p. 10), com caminhos necessariamente rizomáticos, plenos “de ramificações que se expandem em várias direções a partir de um ou mais caules” (NASCIMENTO, 2021, p. 306). Tal qual se vê nos percursos errantes (de leituras) dos poemas de Marília Garcia.

*

[3. *elegia*]

emmanuel hocquard define a elegia
 como um *gênero poético*
 que expressa tristeza e melancolia
 “elegia” vem de *elegos*: canto de luto
 ele diferencia a *elegia clássica*
 da *elegia inversa*: na clássica
 o sujeito nostálgico *escava* o passado
 em busca de elementos para poder choramingar
 o elegíaco inverso invoca a memória

Essa cartografia é um contraponto ideológico à projeção de Mercator, que coloca a Europa no centro, simbolicamente, representada como um centro do poder. Não por acaso, a projeção de Mercator ainda é a mais utilizada.

¹³⁷ Ao fazer referência a uma rua do mapa oficial, a “rua tutoia”, localizada na cidade de São Paulo, a voz poética expande as fronteiras dos territórios que consideramos como realidade e ficção.

para trazer algum elemento para o presente
 ele recolhe fragmentos
 tentando *refazer* o passado

ele interfere no que encontra projetando pra frente (futuro)

ele também escava as memórias
 mas quer encontrar pedaços de falas de palavras
 de enunciados
 para escrever um canto de luto
 ele parte do passado e começa a tomar notas
 – até que de repente encontra alguma coisa
 que pode ser decisiva
 seria possível escavando as raízes
 transformar o passado?

segundo ele a elegia é um gênero poético
 e não uma *forma*
 e podemos usar a forma que quisermos ao fazer uma elegia
 por exemplo uma *lista*:

georges perec escreveu um livro chamado
je me souviens / eu me lembro
 em que lista memórias :

eu me lembro...

eu me lembro...

eu me lembro...

ao lembrar de alguma coisa
 seria possível colar num mapa
 dois dias diferentes?

(GARCIA, 2023a, p. 88-90).

Logo no primeiro bloco, a poeta-*flâneuse* menciona o poeta Emmanuel Hocquard, explicitando a proposta de deslocamento do gênero “elegia clássica” (um modo de vasculhar o passado, a fim de lamentá-lo) para o gênero poético denominado “elegia inversa” (um modo de retorno do passado no presente, a fim de refazê-lo).¹³⁸ Em entrevista concedida a Luiz Felipe Cunha, publicada no *Candido* (jornal da biblioteca pública do Paraná), Marília Garcia diz:

O que eu gostaria de fazer é uma elegia inversa, que é essa tentativa de trazer o passado para o presente. Para isso, cito o poeta Emmanuel Hocquard, que

¹³⁸ Em referência à elegia clássica, vemos nas linhas do poema: “o sujeito nostálgico *escava* o passado / em busca de elementos para poder choramingar”; e em referência à elegia inversa: “ele também escava as memórias”, mas coloca a questão: “seria possível escavando as raízes / transformar o passado?” (espaçamento da autora).

explica que existe uma poesia mais tradicional, mais clássica, que fala de um lugar comum da poesia, que é algo mais sentimental, sobre lamentar o tempo perdido. Trouxe essa diferença para dizer que gostaria de fazer uma elegia inversa e resgatar o passado — passado pessoal, pois há muita coisa pessoal minha no livro, mas também o passado da história social em que estamos vivendo e vivemos nos últimos anos — para, pelo menos, tentar entender o presente e não lamentar que o perdemos. **Na verdade, nosso passado é um passado difícil demais, acho que não tem muita coisa para lamentar, tem que recuperar para refazer o presente em direção ao futuro. Nesse sentido, minha tentativa foi buscar uma elegia inversa** (GARCIA, 2023, s/p, grifo nosso).

Em contraponto à “elegia tradicional”, a voz poética cita Hocquard, expondo sua proposta do gênero “elegia inversa”, a fim de testá-lo na montagem do seu poema-percurso, a partir dos gestos de apropriação e deslocamento. A elegia inversa, pela prática de escavar as memórias, em busca da reconstrução do passado, faz referência ainda à teoria psicanalítica. Sigmund Freud, no livro *O mal-estar na civilização*, compara o trabalho da memória na percepção das imagens do inconsciente com o trabalho do arqueólogo na escavação das ruínas da cidade eterna de Roma:

Nesses lugares há ruínas atualmente, não das construções mesmas, porém, e sim de restaurações de épocas posteriores, feitas após incêndios e destruições. Não é preciso dizer que esses resíduos todos da antiga Roma se acham dispersos no emaranhado de uma metrópole surgida nos últimos séculos, a partir da Renascença. **Seguramente, ainda muita coisa antiga se acha enterrada no solo da cidade ou sob as construções modernas. É assim que para nós se preserva o passado, em sítios históricos como Roma** (FREUD, 2011, p. 13, grifo nosso).

Sabemos que a memória apresenta um caráter inventivo. Por isso, não recordamos de fato como um momento aconteceu, mas como percebemos as configurações novas dadas ao vivido, a partir de um enquadramento seletivo e ordenador das imagens em ruínas da memória. Nessa dinâmica, há uma retenção ou liberação de informações, relacionada a seleções que passam pelos recalques, bloqueios, na maior parte das vezes inconscientes.

No trabalho de reconstrução da memória, o esquecimento não significa nem a destruição do traço mnemônico, nem a suposição contrária “de que tudo que é preservado de alguma maneira pode ser trazido novamente à luz em circunstâncias adequadas” (FREUD, 2011, p. 12). Aparentemente, podemos pensar que esquecer seria o contrário de lembrar, significando deixar algo escapar da memória. Contudo, sublinho que esquecer e lembrar são movimentos desdobrados, não opostos, sendo a memória “coextensiva ao esquecimento” (DELEUZE, 2013, p. 115). À luz da imaginação, na dinâmica da memória, não há resgate, mas, sim, recriação das imagens em ruínas, preservadas como um palimpsesto de uma “cidade antiga” em nosso inconsciente.

Em diálogo com essas reflexões, o gênero poético da “elegia inversa” escava as memórias, em um trabalho contínuo, procurando reconstruir o passado. O elegíaco inverso interfere naquilo que encontra (fragmentos de falas, de palavras, de enunciados), projetando pra frente (futuro). À vista disso, a poeta-*flâneuse*, ao longo da caminhada errática, busca reconstruir as paisagens das memórias, essa espécie de palimpsesto espaço-temporal, feito de camadas sobrepostas. Em outras palavras, a voz poética busca refazer as memórias enquanto escreve-atravessa esse poema-mapa-percurso.

Essa recriação também se manifesta no plano da forma do poema, por meio de uma disposição experimental da mancha gráfica, a partir do movimento de escavação das linhas do poema, abrindo furos, por exemplo. Experimentação que também se estende ao hibridismo de gêneros textuais, como percebo no teste do gênero lista para escrever uma elegia inversa:

[4. *eu me lembro*]

eu me lembro
primeiro
das coisas azuis

o céu chega até a altura dos olhos
o mar até a altura do peito
as coisas aquosas vítreas se confundem
lembro de uma sala sem porta nem janela
lembro **dela** falando comigo
andando ao meu lado a voz **dela**
e frases precisas que insistem em voltar

então descemos para o centro da terra

eu me lembro da primeira vez que vi um raio
ele caiu no meio das árvores
era **ela** que estava comigo?
enquanto corria
vi o raio caindo no tronco de uma árvore
lembro do flash a cena muda
o flash uma agulha pulando
o chão estremece

(GARCIA, 2023, p. 90-91, grifo nosso em negrito).

Nesse fragmento, a voz poética produz uma montagem com cenas das paisagens em trânsito da memória. Nos primeiros blocos, por exemplo, vemos imagens deslocadas da ordem cotidiana, em uma lógica subjetiva: “o céu chega até a altura dos olhos / o mar até a altura do peito / as coisas aquosas vítreas se confundem” (espaçamento da autora). Percebo também uma espécie de efeito cinema, construído pela visualidade e montagem de sua poesia, a partir do uso de recursos cinematográficos, como jogo entre o plano panorâmico

(“*eu me lembro* da primeira vez que vi um raio / ele caiu no meio das árvores”) e o plano do detalhe (“enquanto corria / vi o raio caindo no tronco de uma árvore”).

Além disso, nas linhas “o flash uma agulha pulando / o chão estremece”, percebo o efeito “flash”, em alusão ao recurso usado no cinema para construir cenas curtas; e na fotografia para capturar um momento. O efeito flash é construído, aqui, por meio das linhas sem conectivos (figura de linguagem assíndeto), resultando na justaposição de vocábulos.

No sentido figurado, o flash também pode ser lido como um *insight*. Nesse clarão, ficamos nos perguntando quem é, afinal, essa figura feminina que atravessa as lembranças da poeta-*flâneuse*? Ela aparece, nesses trechos, assinalada pelo uso de pronomes sem referentes: “ela” e “dela”; e retorna pela memória da voz, em momentos sobrepostos, pela repetição da citação explícita, “*então descemos ao centro da terra*”, como indica o uso do itálico, como se fosse um enunciado recortado de outro tempo-espaço.¹³⁹

Seguindo uma trilha errante em direção ao poema anterior, “arquivos cardiográficos”, percebo que a linha ritornelo, “então descemos ao centro da terra”, também faz referência ao eco da mãe de Marília Garcia:¹⁴⁰

arquivos cardiográficos

[...]
 agora a mãe deitada na cama
 olhando para o vazio
 eu queria um som que pudesse
 ser o *último significante* dela
 sussurro ao ouvido
 “estou aqui”
 ela me diz
 “planta”
 “que planta, mãe?”
 “a planta que está me mantendo”, ela diz
 e eu penso nas raízes

¹³⁹ A linha ritornelo desse poema-percurso, “então descemos ao centro da terra”, é deslocada de uma referência implícita a Emanuel Coccia citando Augustin Pyramus de Candolle, no livro *A vida das plantas*, no capítulo “Teoria da raiz: a vida dos astros”: ‘Faremos uma ideia mais exata desse órgão’, escrevia Augustin Pyramus de Candolle no século XIX, ‘**dizendo que a raiz é essa parte da planta que, desde o seu nascimento, tende a crescer rumo ao centro da Terra com mais ou menos energia.** É a essa característica dominante das raízes que alguns naturalistas aludiram quando designaram a raiz de uma maneira geral sob o nome de *descensus*’. Elas são a essência da descida: o caminho para baixo, o mergulho geológico da vida. **Sua existência [...] é uma perpétua viagem ao centro da Terra**, uma tentativa de se confundir com ele. Thomas Andrew Knight, no início do século XIX, já tinha constatado que ‘não pode escapar a nenhum observador, mesmo o mais desatento, que em qualquer posição que se a coloque, **a semente, para engendrar sua raiz, fará invariavelmente o esforço de descer rumo ao centro da Terra, ao passo que o germe alongado tomará a direção exatamente oposta**’ (COCCIA, 2018, p. 82-83, grifo nosso).

¹⁴⁰ Esse poema-percurso de Marília Garcia faz referência à voz de Tamara Kamenszain, no livro *O eco da minha mãe*.

no dia seguinte
 ela já não abre os olhos
 então pergunto
 bem baixinho
tudo bem?
 ela responde
 “você está me despedindo?”
 eu fico em silêncio por um tempo e
 depois digo
 “pode ir”

(GARCIA, 2023a, p. 80-81).

A perda incontornável da sua mãe, Lia Garcia (1952-2021), atravessa o percurso do livro *Expedição: nebulosa*, passando pelo poema “então descemos ao centro da terra”. O processo de luto busca ser elaborado, aqui, por meio da montagem dessa elegia inversa, fazendo parte do traçado do mapa de raízes (afetivas).¹⁴¹ A partir dessa memória pessoal da poeta, temos a partilha dessa experiência comum do luto. Nesse trabalho contínuo de escavação das memórias, as micronarrativas traçam linhas errantes de continuação, cruzando furos e enganos. A meu ver, é um percurso de linha contínua por um fio que é anunciada desde o título “então descemos ao centro da terra”, indicado pelo uso “então”. Esse advérbio temporal constrói uma progressão narrativa, como também pode exercer uma função de anáfora textual, retomando um intervalo de tempo traçado em uma cena anterior como ponto de partida para o desenvolvimento da cena seguinte. Ele produz, aqui, um efeito de embaralhamento na coerência da progressão textual. Ao mesmo tempo, entre rupturas, mantém um fio de continuidade.

3.2.2.2 Arquivos subterrâneos

[2. *então descemos para o centro da terra*]

emanuele coccia diz que as raízes das árvores
 crescem para
 baixo
 e levam o sol para dentro da terra:
 o sol penetra até a moela do planeta
 influenciando suas camadas mais profundas

¹⁴¹ Nos fragmentos citados do poema “arquivos cardiográficos”, a figura da mãe aparece também relacionada às imagens de plantas e raízes (“ela me diz / “planta” / “que planta, mãe?” / “a planta que está me mantendo”, ela diz / e eu penso nas raízes”).

então descemos para o centro da terra

ela me disse um dia
entrando no buraco do
metrô
enquanto sentíamos o chão estremecer
sempre lembro desse dia do movimento de descida
do olhar **dela** e da frase distraída
feita só para pontuar o
movimento

assim como o sol
preso nas raízes das árvores
penetrando até a moela do planeta
nós também podemos afundar

(GARCIA, 2023a, p. 88, grifo nosso em negrito).

A partir da incorporação da voz de Coccia¹⁴², a poeta-*flâneuse* apresenta um deslocamento ou uma expansão da nossa concepção da ordem heliocêntrica do mundo: aqui, o sol também estende-se para dentro do centro da Terra, para o mundo subterrâneo, levado pelas raízes das árvores. E esse movimento de *katábasis* atravessa todos os blocos desse fragmento – assim como aparece em outros momentos do poema, a partir de uma divisão simbólica do tempo em presente, passado e futuro.

A meu ver, o tempo passado é relacionado ao movimento de descida (*katábasis*), de imersão em direção ao centro da terra. No sétimo bloco do fragmento “[5. *projeto de casa*]”, por exemplo, a poeta-*flâneuse* é levada com o peso das palavras para baixo a afundar no tempo, experienciando a descida simbólica ao mundo dos mortos: “uma frase que ouvi sempre se repete / na cabeça / e sou levada com ela pelo movimento / para baixo: // *então descemos para o centro da terra*” (GARCIA, 2023, p. 92). Na linha seguinte, a poeta-*flâneuse* descreve e exemplifica o movimento de *Katábasis*: “é uma espécie de *Katábasis*, do gr. movimento de descida / a *katábasis* costuma estar ligada / a uma descida ao mundo dos mortos // é quando alguém vivo (como orfeu) / desce ao submundo ao hades / para resolver alguma coisa” (GARCIA, 2023, p. 92-93). E explica seu oposto, a *anábasis*: “de todo modo /

¹⁴² No primeiro bloco, a poeta-*flâneuse* utiliza o procedimento de apropriação e deslocamento do texto de Emanuele Coccia, no livro *A vida das plantas*. Ao ser deslocada para as linhas do poema, a enunciação de Coccia apresenta intervenções, como o mecanismo de seleção e corte do texto (cesura), cavalgamento das linhas, assim como uso do discurso direto (“emmanuel coccia diz”), por exemplo. Nas palavras do filósofo: “de certa maneira, por causa das plantas, o heliocentrismo se transforma de problema erudito e especulativo em questão de vida: por conta delas, a vida é tão somente a forma por excelência do heliocentrismo. Não é uma questão de opinião ou verdade: **todo ser vivo é apenas o efeito e a expressão do heliocentrismo, do fato de que tudo na Terra existe graças ao Sol. A raiz permite ao Sol — e à vida — penetrar até a moela do planeta, levar a influência do Sol até suas camadas mais profundas, infiltrar o corpo metamorfoseado da estrela que nos engendra até o centro da Terra**” (COCCIA, 2018, p. 87, grifo nosso).

para se completar a *katábasis* precisa sempre / de um movimento de retorno / de *subida* / que é o movimento de *anábasis*” (GARCIA, 2023a, p. 93).

O mito de Orfeu é retomado como representação clássica dessa viagem ao submundo. Sabemos que o músico Orfeu desce ao submundo para pedir a Hades, deus dos mortos, o retorno de sua amada Eurídice, morta por uma serpente. “Mas uma condição foi imposta: que ele não a olhasse antes de ela voltar à claridade do dia. Em dúvida, no meio do caminho, Orfeu se vira, Eurídice desaparece para sempre” (CHEVALIER; GHEEBRANT, 2012, p. 662), escrevem Chevalier e Gheerbrandt, “Orfeu é o homem que violou a proibição e ousou olhar o invisível” (CHEVALIER; GHEEBRANT, 2012, p. 663).

Assim como Orfeu, a poeta-*flâneuse* também é alguém vivo que desce ao mundo dos mortos (aqui, representado como centro da terra) que ousa olhar o invisível (os arquivos subterrâneos, o infraordinário, por exemplo). Pela experiência de leitura desse poema-percurso, ao mesmo tempo, afundamos com essas vozes, em uma espécie de *katábasis* coletiva, sabendo que, em breve, é preciso voltar à superfície (*anábasis*).

Coletiva, pois é como se o ritornelo “*então descemos para o centro da terra*” abrisse um furo com passagem para as paisagens da memória.¹⁴³ Por exemplo: percebo, pelo *enjambement* entre o segundo e terceiro bloco do fragmento “[2. *então descemos para o centro da terra*]”, que esse ritornelo se trata de uma citação associada ao eco da voz da sua mãe (“ela me disse”), além de fazer referência à citação de Coccia.

A lembrança se presentifica através de um efeito linguístico produzido pelo uso do verbo entrar no gerúndio (“*entrando*”) que expressa uma ação contínua, em: “*entrando no buraco do / metrô / enquanto sentíamos o chão estremecer*”; ao mesmo tempo em que reconhecemos o efeito de simultaneidade, construído pelo uso da conjunção temporal “*enquanto*” que nos inclui na cena pelo uso da primeira pessoa do plural em: “*enquanto (nós) sentíamos...*”. O uso do pretérito imperfeito estabelece uma duração do tempo dessa lembrança que estende o passado ao presente, expressando uma ação em estado contínuo.

Retorno às linhas do penúltimo bloco, observamos que o movimento de descida de entrar “*no buraco do / metrô*” é lido no sentido literal, como uma descida para dentro da terra, associada ao cotidiano do sujeito nos centros urbanos. Ao mesmo tempo, essa cena literal instaura um sentido poético, ao rasurar o modo automático da percepção do cotidiano,

¹⁴³ E mais adiante, a voz poética revela que essa repetição (“*então descemos para o centro da terra*”) também é uma estratégia de escrita em movimento: (sempre me lembro desse dia) “...da frase distraída/ feita só para pontuar/ o movimento”.

desdobrando a prática comum de entrar no metrô a um movimento insólito de descida para o centro da terra.¹⁴⁴ No último bloco, sobrepondo cenas, esse movimento de *katábasis* se repete, deslizando ao sentido figurado, em: “assim como o sol / preso nas raízes das árvores / penetrando até a moela do planeta / nós também podemos afundar”.

Emanuelle Coccia afirma que a planta, por meio da raiz, realiza uma mediação cósmica envolvendo a Terra em sua dimensão planetária:

Se ela (a Terra) gira fisicamente ao redor do Sol, é *nas* plantas e *graças* às plantas que esse elo produz vida, matéria que existe sempre em formas inéditas. [...] (as plantas) elas fazem o Sol morar na Terra: transformam o sopro do Sol — sua energia, sua luz, seus raios — nos próprios corpos que habitam o planeta, fazem da carne viva de todos os organismos terrestres uma matéria solar. Graças às plantas, o Sol se torna a pele da Terra, sua camada mais superficial, e a Terra se torna um astro que se alimenta de Sol, se constrói com sua luz. **Elas metamorfoseiam a luz em substância orgânica e fazem da vida um fato principalmente solar** (COCCIA, 2018, p. 86, grifo nosso em negrito).

As plantas com raízes habitam dois meios diferentes, simultaneamente, a terra (solo) e o ar (céu). Coccia diz que “as plantas não se contentam em roçá-los, fincam-se em cada um deles com a mesma obstinação, a mesma capacidade de imaginar e de modelar seu corpo com as formas mais inesperadas” (COCCIA, 2018, p. 80). O filósofo comenta que as plantas são seres com caráter anfíbio e dúplice que conectam os espaços, os meios, evidenciando que a relação entre ser vivo e meio deve ser concebida sempre em termos inclusivos:

A vida é sempre cósmica e não uma questão de nicho; nunca está isolada num único meio, mas irradia em todos os meios; faz dos meios um *mundo*, um cosmos cuja unidade é atmosférica. Essa duplicidade ecológica é acompanhada, e como que desdobrada, por uma duplicidade dinâmica e estrutural. Embora em comunicação e compenetração recíproca — como tudo no cosmos — os dois meios não estão apenas justapostos um ao outro, mas se estruturam de maneira especular e oposta. Como se as plantas vivessem simultaneamente duas vidas: uma aérea, banhada e imersa na luz, feita de visibilidade e de uma intensa interação interespecífica com outras plantas, outros animais — de todos os tamanhos; outra ctônica, mineral, latente, *ontologicamente* noturna, cinzelada na carne de pedra do planeta, em comunhão sinérgica com todas as formas de vida que a povoam (COCCIA, 2018, p. 81).

E sublinho:

Essas duas vidas não se alternam, não se excluem: são o ser de um mesmo indivíduo, o único que chega a reunir em seu corpo e em sua experiência a terra e o céu, a pedra e a luz, a água e o sol, a ser imagem do mundo em sua totalidade. É já no corpo da planta que tudo está em tudo: o céu está na terra, a

¹⁴⁴ Esse deslocamento já aparece no livro *Um teste de resistores*, no poema “Blind light”, no fragmento 15: “foi por um triz o pipoqueiro na calçada em frente / deu um grito e eu fiquei com a perna bamba / porque senti o deslocamento / de ar / provocado pelo carro nas minhas costas / a motorista não viu nada / eu entrei no buraco do metrô / — então descemos para o centro do mundo / ele diz / então descí para o centro do mundo / pensando que ainda estava viva” (GARCIA, 2016a, p. 28).

terra é impelida para o céu, o ar se faz corpo e extensão, a extensão é um laboratório atmosférico (COCCIA, 2018, p. 81, grifo nosso).

A imagem da árvore, portanto, reflete essa expansão. Assim como nós e o universo, “a árvore nunca se estabelece como um ser acabado” (BACHELARD, 2008, p. 205). Não por acaso, sabemos que a árvore é um “símbolo da vida, em perpétua [...] ascensão para o céu, ela evoca todo o simbolismo da verticalidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 84), como também vemos no movimento contínuo das raízes em direção ao centro da terra. Segundo Chevalier e Gheerbrant, no *Dicionário de símbolos*, a árvore coloca em comunicação os três níveis do cosmo:

[...] o subterrâneo através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através do seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraído pela luz do céu. [...] Reúne todos os elementos: a água circula com sua seiva, a terra integra-se a seu corpo através das raízes, o ar lhe nutre as folhas, e dela brota o fogo quando se esfregam seus galhos um contra outro. [...] Pelo fato de suas raízes mergulharem no solo e de seus galhos se elevarem para o céu, a árvore é universalmente considerada como símbolo das relações que se estabelecem entre a terra e o céu. Por isso, tem o sentido de centro, e tanto é assim que a Árvore do Mundo é um sinônimo de Eixo do Mundo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 84).

Nessa inter-relação cósmica, no fragmento em pauta, a poeta-*flâneuse* traça uma linha paralela entre o movimento de *katábasis* do sol e do sujeito (“nós também podemos afundar”). Ambos, sol e sujeito descem em direção ao centro da terra, sendo levados pelas raízes das árvores. Nesse sentido, as raízes simbolizam os vínculos de afetos que sustentam e nutrem nossa vida, pelos quais podemos afundar, ou seja, pelos quais podemos atravessar o mítico reino dos mortos, como também atravessar um estado literal de melancolia e luto, por exemplo.

Contudo, assim como o sol preso nas raízes das árvores, é justamente o percurso de afundar para o centro da terra que impulsiona o movimento de metamorfose, consoante à subida para a superfície, *anábasis*.

*

[9. uma figueira]

o voo tinha escala em Florianópolis
cidade da memória
onde mora minha avó e minhas tias

então descemos para o centro da terra

ela me disse um dia
 e tudo estremece:
 primeiro as coisas azuis
 do avião olho para baixo
 o mar o chão as raízes
 do chão ergo os olhos

na pista do aeroporto de florianópolis
 lembrei de uma árvore
 a figueira que fica no centro da cidade
 na praça XV de novembro
 é uma árvore centenária que um dia
 no meio do século XX
 foi transportada para lá
 ela também tem as raízes aparentes
 e usa imensas muletas para se
 manter de pé

continuei no avião esperando a escala
 e imaginei chapecó tão azul ou mais —
 o tempo aberto no oeste e o clima seco
 com certeza estaria ainda mais azul

nesta escala em florianópolis lembrei
 que perto da minha casa em são paulo
 na rua tutoia
 também existe uma figueira

talvez seja centenária como a de florianópolis
 ela tem as raízes saindo do canteiro
 e ocupando a calçada

será que um dia em meados do século XX
 ela foi transferida para a rua tutoia
 ou sempre esteve ali?

(GARCIA, 2023a, p. 97-98).

No primeiro bloco, a poeta-*flâneuse* surge em trânsito, em voo no avião e no próprio pensamento (monólogo interno), passando por Florianópolis que se desdobra, na cartografia afetiva, como uma “cidade da memória / onde mora minha avó e minhas tias”. O uso do tempo presente no verbo morar (“mora”), indica, aqui, um estado permanente de uma situação. É nessa cidade da memória que vivem suas raízes de afeto, num tempo constante.

Na sequência, o ritornelo “*então descemos para o centro da terra*” abre passagem para outras paisagens da memória que ecoam alguns fragmentos já analisados, como vemos nos trechos comparados a seguir.

No trecho do fragmento [9. uma figueira]:

[...]
então descemos para o centro da terra

ela me disse um dia
 e tudo estremece:
 primeiro as coisas azuis
 do avião olho para baixo
 o mar o chão as raízes
 do chão ergo os olhos
 [...]

(GARCIA, 2023a, p. 97).

No trecho do fragmento [2. *então descemos para o centro da terra*]:

[...]
então descemos para o centro da terra

ela me disse um dia
 entrando no buraco do
 metrô
 enquanto sentíamos o chão estremecer
 [...]

(GARCIA, 2023a, p. 88).

No trecho do fragmento [4. *eu me lembro*]:

eu me lembro
 primeiro
 das coisas azuis

o céu chega até a altura dos olhos
 o mar até a altura do peito
 as coisas aquosas vítreas se confundem
 lembro de uma sala sem porta nem janela
 lembro dela falando comigo
 andando ao meu lado a voz dela
 e frases precisas que insistem em voltar

então descemos para o centro da terra

[...]

(GARCIA, 2023a, p. 90-91).

Ao transitar pelo percurso do poema, a poeta-*flâneuse* desloca os próprios textos, ou seja, ela pratica o procedimento da autocitação, ecoando a própria voz dentro de todo seu projeto artístico: de bloco em bloco, de fragmento em fragmento, de experimentação em experimentação. Segundo Carina Santos Gonçalves, na dissertação *Por um poética do eco em Marília Garcia*:

A autocitação é um tipo de repetição frequente na obra de Marília Garcia: ela cita a si mesma ao reempregar palavras e frases com insistência ao longo de um mesmo poema, entre poemas do mesmo livro ou entre livros diferentes. O deslocamento dos seus próprios textos dentro do conjunto da sua obra pode ter muitos objetivos, ou

melhor, efeitos. O mais evidente deles seria o de cortar e colar, com o intuito de deslocar o texto para lhe conferir outras significações e potências expressivas, quando em contato com um novo contexto (GONÇALVES, 2021, p. 29).

O procedimento da autocitação produz diversas formas inacabadas, ou seja, produz um efeito de performatividade no texto. Percebo, por exemplo, que os três trechos comparados são repetições com algumas mudanças, de modo semelhante a uma performance, ou melhor, a uma escrita “ao vivo”, sujeita a deslocamentos a cada reapresentação, conforme escreve Paul Zumthor: “cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda” (ZUMTHOR, 2018, p. 32).

Aqui, essa forma inacabada do texto produz também um efeito de deslocamento dos ângulos das cenas, como se a cada vez que a poeta-*flâneuse* fizesse uma digressão, pudéssemos acessar outra perspectiva daquela memória. O ponto de interseção entre os fragmentos autocitados (2, 4 e 9) é a linha ritornelo “então descemos ao centro da terra”, que evoca as raízes da figura materna, entrelaçadas a outras vozes.

No quarto bloco, a poeta-*flâneuse* aparece agora em trânsito pela pista do aeroporto de Florianópolis, enquanto, nas trilhas dos seus pensamentos, cruzamos pelas paisagens em trânsito da memória com uma figueira, símbolo da cidade de Florianópolis. É uma árvore ancestral, localizada na praça XV de Novembro, no Centro:

Figura 13



Figueira centenária de Florianópolis. Fotografia de Cristiano Andujar. Fonte: CALDAS, Joana. “Tradicional figueira centenária de Florianópolis passa por tratamento de conservação”. *Jornal Globo Santa Catarina*. 13 de Julho 2022.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Disponível em: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2022/07/13/tradicional-figueira-centenaria-de-florianopolis-passa-por-tratamento-de-conservacao.ghtml>.

Os transeuntes dessa praça caminham pelo espaço da história, como escreve Carolina Borges, na notícia “Conheça as lendas e a origem da figueira da Praça XV, em Florianópolis”:

[...] uma volta na figueira da Praça XV para retornar a Florianópolis. Duas, para quem quer encontrar o amor. Aos que sonham em se casar, o folclore indica três voltas ao redor da árvore. E entre lendas e versões, no meio do centro da Capital de Santa Catarina, **o monumento vivo e histórico segue em pé com seus troncos espalhados. A origem e identidade dela, porém, são desconhecidas há mais de um século.** [...] Passados mais de 150 anos, como detalha o historiador Francisco do Vale Pereira, embaixo dela a vida ainda acontece, e ao redor, a cidade se desenvolve. [...] **Com seus troncos sustentados por “bengalas” ao longo da praça atualmente, a figueira passa por um processo de busca de identidade.** Dentro do laboratório da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), **pesquisadores fazem o sequenciamento genético da velha figueira para descobrir de onde ela veio.** [...] A partir dessa identidade, o caminho que a figueira fez até ser plantada no Largo da Matriz poderá ser descoberto e, a partir de então, a árvore genealógica da Figueira da Praça XV será traçada (BORGES, 2023, s/p, grifo nosso).

No poema de Marília Garcia, a descrição da figueira apresenta uma expansão do estado de ser árvore ao humano, por meio do antropomorfismo, figura de linguagem que nos dá a ver, aqui, uma árvore com uma longa história de vida, como lemos também na notícia referida. Além disso, as escoras que sustentam os galhos da figueira (figura 13) são lidas, poeticamente, como muletas para a árvore se manter de pé, atribuindo características humanas à árvore, como nas linhas: “a figueira que fica no centro da cidade / na praça XV de novembro / é uma árvore centenária que um dia / no meio do século XX / foi transportada para lá / ela também tem as raízes aparentes / e usa imensas muletas para se / manter de pé”.

A partir da busca em torno da sua identidade e origem, temos uma certa rasura no anonimato da árvore, apesar dela continuar classificada pela nomenclatura botânica, nomeada apenas pela designação popular da espécie (“figueira”), uma vez que o agenciamento da planta como sujeito passa também pelo gesto da apropriação de um nome próprio. Segundo Evando Nascimento:

Ainda que todas as espécies que se deram ao conhecimento recebam designações científicas e/ou populares, os vegetais nunca ganham individualmente nomes, ao menos em nossas culturas ocidentais. Isso se deve ao já aludido fato de que eles, à diferença dos animais, quase nunca são percebidos como verdadeiros indivíduos, muito menos como “sujeitos” ou “pessoas” (NASCIMENTO, 2021, p. 295).

Esse processo de humanização da figueira de Florianópolis também dialoga com a capacidade da sua memória que se entrelaça com os acontecimentos coletivos da cidade. O historiador Francisco do Vale Pereira, em entrevista ao portal jornalístico NSC total, afirma que “aquela figueira é um verdadeiro arsenal de memórias. É um arquivo de muitas memórias

que tem ali” (PEREIRA, 14s-20s *apud* BORGES, 2023, s/p), estendendo suas raízes aos arquivos das memórias de outras plantas:

[7. *a mimosa pudica*]

stefano mancuso conta de dois experimentos
feitos com a planta *mimosa pudica* a dormideira
o objetivo era descobrir se ela
tinha algum tipo de *memória*

no primeiro experimento do século XIX
colocaram a planta numa carruagem
para andar pelas ruas de paris a mimosa costuma
se fechar quando recebe algum tipo de estímulo
então no começo do passeio de carruagem
ela se fechava reagindo ao movimento
mas logo depois já não se fechava mais
pois tinha se acostumado ao estímulo e entendido
que ele não era mais perigoso

*com isso estava comprovado
um tipo de memória das plantas*

nos anos 2000
retomaram essa experiência
a partir de onde tinham parado
e decidiram alterar o tipo de estímulo
ou seja
primeiro repetiram o passeio de carro
até a mimosa reconhecer os estímulos e parar de reagir

depois trocaram de estímulo
para ver se ela voltaria a se fechar
e ela voltou a se fechar
identificando que o segundo estímulo
era diferente do primeiro
o passo seguinte foi voltar para o primeiro estímulo
para confirmar se a planta se “lembrava” dele
e ficou confirmado que a *mimosa pudica*
tinha guardado na memória o primeiro
estímulo ficou confirmada a existência
de um tipo de memória das plantas

(GARCIA, 2023a, p. 93-95, grifo da autora).

Stefano Mancuso, no livro *Revolução das plantas*, no capítulo “Memórias sem cérebro”, evidencia que as plantas têm algum tipo de memória. O botânico afirma que: “todas as plantas são capazes de aprender com a experiência e, portanto, possuem mecanismos de memorização” (MANCUSO, 2019, p. 17). Mancuso descreve experimentos científicos que comprovam essa hipótese, como o percurso do teste feito a partir da observação da *Mimosa pudica*. É uma planta que apresenta uma resposta imediata quando é submetida a algum estímulo externo, por exemplo, quando a tocam. Mancuso diz que diversos cientistas

pesquisaram essa planta, dentre eles, Lamark, Robert Hooke, Henri Dutrochet e René Desfontaines, por exemplo.

No poema-percurso, a voz poética de Marília Garcia utiliza o trabalho de citação textual explícita de Mancuso sobre esses experimentos, principalmente, o teste da Mimosa pudica a partir do estímulo do deslocamento de carruagem, no século XIX, depois, repetido no século XXI, em 2013, pelo próprio Mancuso e sua equipe, a partir de outros aparatos experimentais. Portanto, trata-se de um teste científico que apresenta arquivada a história do processo de pesquisa.

Apesar da voz de Marília Garcia citar explicitamente Mancuso (na primeira linha: “stefano mancuso conta de dois experimentos”), observo um modo de se apropriar do texto, aqui, que se aproxima também do gênero textual resumo, compondo um hibridismo de gênero poema, resumo e ensaio - retornando, por exemplo, ao uso do mesmo procedimento da seção “O poema no tubo de ensaios”, em *Parque das ruínas*. Desse modo, a poeta-flâneuse propõe uma travessia errante entre discurso poético e o discurso científico, entre outras expansões. Essa montagem híbrida sugere um embaçamento nas demarcações entre o enunciado ficcional e verídico, considerando que, em nossa cultura ocidental, o campo da ciência é associado como discurso da “verdade”, valendo-se de métodos racionais e objetivos de pesquisa.

[12. *a figueira da tutoia*]

de volta à minha linha pela rua tutoia
 chego até a figueira
 ela quase não cabe no canteiro
 as raízes saem pra fora
 mesmo assim a ponta do iceberg é imensa
 é difícil imaginar
 o que existe debaixo da terra

“tutoia” em tupi significa lençol de areia

e eu fico imaginando uma espécie de fluxo de areia
 passando por essa rua
 mas “tutoia” também tem outro sentido

durante a ditadura militar
 esse era o termo usado eufemisticamente
 para designar o *doi-codi*
destacamento de operação de informação —
centro de operações de defesa interna
 órgão submetido ao exército
 onde presos políticos foram covardemente
 torturados e assassinados
 a sede do doi-codi funcionava bem ali na rua tutoia
 neste ponto exato: no prédio que fica em frente
 à figueira junto com
 uma delegacia de polícia

ao ver a árvore
 penso primeiro nos fantasmas que rondam esse prédio
 depois penso na pesquisa das
mimosas sobre a memória das plantas
 e fico imaginando debaixo da terra
 o eco das memórias de cada uma
 das raízes

o que será que existe no lençol de areia da rua tutoia?

(GARCIA, 2023a, p. 100-102).

Segundo o verbete sobre “arquivo”, no *Indicionário do contemporâneo*, fazendo referência à citação de Reinaldo Marques, “o arquivo não é uma realidade pronta e acabada; ao contrário, em certa medida ele é construído e desconstruído pelo olhar do sujeito que, ao cumprir nele um itinerário, deixa suas pegadas, seus vestígios, instituindo um certo roteiro de viagem” (ANDRADE *et al.*, 2018, p. 22-23). É a partir do percurso do poema em torno do itinerário das raízes, que a poeta-*flâneuse* seleciona e reivindica a sobrevivência de outro tipo de arquivo, no caso, um arquivo subterrâneo, um arquivo de regiões fantasmas.

Desse modo, ao percorrer esse mapa de raízes, é possível deslocar a parte invisível da paisagem (“aquilo que existe debaixo da terra”) como visível e enunciável: “as raízes saem pra fora / mesmo assim a ponta do iceberg é imensa / é difícil imaginar / o que existe debaixo da terra”. O que está abaixo da linha do visível? O que existe debaixo da terra? O que existe que não conseguimos ver além da ponta do iceberg? “*O que será que existe no lençol de areia da rua tutoia?*”

[10. *iceberg*]

emanuele coccia diz que as raízes
 podem ter 30 vezes o tamanho da árvore

as árvores são uma espécie de iceberg

o que fica à mostra
 é só um pequeno pedaço

ouvi dizer que em são paulo
 as raízes não encontram espaço debaixo da terra
 pois em vez de terra e água
 hoje em dia há fibras óticas passando
 pelas vias subterrâneas
 transmitindo dados internet
 mensagens de whatsapp
 lives e-mails notícias

as raízes encontram resistência
 para seguir adiante seu percurso

e começam a sair de dentro da terra
na direção do céu
anábasis

A analogia entre as árvores e o iceberg revela a dimensão de sua grandeza e força de resistência. As raízes em movimento de *anábasis*, saem de dentro da terra, na direção do céu, e ocupam um território geográfico e político em disputa, assinalando um modo de “ter lugar”, ou seja, uma possibilidade de enunciar e construir uma realidade.¹⁴⁶ Nesse sentido, o gesto de ocupação das árvores abre uma perspectiva paradoxal “da destruição enquanto construção” (ANDRADE *et al.*, 2018, p. 30), como lemos no *Indicionário do contemporâneo*:

O gesto de colocar o foco nas impossibilidades da lembrança total, voluntária e controlada, central para a psicanálise, contribuiu para rasurar e reformular a ideia estatal de memória acumulativa e capitalista. **Para poder lembrar, se tornou incontornável assumir a tarefa de lidar com fantasmas, espectros, paradoxais restos de uma totalidade nunca atingida porém almejada, como a construção de um novo elenco do que deve ser lembrado coletivamente. Mais espectros e menos monumentos parecem ser os resultados dos trabalhos com arquivos na contemporaneidade.** Assim, se a batalha positivista e moderna se trava contra os restos espectrais, anestesiando-os ou recalçando-os em acervos fechados e enciclopédias que garantem um saber sólido, o gesto do contemporâneo é o de trabalhar — barbaramente, como diria Benjamin — *com* os restos, é o de acolher os espectros. **Pensar os restos e os espectros, as ruínas e as sobrevivências é pensar o arquivo na contemporaneidade** (ANDRADE *et al.*, 2018, p. 34-35, grifo nosso).

Os espectros da memória individual da figueira da rua Tutoia se entrelaçam às ruínas da memória coletiva da violência do período da ditadura militar no Brasil (1964-1985), conforme aparece na intervenção paisagística “Operação Tutoia”, de Fernando Piola, que torna visível o sangue, simbolicamente, pela cor vermelha das plantas. Entre 2007 e 2008, o artista cultivou exclusivamente plantas com folhagens vermelhas, no *site specific* do jardim do 36^a Departamento de Polícia Militar, na rua Tutoia, no bairro Paraíso. Prédio onde foi alojado a antiga DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna), instituição veiculada ao aparato repressivo e violento do estado, responsável pelo assassinato e pela tortura de presos políticos, dentre eles o jornalista Wladimir Herzog.

“O vermelho se refere ora à reflexão de aspectos históricos negligenciados ora à violência que ainda hoje opera em diferentes dimensões. Assim, **pretende-se remontar ao passado e ao mesmo tempo refletir o presente**” (PIOLA, 2008, p. 18, grifo nosso), escreve Fernando Piola, no catálogo da exposição “Projeto Praia Vermelha / Operação Tutoia”,

¹⁴⁶ Cabe dizer que o território abaixo também está em disputa geográfica e política, uma vez que a suposta oposição entre superfície e subterrâneo se dissolve no poema.

realizada pelo programa *Conexões Artes Visuais* (Minc / Funarte / Petrobras), no *CAIXA cultural* de São Paulo, “esta cor funciona como símbolo dos movimentos de esquerda e libertários antagônicos ao regime ditatorial brasileiro. Atualizada, a mesma cor remete à presente violência” (PIOLA, 2018, p. 18).

Figura 14



Fotografia do trabalho “Operação Tutoia”, intervenção paisagística de Fernando Piola, registrada pelo próprio artista, em dezembro 2007.¹⁴⁷

Piola faz o vermelho, ou melhor, o sangue passar pelas memórias das raízes subterrâneas e depois crescer. Para tanto, ele removeu uma parte das plantas que ficavam naquele jardim, e plantou sementes de espécies com folhagens vermelhas, no mesmo solo que testemunhou a violência ditatorial. Na medida em que as plantas sanguíneas cresceram, impulsionadas por uma espécie de *anábasis* histórica, essas memórias antes silenciadas se tornaram cada vez mais visíveis por meio da ocupação do jardim tomado pela cor vermelha. Nas palavras de Marília Garcia, “o prédio parecia mergulhado no sangue que tinha sido / derramado ali / “piola faz o vermelho passar pela raiz” // e depois crescer para o alto até sair à luz do dia”, como lemos a seguir:

[14. *o som das raízes*]

meu percurso termina
no dia em que conheci o trabalho
operação tutoia
de fernando piola

¹⁴⁷ Disponível: <https://www.premiopia.com/pag/fernando-piola/>

em 2007
 piola propôs à delegacia que fica na rua tutoia
 de fazer um “trabalho paisagístico” no jardim deles
 seria um trabalho que duraria um período de vários meses
 pois era preciso tratar o jardim plantar e esperar
 as plantas crescerem

ele removeu parte das plantas do jardim da dp
 e plantou em seu lugar sementes de espécies
 com a folhagem vermelha
 conforme as plantas foram crescendo e saindo da terra
 sua folhagem foi aparecendo:
 e o contorno do prédio onde antigamente funcionava
 o doi-codi foi ficando todo vermelho
 o prédio parecia mergulhado no sangue que tinha sido
 derramado ali
 piola faz o vermelho passar pela raiz

e depois crescer para o alto até sair à luz do dia

esse trabalho é uma espécie de *elegia inversa*
 pois ele arranca sentido das memórias
 que passam a fazer parte do presente
 e do que vemos

a memória entra pelos olhos e vemos

nele a elegia inversa não é apenas
 um gênero poético
 mas *político*

quando li sobre esse trabalho
 decidi ir outra vez até a figueira da rua tutoia
 eu queria ver a folhagem vermelha do trabalho de piola

e pensar nos fantasmas da figueira em meio ao vermelho

cheguei lá e fiquei olhando para baixo
 examinando as raízes da árvore
 depois me abaixei coleí o ouvido no chão
 e consegui ouvir um ruído constante
 um barulho surdo e contínuo

seria o ruído do tempo?

as raízes lentamente se deslocando
 e quebrando o asfalto?
 as fibras óticas carregando imagens nomes
 de desaparecidos áudios arquivos

fibras de vidro transportando linguagem

durante um tempo
 fiquei com o ouvido colado no chão
 prestando atenção
 até que vi um amigo meu
 o músico gabriel xavier
 vindo na minha direção

não sei por que ele estava passando ali

bem naquela hora
 dei um breve aceno para ele
 mas continuei como estava
 ouvindo aquele barulho surdo

nesse momento
 o gabriel se aproximou
 se abaixou ao meu lado com um microfone
 que ele colou no chão e usou para gravar o som
 nós ficamos ali parados escutando

até que sentimos o chão estremecer

nesse momento ouvi
 uma voz sussurrando uma frase
 uma única frase ritmada
 e fechei os olhos para ter certeza

(GARCIA, 2023a, p. 102- 105).

Em Marília Garcia, observamos que a figueira da rua Tutoia é fixada na frente do atual “jardim vermelho”, do Departamento de Polícia Militar, sendo também uma testemunha da memória da violência ditatorial. Desse modo, a *anábasis* das suas raízes não é apenas um movimento de tropismo (gravitropismo ou geotropismo), cujas raízes crescem em direção ao centro da terra, enquanto o caule cresce em sentido contrário, mas, simbolicamente, um movimento de desarquivamento histórico, na medida em que torna visível, por exemplo, a resistência vegetal, abrindo as pedras da calçada da rua Tutoia, em câmera lenta.

Nesse trabalho de Piola, assim como no poema de Garcia, notamos a produção de um deslocamento simultâneo dos tempos, uma espécie de linha errante que prolonga as durações temporais, em torno de uma remontagem de um passado que perfura o presente. Ou seja, a rua Tutoia que surge tem o caráter simultâneo de falar de ontem e de hoje. É nesse sentido que o trabalho de Piola e de Garcia se aproximam como tipos de elegia inversa, não apenas como um gênero poético, mas também político, pois eles arrancam “sentido das memórias / que passam a fazer parte do presente / e do que vemos // *a memória entra pelos olhos e vemos*” (espaçamento da autora).

Percebo que o procedimento artístico de Piola é aplicado, de alguma forma, no poema, por meio da tentativa da escuta das vozes que ecoam debaixo da terra, em uma espécie de pesquisa de campo (poético-político): “examinando as raízes da árvore / depois me abaixei coleí o ouvido no chão / e consegui ouvir um ruído constante / um barulho surdo e contínuo // *seria o ruído do tempo?* // as raízes lentamente se deslocando / e quebrando o asfalto?” (espaçamento da autora). A estratégia da pergunta é retomada como procedimento de investigação da poeta-*flâneuse*, impulsionando a caminhada, pelo

pensamento, em torno da incerteza, da dúvida que nos mobiliza a continuar explorando. Afinal, o que seria esse ruído constante e contínuo que escutamos ao colar o ouvido no chão daquela rua, no ponto onde ficam as raízes da antiga figueira? “*seria o ruído do tempo? / as raízes lentamente se deslocando/ e quebrando o asfalto?*”

Aqui, é questionado o imaginário comum sobre a vida vegetativa das plantas, sobre o aparente estado imóvel das plantas que, em geral, serve “de argumento para o rebaixamento dos vegetais na perspectiva dos humanos e dos outros animais” (NASCIMENTO, 2021, p. 296), colocando em debate a lenta mobilidade das plantas como potência, como vemos no vagaroso deslocamento das raízes que, no entanto, são capazes de quebrar o asfalto. É recorrente, na voz de Marília Garcia, a valorização da paragem, da interrupção (como também vemos na opção pelo texto em fragmentos e aberto em furos, por exemplo), construindo um programa de desaceleração que critica, entre outros aspectos, a velocidade imposta pela produtividade capitalista.

Stefano Mancuso, em *Revolução das plantas*, escreve que o botânico Pfeffer, evidencia o movimento das plantas, a partir do recurso da cinematografia que tornou possível estudar o movimento infinitamente lento, como, por exemplo, a sequência do “florescimento de uma tulipa, os movimentos diurnos e *nictinastia* – ou o sono das plantas – da *Mimosa pudica* (ainda ela), o movimento contínuo dos *Desmodium gyrans* (planta-telégrafo ou planta dançante)” (MANCUSO, 2019, p. 61). Contudo, Pfeffer mostrou também que as plantas manifestavam movimentos rápidos: “o crescimento e o movimento exploratório da raiz no solo, tão semelhante ao movimento subterrâneo de uma formiga ou uma minhoca” (MANCUSO, 2019, p. 61). E mais adiante: “as plantas — que representam quase toda a vida na Terra —, até então percebidas mais como objetos do que como seres vivos, começaram a revelar seus mistérios e a variedade desconcertante de seus movimentos” (MANCUSO, 2019, p. 62).

Nas linhas seguintes do poema-percurso, é colocado em questão o imaginário comum que nós, enquanto humanos, habitamos predominantemente a superfície da terra, expandindo nossa presença para o subterrâneo por meio dos cabos de fibras óticas que transportam nossa linguagem, ampliando os tipos de comunicação: “as fibras óticas carregando imagens nomes / de desaparecidos áudios arquivos” (espaçamento da autora). Ao mesmo tempo, podemos ler essas linhas como uma denúncia que nos dá a ver uma espécie de *anábasis* da memória da violência política dessa época, como observamos na menção a “nomes / de desaparecidos”, e a mídias, como imagens, áudios, arquivos. A disposição das

lacunas entre as palavras, nesse contexto, sugere também uma certa tensão ambígua entre silêncios e silenciamentos.

A atualidade da questão é construída, no plano sintático, por meio do uso do tempo gerúndio, em “carregando”, como se a cena estivesse acontecendo no exato momento da prática da escrita e da leitura. É nesse sentido que pensamos a voz de Marília Garcia como performática. O efeito-presente é construído também pelo uso de dêiticos que fazem referência, em um enunciado, ao momento de enunciação ou aos interlocutores (“ali”, “bem naquela hora”, “nesse momento”).

Além disso, no plano semântico, o efeito-presente é produzido pelos acasos e coincidências que atravessam e interferem no roteiro do poema, como no encontro inesperado com seu amigo, o músico Gabriel Xavier:

nesse momento
o gabriel se aproximou
se abaixou ao meu lado com um microfone
que ele colou no chão e usou para gravar o som
nós ficamos ali parados escutando

O caminho errante de Marília Garcia, a poeta-*flâneuse*, “parece ser pontuado pelos encontros afetivos, de aparição ora provocada, ora aleatória” (LEONE, 2014, p. 205). Gabriel passou por aquela rua, no exato momento em que Marília Garcia, a poeta-*flâneuse*, estava com o ouvido colado no chão, “ouvindo aquele barulho surdo”. Esse encontro imprevisível com Gabriel modifica, pelo afeto, o percurso do poema com a participação do amigo. Ele acrescenta o instrumento sonoro do microfone à pesquisa poético-botânica sobre os sons das raízes. O microfone torna possível uma investigação mais atenta e minuciosa do som, pela capacidade de ampliar e registrar as ondas sonoras, aqui, vindas do subterrâneo. Em um paralelo, podemos comparar o microfone a instrumentos ópticos como o microscópio, por exemplo, capaz de ampliar, em alta resolução, as imagens do que não pode se ver a olho nu. Instrumentos capazes de deslocar nossa percepção do mundo por meio de um jogo de leitura em diferentes escalas.

Além do microfone, a potência do paradoxal “barulho surdo” subterrâneo é também percebida pelo estremeamento do chão: “*até que sentimos o chão estremecer*”.¹⁴⁸ É uma cena

¹⁴⁸ Essa experiência de estremeamento também aparece no fragmento [13. *sismos*]: num capítulo de *a vida das plantas* / emanuele coccia diz: // “mal conseguimos imaginar o ambiente das raízes.// a luz quase não chega aqui. os sons e o barulho do / mundo superior são um tremor surdo e contínuo. quase / tudo que se passa no alto, aliás, existe e se traduz debaixo / da terra em sismos e estremeamentos”. // em sismos e estremeamentos” (GARCIA, 2023a, p. 102). Aqui, a voz de Marília Garcia retorna ao método do trabalho de citação explícita de Emanuele

que reflete, de algum modo, a experiência de estranhamento daquilo que parecia familiar, tirando do lugar a percepção da ordem cotidiana, a fim de investigar outros caminhos:

nesse momento ouvi
 uma voz sussurrando uma frase
 uma única frase ritmada
 e fechei os olhos para ter certeza

Pelos percursos de leitura, presenciamos, como se fosse um momento “ao vivo”, a pesquisa de campo da poeta-*flâneuse* realiza a partir da observação e escuta do som das raízes da figueira da rua Tutoia. A relação entre o sujeito que escuta – construída pelo uso da 1ª pessoa do singular –, “nesse momento (eu) ouvi”, e a voz escutada, “uma voz sussurrando uma frase”, afasta-se de uma lógica científica, de um pragmatismo, evidenciando uma escuta subjetiva, idiossincrática, que se revela no campo do pensamento, à luz da memória e da imaginação. Concordo com Barthes quando afirma que: “a liberdade da escuta é tão necessária como a liberdade de palavra” (BARTHES, 2022, p. 248). E mais adiante:

A voz humana é, com efeito, o lugar privilegiado (eidético) da diferença: um lugar que escapa a toda a ciência, pois não há nenhuma ciência (fisiologia, história, estética, psicanálise) que esgote a voz: classifiquem, comentem historicamente, sociologicamente, esteticamente, tecnicamente a música, haverá sempre um resto, um suplemento, um *lapsus*, um não dito que se designa ele próprio: a voz. [...] *não há* voz neutra e se por vezes esse neutro, esse branco da voz acontece, é para nós um grande terror, como se descobríssemos com horror um mundo petrificado, onde o desejo estaria morto. Toda relação com uma voz é forçosamente amorosa (BARTHES, 2022, p. 266-267, grifo do autor).

Na minha relação amorosa com a voz de Marília Garcia, considero que o percurso desse poema ecoa em outros, e retorno em direção à mesma cena já citada em “arquivos cardiográficos”:

[...]
 agora a mãe deitada na cama
 olhando para o vazio
 eu queria um som que pudesse
 ser o *último significante* dela
 sussurro ao ouvido
 “estou aqui”
 ela me diz

Coccia, no livro *A vida das plantas*, na seção “Teoria da raiz: a vida dos astros”, no capítulo “O mais profundo são os astros”: “Mal conseguimos imaginar seu ambiente. A luz quase não chega aqui. Os sons e o barulho do mundo superior são um tremor surdo e contínuo. Quase tudo que se passa no alto, aliás, existe e se traduz debaixo da terra em sismos e estremecimentos. A água se infiltra, como todo líquido que provém do mundo de cima, e, como tudo aqui, se esforça para descer rumo ao centro. [...] Tudo respira, mas de maneira diferente do mundo aéreo. [...] Respirar aqui embaixo significa dar a si mesmo um corpo tentacular, capaz de abrir uma passagem ali onde o caminho está barrado pela pedra, multiplicar seus apêndices e seus braços para abarcar o máximo de terra possível, expor-se a ela como a folha ao céu” (COCCIA, 2018, p. 85).

“planta”
 “que planta, mãe?”
 “a planta que está me mantendo”, ela diz
 e eu penso nas raízes
 [...]

No diálogo entre trechos de “[14. o som das raízes]” e “arquivos cardiográficos”, suponho que a figura da mãe de Marília Garcia é uma das vozes que escutamos no sussurro ao ouvido: “nesse momento ouvi / uma voz sussurrando uma frase / uma única frase ritmada / e fechei os olhos para ter certeza”. Pelo contexto, o eco de sua mãe vem do subterrâneo, sendo associado à cidade da memória, ao mundo dos mortos, ao pensamento – tomado também como um lugar de escuta e escrita.¹⁴⁹

3.2.2.3 O mais profundo são os astros

pensando bem todos os seres
 têm raízes *mas outro tipo de raízes*

(GARCIA, 2023a, p. 19).

Na atual edição de *Expedição: nebulosa*, ao final do livro, são incluídos dois códigos de barras, também chamado de *QR Code*, que podem ser escaneados pela maioria dos dispositivos móveis. Desse modo, é possível continuar os percursos de leitura também por outras mídias. Um dos *QR Code* registra a gravação do som das raízes, feita em parceria de Marília Garcia com o amigo Gabriel Xavier, ou, ao menos, é o que consta na descrição do código:

“Então descemos para o centro da terra” teve várias apresentações ao vivo. Em todas elas, eu tocava, no final do poema, no momento em que estou diante da “figueira da rua tutoia”, a peça sonora do Gabriel Xavier, áudio registrado por ele naquela tarde. Ela pode ser ouvida aqui: on.soundcloud.com/REqPD. (GARCIA, 2023a, p. 111).

A escuta dessa “peça sonora” é uma das experiências de poesia mais desconcertantes que já tive, tamanho o estranhamento que provoca. A princípio, pensei que se trata de uma

¹⁴⁹ O poema “arquivos cardiográficos” pode ser lido, inclusive, como uma espécie de prólogo do poema-percurso “então descemos o centro da terra”, na medida em que o antecede, na organização da sequência de textos que compõem esta edição do livro *Expedição: nebulosa*. Além disso, o último poema desse livro é dedicado à sua mãe, colocado na seção “P.S.,” como uma espécie de coda, não apenas do percurso do poema, mas do livro como um todo: “este livro é uma / elegia / que afunda / com você // pode ir / o fim aqui é um / sim” (GARCIA, 2023, p. 110).

língua ainda desconhecida, ou, ao menos, sem tradução. Pelo contexto, podemos relacioná-la à língua das raízes das árvores. De alguma forma, essa leitura desloca o imaginário comum do silêncio como língua das plantas.¹⁵⁰

Pensei também nesse som produzido no subterrâneo como uma espécie de som estrangeiro, semelhante aos sons traduzidos do sistema solar, por exemplo, os sons captados das nebulosas. Hipótese que considere curiosa, já que a proposta era, justamente, investigar o som das raízes debaixo da terra. Mas, compreendemos a inter-relação poética entre a Terra e o espaço sideral. De alguma forma, ambos são nossas moradas, fazendo parte do corpo de imagens que compõem o espaço poético da casa. São imagens relacionadas à função de habitar, assim como o corpo, a concha, o ninho, por exemplo.

Segundo Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, a problemática da casa remete aos valores de intimidade e pode ser tomada como uma estrutura análoga à alma humana, como uma topografia íntima: “aprendemos a morar em nós mesmos. Já podemos ver que as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas” (BACHELARD, 2008, p. 20). Por sua imensidão, o espaço da intimidade (espaço interior) e o espaço do mundo (espaço exterior) se tornam consoantes, ambos são espaços íntimos e, ao mesmo tempo, espaços em expansão. Ou seja, a imensidade do ser do mundo reflete a dimensão íntima do ser humano.

No poema-percurso, considerando essa inter-relação entre interior e exterior, podemos dizer que a profundidade do centro da Terra, poeticamente, espelha o ilimitado espaço sideral – simultaneamente, ambos os espaços poéticos nos espelham, e vice-versa. É nesse sentido que se torna possível pensar em um tipo de som que ecoa entre os dois espaços: o enraizamento na profundidade do mundo subterrâneo, em “então descemos ao centro da terra”, ecoa na flutuação ilimitada do mundo espacial, em “expedição: nebulosa”, em um contínuo percurso errante, girando em torno de fragmentos – como diz Coccia: “o mais profundo são os astros” (COCCIA, 2018, p. 85).

¹⁵⁰ Anotações do meu diário de leitura, escrevi: começo pelo som que fecha, ao mesmo tempo abre, essa *expedição nebulosa* em um eterno retorno, digamos assim. É um som em eco que nos causa desconcerto, como se ouvíssemos uma língua ainda sem tradução. Seria a língua das árvores, ou melhor, do som de suas raízes se deslocando em câmera lenta debaixo da terra? Ou seriam sons do sistema solar, das nebulosas se deslocando no espaço? Fiquei pensando na hipótese de um tipo de eco entre o movimento dentro da terra e fora dela, entre o mundo subterrâneo e o mundo espacial, a partir da leitura comparada entre os poemas-percursos “expedição: nebulosa” e “então descemos ao centro da terra”. Poemas que ecoam dentro de outra *Expedição: nebulosa* em linhas contínuas que, ao mesmo tempo, se interrompem “e não dá para retomar o fio”. Essa proposta de leitura é também, de algum modo, um teste de poesia.

3.3 O deslocamento como ecografia: um percurso errante de leitura do poema “expedição: nebulosa”

3.3.1 Passagens por um mapa de ecos

neste poema
há um personagem
que aparece em todos os
poemas:
o tempo

(GARCIA, 2023a, p. 11).

Começo pela pergunta ritornelo do percurso do poema “expedição: nebulosa”: “quanto tempo dura o presente?” (GARCIA, 2023a, p. 39).¹⁵¹ Henri Bergson, em *Matéria e Memória*, lembra que aquilo que chamamos de momento presente ocupa uma duração (*durée*), uma temporalidade intrincada, na qual a memória prolonga o efeito das imagens do passado à percepção do presente contínuo:

O que é, para mim, o momento presente? É próprio do tempo decorrer; o tempo já decorrido é o passado, e chamamos presente o instante em que ele decorre. Mas não se trata aqui de um instante matemático. Certamente há um presente ideal, puramente concebido, limite indivisível que separaria o passado do futuro. **Mas o presente real, concreto, vivido, aquele a que me refiro quando falo de minha percepção presente, este ocupa necessariamente uma duração.** Onde portanto se situa essa duração? Estará aquém, estará além do ponto matemático que determino idealmente quando penso no instante presente? **Evidentemente está aquém e além ao mesmo tempo, e o que chamo "meu presente" estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e sobre meu futuro.** Sobre meu passado em primeiro lugar, pois "o momento em que falo já está distante de mim"; sobre meu futuro a seguir, pois é sobre o futuro que esse momento está inclinado, é para o futuro que eu tendo, **e se eu pudesse fixar esse indivisível presente, esse elemento infinitesimal da curva do tempo, é a direção do futuro que ele mostraria** (BERGSON, 1999, p. 161, grifo nosso).

O tempo chamado de presente, prolongado em sua duração (*durée*), é um tempo simultâneo, ou seja, um tempo indivisível que se estende sobre o passado e o futuro, articulado ao trabalho da memória. Segundo Bergson, considerando o conceito de duração (*durée*), “uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem”

¹⁵¹ Essa pergunta volta entre repetições e sutis diferenças ao longo do poema-percurso, mantendo o itálico no [ato 1] e [ato 10]; acrescentando os colchetes e mantendo o itálico, no [ato 3] e [ato 5]; usando aspas ao invés de colchetes, sem uso de itálico, no [ato 4].

(BERGSON, 1999, p. 158). O papel do corpo, ao invés de armazenar imagens, seria de selecioná-las, acessando-as à luz da consciência. Isso manifesta-se a partir da intuição dos sentidos do corpo, tomado como um centro de ação para a seleção das imagens que são atualizadas na dinâmica inventiva da memória.

A memória não é, portanto, uma categoria de armazenamento, tendo o tempo como sucessão. Ao contrário, em sua coexistência simultânea, “o tempo é um presente que renasce sem cessar” (BERGSON *apud* SANT’ANNA, 2008, p. 242). O tempo é um presente em contínuo trânsito, em que ecoam os outros tempos, em constante reconstrução. Esse movimento contínuo do tempo distende as imagens passadas à nossa percepção do presente, iluminadas pela memória e imaginação, sendo um modo subjetivo de apreensão do mundo.

Essas reflexões sobre o tempo e a memória retornam ao gênero poético-político da “elegia inversa”, analisado na seção anterior, no qual a escrita é exercida como um contínuo trabalho de escavação das ruínas, das raízes, das memórias, dos rastros, a fim de transformar o passado, como lemos nas linhas de “então descemos ao centro da terra”: “o elegíaco inverso invoca a memória / para trazer algum elemento para o presente / ele recolhe fragmentos / tentando *refazer* o passado” (GARCIA, 2023, p. 89).

Esse deslocamento ecóico da memória é um ponto de convergência entre as teorias de Bergson e Freud. Retomo, aqui, em referência à teoria psicanalítica, a comparação entre o trabalho da memória na percepção das imagens do inconsciente e o trabalho do arqueólogo na escavação das ruínas da cidade eterna de Roma. Paisagens em trânsito que reverberam na “cidade-palimpsesto” espaço-temporal que a poeta-*flâneuse* escava, sempre em obras. Desse modo, a poeta-*flâneuse* vai ao encontro da figura da arqueóloga, no sentido de que ambas escavam as ruínas, investigam vestígios, trazendo uma outra perspectiva de um arquivo por vir. Essas cidades mnemônicas retornam em diferentes momentos do percurso, como vemos, no poema “expedição: nebulosa”, em alguns trechos comparados a seguir:

[ato 3]

quando fui morar em são Paulo
 passei a conviver com a ideia da
cidade-palimpsesto
 mas ela se transformou em outra coisa
 [...]

[ato 2]

certa vez
 o haroldo de campos disse

que são paulo era uma cidade-palimpsesto

sempre fiquei com essa imagem na cabeça
 projetando uma cidade feita
 de camadas:
 seria possível pensar em mapas sobrepostos?

ele dizia que era uma cidade que
destruía para construir por cima dos escombros
 por isso havia diversas camadas de tempo se sobrepondo
 e nesse gesto se apagando

são paulo também é cheia de guas:
 prédios demolidos
 prédios se erguendo
 estacas afundando
 no chão
 [...]

[ato 8]

logo que mudei para são Paulo
 o elevado da perimetral no rio
 foi demolido

ah haroldo
o rio também é uma cidade-
-palimpsesto

talvez as camadas de baixo estejam
 mais aparentes mas é uma cidade
 em perpétua ruína sempre construindo
 sobre escombros
 essa contínua rima
 [...]

Nos trechos selecionados do “[ato 3]”, “[ato 2]” e “[ato 8]”, em uma leitura comparada, percebo um paralelismo entre os fragmentos por meio da repetição da imagem da “cidade-palimpsesto”, fazendo uso do procedimento da autocitação, em uma espécie de retorno errante da própria voz de Marília Garcia. De modo similar, com alguns desvios, o método de autocitação é testado no poema-percurso “então descemos ao centro da terra”, nos fragmentos “[2. então descemos para o centro da terra]”, “[4. eu me lembro]” e “[9. uma figueira]”, analisados na seção anterior.

O procedimento da autocitação encena uma escrita “ao vivo”, produzindo um efeito de performatividade em que o texto está em contínuo trânsito, de modo análogo ao deslocamento incessante do tempo presente, refazendo as cidades das memórias. Nas palavras da poeta-*flâneuse*, deslocando ruína em rima: “em perpétua ruína sempre construindo / sobre escombros / essa contínua rima”. É nesse sentido que se aproximam os seguintes movimentos contínuos: do retorno errante da escrita (escrita em eco) e da reelaboração do presente. E

retomo a pergunta: “quanto tempo dura o presente?”. Essa pergunta ecoa explicitamente a voz de David Antin:

[ato 4]

“quanto tempo dura o presente?”
foi a pergunta que fez o david antin
num de seus *talk poems*

quando se apresentava
em vez de ler poemas já prontos
ele simplesmente falava
falava livre falava num fluxo:
fazia digressões e perguntas
contava histórias
passava por vários assuntos
percorrendo as palavras

nos *talk poems*
antin parecia pensar ao vivo
ele gravava as falas

depois transcrevia
e só aí elas iam parar
nos livros na forma escrita

antin dizia que
nos debates sobre poesia
as pessoas questionavam se o poema
era inerentemente oral feito na boca
ou se ele assumia sua forma no papel

ele dizia que preferia compor os poemas *falando*
em vez de escrevendo
não porque acreditasse na oralidade do poema
mas porque a fala para ele estaria situada no
presente
enquanto a escrita estaria sempre no passado
antin dizia que quando lia um texto pronto
não conseguia trazê-lo para o presente

para estar no presente
ele precisa do improvisado

(GARCIA, 2023a, p. 46-47, espaçamento da autora).

A poeta-*flâneuse* se apropria do procedimento de David Antin e o desloca, em torno da performatividade, deslizando-o para além desse poema, passando pelas tramas de seu projeto artístico como um todo, em contínua reconstrução. Movimento que espelha a própria transformação incessante do tempo presente.¹⁵² Nas imagens da cidade-palimpsesto de

¹⁵² Essa questão é colocada também em *Câmera lenta*, no poema “hola, spleen”: “assim, / esta voz que fala aqui / é a voz de uma marília de um mês atrás / é a *minha voz* falando a partir do passado, / é a *minha voz*, / mas

“expedição: nebulosa”, vemos algumas estratégias para fazer com que as palavras escritas digam algo sobre estar aqui, agora, ou seja, para construir esse efeito-presente.

Por exemplo, no plano formal, o deslocamento do mesmo sintagma “cidade-palimpsesto”, em contextos diferentes, produz um efeito-eco que estabelece um jogo potente entre semelhanças e dessemelhanças, como percebo nos trechos comparados. No [ato 2], “*cidade-palimpsesto*” se refere à São Paulo e é citada de modo explícito como um eco da fala teórica de Haroldo de Campos; diferente do [ato 8], em que “cidade- / palimpsesto” se refere ao Rio de Janeiro e é citada como um modo de conversa com Haroldo de Campos, marcando um tom mais prosaico, como uma espécie de resposta expedida para o poeta, testando gêneros de endereçamento (carta, bilhete, mensagens de dispositivo móvel, por exemplo), como lemos na linha: “ah haroldo / o rio também é uma cidade- / -*palimpsesto*”.

O gesto de quebrar esse sintagma (“cidade- / -*palimpsesto*”) espelha o movimento de reconstrução do texto que também pressupõe o deslocamento como demolição (corte, rasura, entre outros). Esse movimento pode ser comparado a um modo de descida em direção à terra, uma espécie de *katábasis*, comentada na seção anterior. E impulsiona o movimento oposto, de retorno, de reconstrução do texto, *anábasis*. Assim como o tempo, o texto está sempre sendo atualizado.

O efeito-eco se reflete no sintagma “cidade-palimpsesto”, no plano semântico, expressando as semelhanças e diferenças das passagens pelas paisagens de cada cidade, com suas histórias e cicatrizes próprias, como percebo, aqui, nas imagens de ruínas: no Rio de Janeiro, a demolição do elevador da perimetral; enquanto, em São Paulo, “prédios demolidos / prédios se erguendo / estacas afundando / no chão”.¹⁵³

No deslocamento entre as duas cidades, Rio de Janeiro e São Paulo, a poeta-*flâneuse* traça aproximações e afastamentos entre os significantes dos vocábulos “passagem” e “paisagem”. O eco também é construído, no plano formal, pela disposição paralela dos vocábulos “passagem” e “paisagem”, grifados em negrito pela própria autora:

[ato 3]

[...]

sem controle. / há um mês eu não tinha / como prever nada / e fiquei me / perguntando: / — como fazer para essas palavras escritas / há um mês dizerem algo / sobre estar aqui / agora?” (GARCIA, 2017, p. 10-11).

¹⁵³ As imagens de ruínas também aparecem em *Parque das ruínas*, evocadas desde o título, que, por sua vez, reverbera em outros poemas porosos.

a sensação se repete
em alguns lugares:

estou num ponto específico de são paulo
mas é como se estivesse num ponto específico do rio
a sensação tem mais relação com
o deslocamento pelo espaço do que com
a paisagem em si

ou seja relaciona-se mais com a

passagem
do que com a
paisagem

[...]

O jogo de espelhos entre “passagem” e “paisagem” produz um embaralhamento. A poeta-*flâneuse* escreve que “a sensação tem mais relação com / o deslocamento pelo espaço do que com / a paisagem em si”, ou seja, mais com a passagem do que com a paisagem. Mas, em meio aos outros exemplos citados, essas noções se embaçam:

[ato 3]

[...]
para citar um exemplo
desço a rua maria figueiredo (no paraíso) em sp
e sinto que estou descendo a rua hermenegildo de barros
(em santa teresa) no rio
a sensação é de que lá embaixo
mais ou menos onde fica o parque ibirapuera
estará o mar

isso sempre acontece no mesmo trecho da rua
nas primeiras vezes
eu ficava confusa —
e parava para ver onde estava
para olhar de frente e ter certeza

**eu via na verdade que não havia nada de parecido
a não ser o deslocamento espacial pela ladeira
um deslocamento diagonal**

tenho outros exemplos:
estou descendo o viaduto que dá no bixiga em sp
e de repente estou chegando
à praça santo cristo no rio

**ao caminhar pela rua oscar porto no paraíso
aparece um pedaço de prédio ao fundo
no que resta de céu: aquele pedaço
de prédio visto de relance para mim é a uerj**
[...]

A poeta-*flâneuse* caminha por um palimpsesto espaço-temporal. Em uma leitura comparada entre os trechos grifados, observo que, em ambos os blocos, há o desconcerto da sensação das paisagens sobrepostas. A princípio, ela pode ser relacionada à percepção dos sentidos do corpo da figura feminina pelo corpo das cidades. Em outras palavras, a percepção da paisagem transmuda de acordo com a passagem do corpo (da poeta-*flâneuse*, da palavra) pelo espaço (cidades, páginas), provocando outras percepções das imagens do presente que são sempre atualizadas pelo contínuo trabalho da memória. Desse modo, a passagem pelo espaço é articulada à passagem pelo tempo, junto ao trabalho dinâmico da memória, e o papel do corpo é mediar essa percepção.

No mapa sobreposto entre a rua Hermenegildo de Barros, em Santa Teresa (RJ) e a rua Maria Figueiredo, em Paraíso (SP), por exemplo, notamos que a sensação da poeta-*flâneuse* sobre a percepção das paisagens é articulada ao sentido do tato do corpo andando pelo espaço, aqui, em deslocamento diagonal (“eu via na verdade que não havia nada de parecido / a não ser o deslocamento espacial pela ladeira / um deslocamento diagonal”). No mapa sobreposto entre a rua Oscar Porto, em Paraíso (SP) e UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), no Maracanã (RJ), observamos que a percepção das paisagens é articulada ao sentido da visão do corpo em cena.

Segundo Michel Collot, no livro *Poética e filosofia da paisagem*, a paisagem resulta da interação simultânea entre sua tripla dimensão: o espaço (“in situ”), a percepção (“in visu”) e a figuração (“in arte”). Em outras palavras, a paisagem poética não é um espaço objetivo ou uma geografia física, mas uma imagem desse espaço, construída e ativada pelo ponto de vista de um sujeito que observa, é um “pedaço de país que da vista alcança”, como diz a voz de Marília Garcia. Portanto, passagem e paisagem são movimentos articulados em torno da percepção subjetiva do corpo no tempo-espaço. À vista disso, percebo a paisagem como um novo conceito para enunciar o gênero poema no atual campo expandido. Em outras palavras, reconheço os poemas como paisagens poéticas, experienciadas por meio da prática interativa da leitura-escrita-escuta.

O estado de distração potencializa a percepção da paisagem de tempos sobrepostos, como lemos em: “o rio ausente / se torna presente // apenas distraidamente”. No plano formal, o deslocamento como eco também é construído, aqui, pelo jogo de semelhanças entre as rimas “ausente”, “presente”, “distraidamente”, por exemplo. **Trata-se de uma ecografia – essa escrita de ecos, em ecos, escrita de vozes sobrepostas, de mapas sobrepostos, de deslocamentos –, que se cruzam na errância dos poemas “expedição: nebulosa” e “então**

descemos ao centro da terra”. Ecos que atravessam, nesses poemas-percursos: (1) mapa das raízes, da poeta-*flâneuse*; (2) “projeto de casa”, mapa de Leticia Parente; (3) “cidade-palimpsesto”, de Haroldo de Campos; (4) ruínas da cidade de Roma, escavadas por Freud e (5) projeto dos mapas sobrepostos, do escritor Victor Heringer – amigo de Marília Garcia que, infelizmente, nos deixou cedo, aos 29 anos.

“É só no nono ato que a poeta nos explica que leva em si o desejo do outro: Victor Heringer, que também tinha se mudado do Rio para São Paulo na mesma época em que Marília, queria fazer um projeto a partir de uma superposição dos mapas das duas cidade” (ZACCA, 2023, s/p), escreve Rafael Zacca, em “Cardiografia com os fusos abalados”, no portal digital *Escola da palavra*, “é o desejo do amigo que trabalha no poema de Marília, com ela” (ZACCA, 2023, s/p):

[ato 9]

na época em que me mudei do rio
para são paulo
o victor heringer
que também morava no rio
foi morar em são paulo

um dia ele contou de um projeto que queria fazer
a partir dos mapas das duas cidades

ele pegaria o mapa do rio
e colocaria em cima do mapa de são paulo
ele tinha feito um cálculo
para manter a angulação dos mapas
e a partir do encaixe feito poderia encontrar
em sp os pontos correspondentes
aos lugares afetivos do rio

ele poderia percorrer a nova cidade
como um palimpsesto
mantendo em eco a resposta da outra cidade

[isto aqui é uma expedição]

quando o rio aparece em eco pra mim
em pontos específicos de sp
lembro desse projeto do victor
e lembro do victor

numa das últimas conversas que tivemos
fizemos um trabalho juntos
não tinha o rio nem são paulo
mas as galáxias e a calota polar

meu poema se chamava “expedição nebulosa”
o trabalho dele era uma intervenção gráfica
sobre um mapa
da “calota polar”

(GARCIA, 2023a, p. 52-53).

A poeta-*flâneuse* reformula as perdas incontornáveis por meio dos roteiros da escrita, principalmente: a memória do amigo, Victor Heringer, no poema “expedição: nebulosa”; a memória da mãe, Lia Garcia, em “então descemos para o centro da terra”. A poética de Garcia e Heringer se aproximam na repercussão afetiva das cidades da memória. O projeto do mapa afetivo do Rio de Janeiro e São Paulo, proposto por Heringer, tornou-se uma intervenção gráfica sobre um mapa da “calota polar”, em uma sobreposição poético-política que nos dá a ver as ruínas desses espaços sobrepostos. O mapa de Heringer integra a versão verbo-visual do poema-percurso “expedição: nebulosa” (9 atos + 1 diálogo), publicado no *site specific* da revista *Serrote*, 2019:

Figura 15



Sem título. Imagem, de Victor Heringer, que integra o “ato 8” da versão verbo-visual do poema-percurso “expedição: nebulosa” (composta em 9 atos + 1 diálogo), de Marília Garcia, elaborada para a publicação no *site specific* da Revista *Serrote*. Fonte: “expedição: nebulosa”, de Marília Garcia. Revista *Serrote*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.º. 32, jul. 2019, s/p.

É pela ecografia que a poeta-*flâneuse* retoma o projeto do amigo, reelaborado em um mapa de raízes entre suas cidades de afeto: Rio de Janeiro, São Paulo, Florianópolis. Sublinho, aqui, um engano geográfico. É em meio ao percurso do poema “expedição: nebulosa” que se (des)encontra Santa Teresa, no Rio, sendo as outras cidades localizadas em pontos nebulosos do poema “então descemos ao centro da terra”. É em torno desse movimento de retorno-errante que a voz de Marília Garcia escreve uma “elegia inversa”, e

torna possível a transformação do passado em uma “paisagem com futuro dentro” (GARCIA, 2023a, p. 10).

Desse modo, Marília Garcia desloca a emoção do processo de luto como eco na palavra, passando da ordem da sensação à ordem da significação, por meio da escrita dos poemas. Segundo Collot, em *A matéria-emoção*, no capítulo “Da experiência emocional à emoção poética”, “da experiência ao poema, a emoção parece metamorfoseada” (COLLOT, 2018, p. 46). E mais adiante: “em vez de ser passivamente experimentada, a emoção é posta em ação e age sobre o leitor. Mudou de corpo e de objeto: a emoção agora está encarnada na carne das palavras e em uma coisa escrita” (COLLOT, 2018, p. 46).

*

[ato 10]

no dia 7 de março de 2019
quando eu terminava de escrever
este texto completou 1 ano da morte do
victor heringer

nesse dia eu tentava ouvir o eco
das gruas em frente ao meu prédio
enquanto preparava uma omelete

ao quebrar o ovo
vi a data de validade carimbada na casca: 27/03

é a data do nascimento do victor
ele faria 31 anos
pensei

quanto tempo dura o presente?

eu me perguntei pela última vez
e nós tivemos o seguinte diálogo

[diálogo]

eu disse
oi, você sumiu.

e ele disse:

eu disse
como anda o tempo por aí?

e ele disse:

e eu disse
eu continuo vendo

os mapas sobrepostos, e você?

e ele disse:

e eu perguntei

você está me ouvindo?

e ele:

e eu disse

que ele deixou buracos nos mapas

que não dá para ver as linhas com precisão

e eu disse

você sabe como se faz

para afundar as linhas do poema?

e ele disse:

as linhas.

e eu disse

como?

e ele:

então.

e eu

o quê?

e ele:

*as linhas das
montanhas do rio.*

e eu disse

o que tem elas?

e ele disse:

*são as linhas de um
eletrocardiograma.*

e eu disse

você escreveu isso num poema.

e ele não respondeu mais.

(GARCIA, 2023a, p. 55-56).

A voz de Marília Garcia retoma o procedimento de autorreflexão sobre a própria escrita sempre inconclusa, como indica o uso do tempo do pretérito imperfeito no verbo “terminar”, no primeiro bloco: “no dia 7 de março de 2019 / quando eu terminava de escrever / esse texto completou 1 ano da morte do / victor heringer”. Rafael Zacca escreve que “é justamente no pretérito imperfeito que ele se apresenta em sua conclusividade-inconclusa” (ZACCA, 2023, s/p).

Aqui, a poeta-*flâneuse* comenta sobre o próprio processo de escrita de “[*diálogo*]”, fragmento seguinte, que surge da banalidade do cotidiano (“enquanto preparava uma omelete”), em torno da prática de uma ética da atenção ao extraordinário, observando as cascas (“ao quebrar o ovo / vi a data de validade carimbada na casca: 27/03”), os acasos e as coincidências (“é a data do nascimento do victor / ele faria 31 anos / pensei”). Portanto, o

processo de escrita da poeta-*flâneuse* também se dá pelas errâncias dos caminhos dos pensamentos.

O “[diálogo]” ecoa o título do videopoema de Heringer, *oi você sumiu*, com a diferença do uso da pontuação e outras minúcias, como nas duas primeiras linhas, acrescentando vírgula e ponto final: “**eu disse** / oi, você sumiu.”¹⁵⁴ Rafael Zacca comenta sobre *oi você sumiu*, de Heringer:

[...] o texto que ouvimos, na voz do poeta, são trechos de mensagens na secretária eletrônica do celular nunca respondidos. O primeiro som que ouvimos é o de interferência entre duas tecnologias, celular e computador. É um prego na parede. E a primeira frase que ouvimos é: “oi, Victor, como está o tempo aí hoje no império de Água Santa [um bairro da zona norte do Rio]?” Os poemas da Marília me parecem uma tentativa de responder a essa pergunta: “oi, Marília, como está o tempo aí hoje?” Mas o tempo gruda em sua pele, suas roupas, e tudo o que a poeta pode tentar fazer é abrir os braços e pernas enquanto tenta mostrar a consistência desse muco (ZACCA, 2023, s/p).

A voz poética de Victor Heringer também retorna em “[diálogo]”, de Marília Garcia, como vemos na falta de resposta inicial do interlocutor, semelhante às mensagens nunca respondidas na secretária eletrônica do celular de “*oi você sumiu*”. Contudo, percebo que o silêncio, enquanto linguagem significativa, torna-se uma resposta, como no diálogo entre as vozes de Marília e Victor, ou ainda Eco e Narciso, a seguir.¹⁵⁵

3.3.2 A voz da ninfa Eco volta em formas corais

em mim
eu vejo o outro
e outro
e outro

(LEMINSKI, 2013, p. 32).

Começo contando a minha versão da história. Reza a lenda que Narciso se apaixonou pela voz de Eco, que também é sua voz. Eco se apaixonou pela imagem de Narciso. Ele teve a

¹⁵⁴ O videopoema *oi você sumiu* foi publicado no canal do *youtube* “*automatografo*”, em 2012.

¹⁵⁵ A voz de Marília Garcia ecoa outros trabalhos artísticos de Victor Heringer, por exemplo, o seu projeto dos “mapas sobrepostos” (“**eu disse** / eu continuo vendo / os mapas sobrepostos, e você? / **e ele disse**: // **e eu perguntei** / você está me ouvindo?” / **e ele**: // **e eu disse** / que ele deixou buracos nos mapas / que não dá para ver as linhas com precisão”); e o poema “Notícias para Nira”, do seu livro *Automatografo*: “Aqui, a linha da Serra dos Órgãos (meus / também) ainda é eletrocardiograma (meu / e do Rio). Fácil ver um coração que bate. / Preguiça danada de escalar. / Ando preferindo o horizonte” (HERINGER, 2011).

coragem de ver aquilo que achavam que não devia, sendo punido. Ela teve a coragem de falar quando achavam que ela não devia, sendo punida. Ele se transformou em flor, em imagem que fala. Ela se transformou em voz que ecoa, voz que cria, voz que projeta visões. Narciso traduz uma imaginação visual. Eco traduz uma imaginação verbal. Dizem que, quando a flor Narciso se inclina sobre o rio, a voz de Eco sopra sua imagem no espelho d'água. Nele, junto à imagem de Narciso, tudo o que está ao redor também se mira refletido. Nele, Eco recria a imensidão do mundo.

Ou ainda:

[ato 6]

contam na mitologia
que a ninfa eco teria se apaixonado por narciso

antes disso
eco tinha sido condenada
a só falar quando lhe perguntassem alguma coisa
e responder sempre repetindo as últimas palavras
ditas pelo outro
quando ela se apaixonou por narciso
não pode tomar a iniciativa da fala
e por isso fica só à espreita contemplando o amado
um dia ele sente a presença de eco
e o seguinte diálogo acontece:

Narciso	Eco
Tem alguém aqui?	Aqui.
Vem cá!	Vem cá.
Não fuja, vamos ficar juntos.	Ficar juntos.

nesse momento eco se aproxima dele
mas narciso se afasta

Narciso	Eco
Prefiro morrer mas não me entrego a você.	Me entrego a você.

(GARCIA, 2023a, p. 49).

Ou ainda, o diálogo de *Metamorfoses*, de Ovídio, como lemos na tradução de José Jorge de Carvalho:

NARCISO: Ecquis adest? – Há alguém por perto?
ECO: Adest. – Há alguém.
NARCISO: Veni! – Vem!
ECO: Veni! – Vem!
NARCISO (já aprendendo a linguagem-miragem da paixão): Quid me fugis? – Por que foges de mim?

ECO (ouvindo exatamente o que sempre quis ouvir e dizendo o que sempre quis dizer):

Quid me fugis? – Por que foges de mim?

NARCISO (ardendo, entregando todas as resistências): Huc coeamus – Unamo-nos aqui.

ECO (saindo exultante de seu esconderijo): Coeamus – Unamo-nos!

[...]

NARCISO: Manus complexibus aufer! Ante emoriar, quam sit tibi copia nostri – Retira tuas mãos que me abraçam. Antes morrer que entregar-me inteiro a ti.

ECO (com a intensidade da paixão amorosa que só conhece o caminho da morte): Sit tibi copia nostri – Entrego-me inteira a ti.

(OVÍDIO *apud* CARVALHO, 1998, p. 154-155).

Sabemos que existem diversas variantes que recontam o mito de Eco e Narciso, mais conhecido, no discurso falocêntrico, como “O mito de Narciso”, colocando à margem a figura feminina de Eco. Basta pensar na emblemática imagem *Narciso* (1597-1599), de Caravaggio, que evidencia a invisibilidade atribuída à figura de Eco, ao apenas enquadrar Narciso, mirando-se no reflexo das águas.¹⁵⁶ A versão recolhida por Junito de Souza Brandão, no livro *Mitologia grega*, também é atravessada pelo discurso falocêntrico, evidenciando o silenciamento imputado à ninfa Eco, punida por Hera que “condenou-a a não mais falar: repetiria tão-somente os últimos sons das palavras que ouvisse” (BRANDÃO, 1987, p. 177), como lemos no capítulo intitulado “O Mito de Narciso”:

Entre as grandes apaixonadas do jovem da Beócia estava a ninfa Eco, que, após um grave acontecimento, acabara de regressar do Olimpo. É que a deusa Hera, desconfiada, como sempre, e com razão, das constantes “viagens” do esposo ao mundo dos mortais, resolveu prendê-lo lá em cima. Desesperado, Zeus lembrou-se de Eco, ninfa de uma tagarelice invencível. A esposa seria distraída pela ninfa e ele, Zeus, poderia dar seus passeios, quase sempre de caráter amoroso, pelo *habitat* das encantadoras mortais... A princípio, tudo correu bem, mas a ciumenta Hera, “a defensora dos amores legítimos”, por fim, desconfiou, e sabedora do porquê da loquacidade de Eco, condenou-a a não mais falar: repetiria tão-somente os últimos sons das palavras que ouvisse. Mas Eco estava apaixonada pelo mais belo dos jovens! Era verão, e Narciso partira para uma caçada, com alguns companheiros. Eco o seguia, sem se deixar ver. Acontece que, tendo-se afastado em demasia dos amigos, o jovem começou a gritar por eles (BRANDÃO, 1987, p. 177).

Aqui, a relação entre Eco e Hera é marcada pela rivalidade, vingança e punição. Outro ponto são descrições problemáticas das personagens femininas (“ciumenta Hera”, “desconfiada, como sempre”), de forma que conflitos da trama são responsabilizados pelo

¹⁵⁶ O livro *Eco e Narciso: leituras de um mito* reúne diversas versões da história: “na Antiguidade, o mítico par formado por Eco e Narciso constituiu apenas uma das possíveis versões de um mito que é recreado pelos escritores com três objetivos fundamentais: a explicação etiológica da origem de um elemento do mundo presente, a flor do Narciso; a exemplificação do poder de eros quando a paixão é dirigida ao objeto errado; e o uso da figura de Narciso devido à sua proverbial beleza. Assim, estes relatos são integrados em diferentes obras como instrumentos de expressão estético-literária ao serviço da mensagem principal do texto que os acolhe” (PENA, 2017, p. 30).

comportamento das mulheres. Aliás, é por esse motivo que Eco é amaldiçoada, acusada por Hera de encobrir as traições de Zeus com as ninfas, ao invés de responsabilizar Zeus pelos seus atos. Chevalier e Gheerbrant, no *Dicionário de Símbolos*, também contam essa versão da história: “Eco distraía a atenção de Hera (Juno), esposa de Zeus, enquanto o Senhor do Olimpo ia cortejar suas irmãs” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 356). Eco foi punida por Hera, “tornando-se aquela que não sabe falar em primeiro lugar, que não pode calar-se quando alguém fala com ela, e que repete apenas os últimos sons da voz que lhe chega” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 356).

O que torna a mulher uma figura sem discurso? Essas variantes do mito, inscritas no discurso falocêntrico, nos induzem a pensar que é apenas Narciso quem fala por Eco, silenciando Eco em um discurso vazio de significado, ou o vazio do nosso entendimento sobre seu potencial criativo. Eco é sentenciada, justamente, por não ter se submetido passivamente ao discurso hegemônico, por isso, assinalada como uma ninfa “tagarela”. Aqui, a história de Eco vai ao encontro de Medusa, que foi amaldiçoada por suas línguas, “bastava, reza a lenda, que Medusa mostrasse todas as suas línguas”, escreve Hélène Cixous, em *O riso da Medusa*: ‘para que os homens saíssem correndo: eles confundiam essas línguas com serpentes’ (CIXOUS, 2022, p. 97), como debatemos na análise do poema “Um café com a Medusa”, no capítulo sobre a poesia de Ana Martins Marques.

Concordo com Patrícia Berry, no livro *O corpo sutil de Eco*, quando escreve que: “muito pouco foi escrito sobre a figura de Eco, e aqueles que o fizeram tendem a encará-la de uma maneira negativa” (BERRY, 2014, p. 134). No discurso da tradição literária, comparando as versões referidas, observamos que: “Eco tem uma paixão frustrada. Ela ama um objeto inatingível (Narciso). Essa é uma paixão impossível, já que Narciso não pode amá-la, e a rejeita continuamente. Eco, sob este ponto de vista, é um tipo de masoquista” (BERRY, 2014, p. 136). Outro ponto é que “falta a Eco uma identidade; uma vez que ela só pode repetir o que os outros disseram, ela não tem identidade própria” (BERRY, 2014, p. 136). Ou seja, ela apenas reage. Pejorativamente, ela é apenas imitativa.

Contudo, essas versões machistas vêm sendo rasuradas pelas releituras feministas que buscam reconhecer, principalmente, o potencial criativo de Eco. “Ao ter espaço para ser ouvida, ela pode ecoar criatividade, transformação e alteridade. E por isso parece ser tão necessário ouvirmos vozes silenciadas” (QUINLAN, 2021, p. 154). A ligação de Eco com a criação aparece desde “seu passado pré-helênico, no qual a ninfa teria sido a deusa Acco,

conhecida como ‘voz da criação’” (CAVALCANTI *apud* QUINLAN, 2021, p. 146).¹⁵⁷ A voz da criação (Acco) é também a voz da repetição (Eco).

Repetir vem do verbo latino *petere*, que significa procurar, ir buscar de novo, procurar uma vez mais. É algo que nos move: “precisamos fazer novamente; somos levados a repetir” (BERRY, 2014, p. 143). A repetição faz parte do cotidiano. É pela prática da repetição que aprendemos a linguagem, contamos as mesmas histórias, continuamos nossas tradições:

Repetir repetir — até ficar diferente.
Repetir é um dom do estilo.

(BARROS, 2016, p. 16).

Uma didática da invenção só é possível pela repetição, é ela que produz a diferença.¹⁵⁸ Patrícia Berry escreve que Eco “tem um importante papel ao tornar possível a origem das coisas. Enquanto Eco fala, Hera está distraída. Enquanto Hera está distraída, Zeus gera, concebendo novas formas e possibilidades. Realmente, ele dá vida à maioria dos deuses e deusas” (BERRY, 2014, p. 141), como sabemos “a maior parte das divindades é bastarda de Zeus” (BERRY, 2014, p. 141). Assim, torna-se favorável a reação de Hera que “amaldiçoa Eco não somente com a forma, mas também com uma dose dupla de aderência formal. Eco agora precisa formar da maneira mais precisa possível, através da repetição real ou da repetição do real” (BERRY, 2014, p. 142-143).¹⁵⁹

Também torna-se favorável o estágio verborrágico de Eco, pois “é uma forma de Hera relaxar sua atenção. Através da fofoca, das trivialidades dos encontros para o carteadado, desse tipo de conversa, a atenção de Hera relaxa e alguma coisa pode acontecer mais abaixo” (BERRY, 2014, p. 142). Danielle Magalhães, no capítulo “Do segredo à fofoca: mulheres que reescrevem a história”, no livro *Ir ao que queima*, recupera o termo fofoca para “dar uma nova dimensão a ele, desativando a carga pejorativa pela qual as mulheres foram capturadas e o afirmando de outro modo. Torcendo ao limite o sentido dessa palavra, confere-se a ela uma positividade de um lugar de invenção” (MAGALHÃES, 2021, p. 429).

¹⁵⁷ “Na história de Eco, muitas são as lacunas não preenchidas de sua história, em especial seu passado pré-helênico. O apagamento dessa referência parece também se relacionar com o silenciamento de pessoas, de culturas, de povos, de diferenças” (QUINLAN, 2021, p. 154).

¹⁵⁸ “Uma didática da invenção” é o título da primeira parte de *O livro das ignoranças*, de Manoel de Barros.

¹⁵⁹ Mas, sabemos que a repetição tem má reputação. “A psiquiatria fala da compulsão à ecolalia, da tendência na neurose em repetir constantemente os mesmos padrões. Jung vê a repetição verbal (em seu experimento de associação de palavras) como um indicador de um complexo” (BERRY, 2014, p. 143). “Será que não há algum investimento profundo em nossas repetições — algum amor por elas?” (BERRY, 2014, p. 143).

Danielle Magalhães compara a fofoca como aquilo “que se espalha e que já não se pode controlar. Incontrolável” (MAGALHÃES, 2021, p. 436). Ou seja, a fofoca é eco. O gesto de ecoar comparado à fofoca, torna-se uma desobediência, propagando aquilo que é dito subversivamente, reescrevendo uma outra versão da história, devolvendo às mulheres “possibilidade de começar, de escrever sua própria história, transformando esse lugar de subterrânea, preterida, renegada, banida, secundária, obscura, esquecida” (MAGALHÃES, 2021, p. 429-430). Eco passa a ser potência, deslocando o centro para a margem, revolvendo e assombrando a história. Acolhendo o sussurro, o murmúrio, o cochicho, o burburinho, o ruído, o rumor, o cicio, o som ao redor, a ninfa Eco se alia a um coro de vozes silenciadas, sobrevive ao se alastrar, passando do silenciamento a “formas corais”.

Flora Süssekind, no ensaio “objetos verbais não identificados”, escreve que, na literatura brasileira contemporânea, afirmam-se práticas artísticas experimentais com “multiplicidades de vozes e registros. Autores que trabalham com ‘formas corais’, em obras onde se cruzam falas, ruídos e gêneros, conectam-se a uma linhagem instabilizadora da literatura brasileira e à produção recente de cinema, teatro e artes plásticas” (SÜSEKIND, 2013, s/p). E mais adiante:

[...] um conjunto significativo de textos parece ter posto em primeiro plano uma série de experiências corais, marcadas por operações de escuta, e pela constituição de uma espécie de câmara de ecos na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos. Coralidades nas quais se observa, igualmente, um tensionamento propositado de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário, fazendo dessas encruzilhadas meio desfocadas de falas e ruídos uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo mesmo da literatura. E que não à toa conectam este campo a outras áreas de produção cultural (SÜSEKIND, 2013, s/p).

Basta lembrar do percurso do poema “expedição: nebulosa”, de Marília Garcia, analisado na seção anterior, a figura do eco se desloca em diferentes constelações semânticas, em um movimento de polissemia, ou seja, um exercício de repetição do mesmo vocábulo em torno de diferentes significados. “Eco se torna um princípio de composição” (KLINGER in GARCIA, 2023, s/p), como afirma Diana Klinger, na orelha do livro homônimo:

[...] ecoa a voz da mãe que se foi, a de Sylvia Path, a de David Antin e a de tantos outros poetas; ecoam as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, nos mapas sobrepostos dos percursos afetivos traçados por Marília, a história natural e os acontecimentos cotidianos, e também o passado e o presente, nas camadas da memória, formando um palimpsesto espaço-temporal (KLINGER in GARCIA, 2023, s/p).

Eco também é poema. Flora Süssekind, no capítulo “Questões de eco”, no livro *Coros, contrários, massas*, escreve sobre o poema como eco, como “reflexão-em-movimento” (SÜSSEKIND, 2022, p. 400), como “um lugar para pensar” (MARQUES, 2009, p. 26). Em outras palavras, o poema como lugar dos movimentos reflexivos, dos “movimentos da mente” (SÜSSEKIND, 2022, p. 401), como diz Süssekind citando William Croll, “de um pensamento que se expõe ‘enquanto escreve’” (SÜSSEKIND, 2022, p. 401), ou ainda, movimentos de um pensamento que se expõe enquanto investiga, enquanto pronuncia. A paisagem da imaginação poética se expande como um lugar, uma espécie de “parque de diversões da mente” (SÜSSEKIND, 2022, p. 402), em um jogo entre reverberação e diferença. E no corpo do poema ecoa em sua construção rítmico-sonora.

A expansão em eco da poesia de Marília Garcia é soprada aos confins de um outro território, sobreposto ao oficial, um palimpsesto sob risco – “cada poema que se inscreve no risco de uma película é a história contada e escrita de outro modo, de outro ponto de vista” (MAGALHÃES, 2021, p. 452). Riscos que rompem aberturas a novas coralidades. Eco enquanto poema se torna resistência, revolvendo essa espécie de “câmara de ecos” (SÜSEKIND, 2013, s/p).

Aliás, sabemos que Eco é reflexão e resistência literalmente, enquanto fenômeno acústico. O eco ocorre apenas quando as ondas sonoras são refletidas por algum obstáculo, retornando em sentido inverso ao das ondas incidentes. Os obstáculos que refletem o som, em geral, apresentam superfícies ásperas, por exemplo, um muro, uma gruta, uma montanha. O som refletido é chamado de eco. Ou seja, é a resistência que impulsiona o eco. Inclusive, as ondas sonoras frente a obstáculos podem produzir a difração do som – propagar-se rodeando obstáculos para alcançar lugares que estão à sombra.

Eco é resistência, refletindo o som ao redor dos lugares de esquecimento: os subterrâneos, as ruínas, os espectros, as nebulosas, as neblinas, os nevoeiros, os vestígios, os fragmentos, os destroços, os escombros, os rastros, os restos, as cascas. Percursos à sombra por onde caminha a poeta-*flâneuse*: Marília Garcia. Eco é resistência, refletindo também a imagem da ocupação das raízes “saindo pra fora: / a calçada rachada e as pedras / deslocadas” (GARCIA, 2023, p. 87), em “então descemos ao centro da terra”: “as raízes encontram resistência / para seguir adiante seu percurso / e começam a sair de dentro da terra” (GARCIA, 2023, p. 99).¹⁶⁰

¹⁶⁰ Em diálogo, menciono a imagem de resistência dos objetos do mundo técnico em livros anteriores de Marília Garcia, como os resistores de um chuveiro, em *Um teste de resistores*; e a imagem das hélices, em *Câmera lenta*.

E as raízes quebram as pedras. É preciso contar de novo, no sentido de contar diferente, a história de Eco, repensar sua morte trágica, por desgosto de amor, com o corpo definhando ao fundo da gruta, restando apenas sua voz e seus ossos. Dizem que seus ossos foram transformados em pedra, sobrevivendo somente a voz. Mas, ao mesmo tempo, é a partir do desfalecimento do seu corpo que Eco se transforma em corpo de ar:

De uma maneira curiosa, secar de desgosto resultou num outro tipo de substanciação. Uma vez que Eco perde-se no ar, ela está *no* ar. Agora não é mais a fisicalidade concreta (o real de Hera) que é real, mas o ar que é real (e estruturado), real com o poder de ecoar. Eco naquilo que é ouvido, no que acontece, nos eventos, é real, e os ossos de Eco são dados como a forma, a estrutura daquela realidade. [...] É como ouvir uma voz na natureza das coisas – uma sabedoria na pedra dos ossos (BERRY, 2014, p. 152, grifo da autora).

É por meio da transformação da ninfa Eco em voz que ela pode expressar a si mesma, reorganizando as palavras ouvidas de forma criativa, ainda que menos espontânea. Segundo Cássia Frankenthal Quinlan, em “Chamado de Eco: a escuta de vozes silenciadas”:

Eco, com um valor redescoberto em si mesma, mesmo sem o reconhecido do outro, encontra sua forma de autoexpressão e parece estabelecer uma relação importante com outras tantas vozes silenciadas. Conforme indica Ovídio (1983), **Eco usa a palavra do outro e as faz suas, ela está a serviço da conjunção criativa** (CAVALCANTI, 2003), mas é colocada a serviço do olhar narcísico para sustentar o narcisismo dos chamados “dominantes”. Porém, **Eco parece se relacionar mais à reinauguração do “valor da palavra pela audição de outros discursos”** (MAGNABOSCO, 1999, p. 56), de forma a transformar “vozes silenciadas por um discurso hegemônico em outros discursos” (ibid, p. 57) (QUINLAN, 2021, p. 153, grifo nosso).

Eco torna-se uma figura feminina com autonomia, identidade e independência, rasurando o lugar tradicional de passividade e submissão imputado a ela. Ao ecoar as palavras de Narciso, Eco transforma seu significado literal. “Eco não é somente eco de alguma coisa, mas também um tipo de resposta que completa a palavra para ela mesma” (BERRY, 2014, p. 145), como lemos no fragmento do diálogo entre Narciso e Eco, em Ovídio:

[...]
 NARCISO: Retira tuas mãos que me abraçam. Antes morrer que entregar-me inteiro a ti.
 ECO (com a intensidade da paixão amorosa que só conhece o caminho da morte): Entrego-me inteira a ti.

Ou em Marília Garcia:

Narciso

Prefiro morrer mas não me entrego a você.

Eco

Me entrego a você.

Em “expedição: nebulosa”, o diálogo entre Narciso e Eco é construído, na forma do poema, como duas colunas que se refletem, paralelamente, como se fosse espelho, como se fosse eco. Narciso é Eco? O uso do *enjambement* recria um furo no desencontro da história. Narciso diz: “Prefiro morrer mas não / me entrego a você”. Ao mesmo tempo, apenas diz: “me entrego a você”. Eco repete igual, mas diferente: “Me entrego a você”, com uma sutil diferença na forma, usando a primeira letra maiúscula. Mas, sobretudo, o que fica é o sentido das palavras que agora afirmam o encontro possível.

Bachelard, no livro *A água e os sonhos*, escreve que Narciso vai à fonte secreta, no fundo dos bosques porque é ali que ele “sente que é naturalmente duplo; estende os braços, mergulha as mãos na direção de sua própria imagem, fala à sua própria voz. Eco não é uma ninfa distante. Ela vive na cavidade da fonte” (BACHELARD, 2002, p. 25). E sublinho:

Eco está **incessantemente com Narciso. Ela é ele. Tem a voz dele. Tem seu rosto. Ele não a ouve num grande grito. Ouve-a num murmúrio**, como o murmúrio de sua voz sedutora, de sua voz de sedutor (BACHELARD, 2002, p. 25).

Segundo Alberto Manguel, “para conhecer objetivamente quem somos, devemos nos ver fora de nós mesmos, em algo que contém a nossa imagem, mas não é parte de nós, descobrindo o interno no externo, como fez Narciso quando se apaixonou pela sua imagem no lago” (MANGUEL, 2001, p. 185). Entre o espelho e a água, a superfície que reflete tensiona o interior do “eu” descoberto em uma imagem exterior, um “outro”. Assim, o espelho, o lago, são comparados a uma espécie de máscara ambígua que revela, ao mesmo tempo, quem somos, como também algo diferente de nós (MANGUEL, 2001, p. 185).

Esse é o motivo que matou Narciso. Quando ele “olha para as suas águas e não vê sua alma, mas simplesmente o corpo, uma imagem transitória que toma pelo seu verdadeiro eu” (MANGUEL, 2001, p. 194), Narciso se afoga no espelho d’água. Mas renasce como flor: “procuram-lhe o corpo: havia apenas uma delicada flor amarela, cujo centro era circundado de pétalas brancas. Era o narciso” (BRANDÃO, 1987, p. 181). Segundo Junito de Souza Brandão, “uma vez que o narciso floresce na primavera, em lugares úmidos, ele se prende à simbólica das águas e do ritmo das estações e, por conseguinte, da fecundidade, o que caracteriza sua ambivalência morte (sono) – renascimento” (BRANDÃO, 1987, p. 173).

Bachelard diz que Narciso não reflete apenas a si mesmo. Com ele, “é toda a floresta que se mira, todo o céu que vem tomar consciência de sua grandiosa imagem” (BACHELARD, 2002, p. 27), em um espelho universal. “A água, assim, é o olhar da terra,

seu aparelho de olhar o tempo” (CLAUDEL *apud* BACHELARD, 2002, p. 33), escreve Bachelard citando Paul Claudel. De modo refletido, percebo que Eco ressoa os sons do universo, e o ar é seu aparelho de escutar as vozes dos tempos.

Aqui, lembro de *Narciso Digital* que também reapresenta o mito de Eco e Narciso em uma “Projeção mapeada interativa: construção da obra O Reflexo do Narciso Digital”, de Michel Canuto. Essa performance contemporânea convida à participação do público, “de modo a provocar o participante / *iterator* a refletir sobre si mesmo, sobretudo nas redes sociais”, escrevem Mara Aparecida Magero Galvani e João Claudio Arendt, no livro *A mulher na história da literatura*:

Mas o espelho é o outro; um projetor captura, através de um *Kinect*, a imagem do participante. O *iterator* é inserido no espelho digital, que detecta seus movimentos, realizando alterações na projeção. **Surge o *Narciso Digital*, que pode refletir a imagem da mulher, para discutir problemas tão antigos como o duplo, o eu e o outro e ressignificados por novos conceitos que constituem a sociedade atual.** [...] O visitante / *iterator* se transforma em coautor, ao interagir com a tela através do uso do projetor, *softwares* e redes interativas, mas o reflexo e a duplicidade do *eu* e a projeção do outro estão na obra. O visitante é, então, também participante, está lá, olha e é olhado pela obra (GALVANI, ARENDT, 2015, p. 257, grifo nosso em negrito).

O espelho digital de Michel Canuto reflete o outro que tanto pode ser feminino como masculino, recolocando em debate a androginia, “basta não estarmos de olhos vendados” (GALVANI; ARENDT, 2015, p. 257). De modo semelhante, o espelho das águas, o espelho natural, em Bachelard, reflete a androginia no mito de Eco e Narciso: “diante das águas, Narciso tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade, a revelação de seus duplos poderes viris e femininos, a revelação, sobretudo, de sua realidade e de sua idealidade” (BACHELARD, 2002, p. 25).

“Na filosofia, de acordo com *O banquete* (1962), de Platão, o duplo se expressa pelo mito do homem andrógino composto pelos gêneros masculino e feminino” (GALVANI; ARENDT, 2015, p. 249), escrevem Galvani e Arendt, “de acordo com a narrativa, a constante busca pela metade faltante originou o que chamamos de amor e, uma vez encontrado, levaria os amantes, reconstituídos em sua quase inteireza, a um estado de extrema felicidade, procurando, de dois, fazer um” (GALVANI; ARENDT, 2015, p. 249).

Encontrei ainda uma outra versão da história, no livro *Eco e Narciso: leituras de um mito*, na tradução de Rui Carlos Fonseca do livro *Descrição da Grécia*, de Pausânias (séc. II d. C.). Dizem que “Narciso tinha uma irmã gêmea e que ambos eram idênticos em todos os aspectos da sua aparência”. E mais adiante: afirmam que “Narciso se apaixonou pela irmã e

que, quando a jovem morreu, se dirigiu para a fonte, sabendo que olhava para a sua própria imagem refletida” (PENA, 2017, p. 43). Mas, a ida à fonte não lhe trouxe “o descanso pretendido para a dor de amor, porquanto na visão que contemplava não julgava ver a própria imagem refletida, mas a imagem da sua irmã” (PENA, 2017, p. 43).

Essa versão também remete ao “[*diálogo*]” entre Marília e Victor (“eu” e “ele”), com a diferença de que a fonte d’água, aqui, também fica dentro das paisagens da memória, revolvendo a história.¹⁶¹ Os personagens do diálogo são indicados por meio do uso de pronomes sem referência textual explícita: “eu” e “ele”. Ou seja, podemos nos refletir nesse diálogo, construindo uma partilha comum.

A princípio, lemos a figura de Narciso como Marília Garcia, e a figura de Eco como Victor, pelo motivo de que é “ele” quem ecoa no poema a fala do “eu”, “numa dinâmica entre reverberação e diferenciação, espelhamento e distancia, na qual os elementos dessas cadeias de reduplicação indicam não apenas similaridades mútuas, mas, simultaneamente, os hiatos que as instabilizam” (SÜSSEKIND, 2022, p. 413):

[*diálogo*]

eu disse

oi, você sumiu.

e ele disse:

eu disse

como anda o tempo por aí?

e ele disse:

e eu disse

eu continuo vendo
os mapas sobrepostos, e você?

e ele disse:

e eu perguntei

você está me ouvindo?

e ele:

e eu disse

que ele deixou buracos nos mapas
que não dá para ver as linhas com precisão

e eu disse

você sabe como se faz

¹⁶¹ Segundo Sílvio Gallo citando Giorgio Colli no ensaio “em torno de uma poética do/no pensamento”, a filosofia foi criada por Platão como um gênero literário, surgindo a partir do diálogo: “ Platão inventou o diálogo como literatura, como tipo particular de dialética escrita, de retórica escrita, que, num quadro narrativo, apresenta a um público indiferenciado os conteúdos de discussões imaginárias. A esse novo gênero literário, o próprio Platão chama pelo novo nome de ‘filosofia’” (COLLI apud GALLO, 2015, p. 356).

para afundar as linhas do poema?

e ele disse:

as linhas.

e eu disse

como?

e ele:

então.

e eu

o quê?

e ele:

*as linhas das
montanhas do rio.*

e eu disse

o que tem elas?

e ele disse:

*são as linhas de um
eletrocardiograma.*

e eu disse

você escreveu isso num poema.

e ele não respondeu mais.

Contudo, ao lermos as linhas do diálogo na direção horizontal, escutamos uma confluência de vozes no poema, embaralhando as linhas, as falas, os tempos, como uma espécie de “câmara de ecos”: o diálogo se torna um monólogo interno. Esse deslocamento é evidente desde o início do [*diálogo*], construído pela sequência das linhas: “e ele disse: // e eu disse”. O uso dos dois pontos expande a fala dele que reverbera a fala de um “eu”. As vozes de Marília e Victor se refletem e se confundem, como o espelho, como o eco. O espelho é o outro. Narciso é Eco. Marília é Victor. Ela ecoa a voz dele. Nela, escutamos ele. Victor vive dentro de Marília. E quando lemos as paisagens em trânsito de Marília, a sua voz volta em formas corais. É esse o tempo que dura o presente.

3.4 Amarrando as pontas

Neste capítulo, observamos que, nas práticas artísticas de Marília Garcia, os (des)caminhos do poema-percurso “então descemos para o centro da terra” se estendem aos do poema-percurso “expedição: nebulosa”, compondo um amplo mapa poético-político, sobreposto aos territórios oficiais. Trata-se de um movimento de expansão-expedição territorial (desdobrado também à poesia no campo experimental) que traça linhas de continuidade pelo livro *Expedição: nebulosa* e, por sua vez, pelo seu projeto artístico como

um todo, compondo uma espécie de monotipia-cartográfica própria, com espaços-tempos sobrepostos.¹⁶²

Na sua voz, o deslocamento é tomado como uma das estratégias para ter lugar, ela se desloca para ter lugar. Esse movimento de ocupação foi investigado, aqui, a partir das experiências das figuras femininas que se deslocam: (1) pelo caminhar errante e cosmopolita da poeta-*flâneuse* (nesta pesquisa, nomeada como sua voz poética); (2) pela propagação da voz da ninfa Eco; (3) pela ecografia da poeta. A poeta, a *flâneuse*, a ninfa Eco são figuras femininas que se refletem – ao mesmo tempo, refletem a máscara e a pose de Marília Garcia –, elas existem “sempre que nos desviamos dos caminhos que nos foram estabelecidos e vamos em busca dos nossos próprios territórios” (ELKIN, 2022, p. 34).¹⁶³

Essas figuras femininas se aproximam pelo modo de deslocamento em retorno errante. Vimos que o eco, enquanto fenômeno acústico, é produzido pelo reflexo do som que é um modo de retorno errante, impulsionado pela resistência. É pela repetição sonora que o eco produz a diferença, isto é, o furo, o desvio, o descaminho. Na trama de Eco e Narciso, de Marília Garcia, a diferença foi o encontro possível, por meio do deslocamento (abertura) do diálogo a um monólogo interno, as vozes de Eco (a princípio, Victor Heringer) e Narciso (a princípio, Marília Garcia) se refletem e se confundem nas paisagens da memória, em trânsito contínuo. À vista disso, observamos também fissuras nas performances de gênero, pela reversibilidade entre as figuras femininas e masculinas em torno de uma performance andrógina.

A ecografia da poeta Marília Garcia é construída a partir dos movimentos de retornos errantes da escrita, aqui, trabalhando com uma escrita performática (usando os recursos do efeito-presente e do efeito-eco). No que se refere ao *site specif* do livro, a ecografia mobiliza deslocamentos na dimensão metalinguística, na travessia da nebulosa da linguagem autorreflexiva, por meio de (re)escritas contínuas de poemas que estão sempre em obras, em deslocamentos, poemas que “não sobrevivem, mas vivem: mudam, sem fim, no tempo. O original está no futuro” (ZACCA in GARCIA, 2023b, s/p).¹⁶⁴

A partir da aproximação do texto como um ser que vive, é possível traçar também um paralelo entre o movimento de escrever e o escavar das raízes das árvores: o corte das linhas

¹⁶² O sintagma “monotipia-cartográfica” faz referência à monotipia da Mira Shendel citada por Marília Garcia, em “então descemos ao centro da terra”.

¹⁶³ A citação de Elkin faz referência apenas à figura da *flâneuse*.

¹⁶⁴ Esse movimento de retorno errante, para além da escrita (ecográfica), também se estende às práticas artísticas de outros *site specif* (palestra-performance, videoarte, peças sonoras, e assim por diante).

(cesura) comparado ao movimento de descida da *katábasis* (simbolicamente, remete à descida dos mortos ao submundo, sendo associada ao corte da vida, à morte); e a repetição das linhas comparada ao movimento de retorno da *anábasis*, ambos produzem a diferença, a metamorfose.

Haroldo de Campos, em *Galáxias*, traça uma comparação análoga: “como quem escreve um livro como quem faz uma viagem como quem / descer descer *katábasis* até tocar o fundo e depois subir / subir subir *anábasis* subir até aflorar à tona das coisas mas só as / pontas as cristas as arestas assomam topos alvos de icebergs agulhas” (CAMPOS, 2021, s/p). E mais adiante, no mesmo fragmento, em relação ao deslocamento do ritmo representado pelo canto dos pássaros: “outono numa aquele outono de pássaros chilreando numa para baixo / para cima *katábasis* *anábasis* o ritmo das coisas do mundo numa cama” (CAMPOS, 2021, s/p).

Por sua vez, a caminhada errática da poeta-*flâneuse* também se manifesta pelo deslocamento em retorno errante, aqui, pelas ruas das cidades espaços-temporais, montando uma cartografia afetiva sobreposta aos mapas oficiais. Trata-se de uma cartografia aberta por acidentes, acasos, imprevistos, furos, desvios, tomados como potência, como mola-propulsora para os deslocamentos pelos pensamentos. Vimos isso, por exemplo, na pesquisa poético-científica da poeta-*flâneuse*, no percurso do poema “então descemos para o centro da terra”. Por meio do método de observar e anotar, ela olha e vê, por acaso, árvores com raízes aparentes.

Essa imagem da ocupação das raízes no corpo da cidade, proporcionada por um caminho não planejado, é a faísca que impulsiona a investigação da sua pesquisa em torno do mapa de raízes (afetivas) – o flunar dela não é em vão –. Ela pratica uma espécie de pesquisa de campo (o lugar faz parte da experiência), escavando o subterrâneo, as raízes, é uma pesquisa de campo: poético-política, poético-botânica, poético-científica. Para tanto, a poeta-*flâneuse* utiliza como ferramenta o registro das fotografias das raízes aparentes, evidenciando um olhar do sujeito poético que se desloca para fora de si, para fora das fronteiras (da ficção).

O foco no detalhe das raízes aparentes das árvores (categoria do infraordinário) traduz a busca por sinais de vitalidade em um mundo exaurido. As raízes se deslocam também em retorno errante – assim como a ecografia (poeta), a errância (*flâneuse*) e o eco (ninha Eco) –, na medida em que as raízes descem em direção ao centro da terra, de modo não linear, em movimento de *katábasis* (descida ao mundo dos mortos); e retornam em direção ao céu, perfurando o asfalto, em movimento de *anábasis* (subida).

Esse deslocamento cíclico e contínuo entre *katábasis* e *anábasis*, no sentido figurado, espelha o movimento das ruínas à reconstrução, do esquecimento à lembrança, do silêncio à narração, de morte à vida. E, no poema “expedição: nebulosa”, esse deslocamento em retorno errante impulsiona a escrita de uma “elegia inversa”, transformando o lamento da elegia tradicional (canto de luto) em uma possibilidade de reconstrução do passado, em busca de transformar o porvir.

É por meio da ecografia que Marília Garcia escreve uma elegia inversa, refazendo as paisagens em luto ao longo dos percursos dos poemas que ecoam uma constelação de vozes afetivas, em especial, a voz de sua mãe (Lia Garcia), a voz de seu amigo (Victor Heringer).

A poeta-*flâneuse*, aqui, é aproximada da figura da arqueóloga. Ela escava os subterrâneos, as ruínas, as raízes, na tentativa de mobilizar a *anábasis* de arquivos pessoais e históricos / coletivos. Para tanto, ela rasura a persistência das semelhanças, escrevendo a diferença entre os tempos por meio da repetição. Desse modo, abre passagem para outras paisagens com futuro dentro. As experiências de retornos errantes são tomadas, aqui, como ferramentas subjetivas e idiossincráticas; e criticam o seu oposto, o método cartesiano. Trata-se de experiências que se tornam ferramentas de apreensão e reconstrução dos territórios arruinados porque podem alcançar lugares que estão à sombra, à margem, fora do campo do visível e dizível.

A escolha pelas raízes das plantas não é aleatória, sendo relacionadas à prática da resistência e adaptação. A resistência das raízes também se manifesta pelo estabelecimento de um sistema de convívio coletivo, cuja principal força é o apoio mútuo. Elas mantêm conexões subterrâneas, acêntricas, conectando extensas comunidades que sobrevivem mais pela cooperação do que pela competição. A reiteração dessa imagem também evidencia a crítica à lógica capitalista, em meio à tempestade do progresso, buscando valorizar a formação de outros caminhos possíveis, modos de vida em torno da cooperação e do apoio mútuo, a fim de fazer, como as plantas, uma revolução (em referência a Mancuso).

Cabe dizer que essa inter-relação empática abrange todos os seres vivos, como sugere a rasura da ordem heliocêntrica do mundo (teoria que coloca o sol no centro do universo), deslocada do discurso científico ao discurso filosófico-poético, de Emanuele Coccia. A teoria do filósofo é que o sol é levado para dentro da terra pelas raízes das árvores. Seriam as raízes agora a representação do centro do mundo? Considerando que as raízes são acêntricas, penso que não há um centro. A partir desse deslocamento do sol do espaço sideral para o centro da

terra, o que vemos é um movimento reflexivo entre os planos celestes e terrestres, um mundo desdobrável em eco.

Ao final do percurso de “expedição: nebulosa”, a prática da escuta e registro das vozes das raízes (“eco das memórias de cada uma / das raízes”) torna as árvores protagonistas, atuando como sujeitos da enunciação, ainda que em uma língua desconhecida (mas não silenciosa). Esse deslocamento não diz respeito apenas à busca pelo protagonismo das vozes das plantas, mas também se estende a *anábasis* de outras vidas consideradas como invisíveis, ou melhor, como “vidas precárias”. Segundo Judith Butler, no livro *Quadros de guerra*, no capítulo “Vida precária, vida passível de luto”:

Se certas vidas não são qualificadas como vidas ou se, desde o começo, não são concebíveis como vidas de acordo com certos enquadramentos epistemológicos, então essas vidas nunca serão vividas nem perdidas no sentido pleno dessas palavras. Por outro lado, procuro chamar a atenção para o problema epistemológico levantado pela questão do enquadramento: as molduras pelas quais apreendemos ou, na verdade, não conseguimos apreender a vida dos outros como perdida ou lesada (suscetível de ser perdida ou lesada) estão politicamente saturadas. Elas são em si mesmas operações de poder (BUTLER, 2018, p. 13-14).

Em sua aparente vulnerabilidade, a vida das plantas pode ser aproximada das vidas precárias humanas, como vemos na experiência de muitas mulheres, representadas em parte, aqui, pelas figuras femininas.

Evando Nascimento escreve que essa relação entre mulheres e plantas é antiga, mas, para além do simbolismo tradicional e redutor da simples vinculação do “eterno feminino” às flores, “na contemporaneidade, as e os poetas que abordam plantas o fazem desvinculando-as da mera simbologia e colocando-as como verdadeiras ‘atrizes’, ou melhor, *actantes* do drama da vida em geral” (NASCIMENTO, 2021, p. 294).

As plantas não conhecem pertencimentos, estereótipos e outras convenções humanas. Portanto, traçar um mapa de raízes aparentes é uma operação de poder que, aqui, se dá em torno de um deslocamento em retorno errante, um roteiro construído de modo titubeante, em busca de uma outra organização do mundo. Trata-se de um movimento de desterritorialização que, de alguma forma, desloca o enquadramento do ponto de vista tradicional da história, dos vencedores, a fim de tornar visíveis e dizíveis as histórias dos vencidos, das vidas precárias, no caso, representadas pelas árvores.

O corpo vegetal na cidade é deslocado da invisibilidade ao protagonismo, do silêncio à voz propagada em eco (voz de recriação) – ampliada pelo microfone e registrada em uma peça musical, no que diz respeito às raízes. A possibilidade de enunciar e construir uma realidade é também um modo de arquivo, um modo de ter lugar.

Assim, as raízes das plantas se estendem às raízes das figuras femininas, – poeta, eco e *flâneuse* –, formam conexões subterrâneas, microrresistências. O que evidencia uma implícita, mas incisiva política de gênero na voz de Marília Garcia. A experiência de retorno errante, portanto, desafia as fronteiras invisíveis dos territórios, intervém na organização de um espaço próprio, a partir do direito de observar (ou não observar), do direito de ocupar (ou não ocupar), de organizar (ou não organizar) os espaços conforme nossas experiências, como sugere Elkin na figura da *flâneuse*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: AMARRANDO AS PONTAS DE (DES)ENCONTROS EM TORNO DO DESLOCAMENTO

Chegando ao término desta expedição, depois de mapear, ao final de cada capítulo (em “amarrando as pontas”), alguns deslocamentos específicos presentes nas vozes de Ana Martins Marques, Angélica Freitas e Marília Garcia – o que confirma a hipótese de uma configuração comum de uma voz própria em torno do deslocamento –, talvez seja pertinente me perguntar de novo, como fiz na Introdução (em “Cartografias”): quais são os pontos de encontros e desencontros que articulam as suas práticas artísticas? Ou seja, em que aspectos suas vozes se aproximam e se afastam?

O que se depreende do estado da poesia brasileira contemporânea através da leitura crítica e formal de diversos poemas destas três poetisas-mulheres é um modo de deslocamento que se dá, sobretudo, no sentido de transformação, impulsionada por uma postura crítica de insubordinação, de desobediência. Nas vozes pesquisadas, sublinho o deslocamento da mulher na condição de objeto no discurso do outro (como evidenciam os arquivos da tradição literária) para a condição de sujeito do seu próprio discurso, do seu próprio olhar, como pretendia Hélène Cixous: “é preciso que a mulher se coloque no texto – como no mundo, e na história –, por seu próprio movimento” (CIXOUS, 2021, p. 41).

Com isso, temos “uma desestabilização desejável e necessária à reflexão crítica” (ALMEIDA, 2016, p. 49) dos arquivos da tradição literária, agora deslocados, revolvidos, reescritos, rasurados, desmontados pelas vozes de autoria feminina que, pela primeira vez na história da literatura, protagonizam a cena da poesia brasileira. Escrever um poema se torna uma prática poético-política para fundar arquivos, tomados como territórios ainda em disputa. Sendo assim, a figura da poeta é comparada, por exemplo: (1) à figura do jardineiro (com o cultivo na reescrita de territórios / arquivos / poemas), em Ana Martins Marques; (2) à figura da sereia (com o grito/canto na reescrita de vozes / arquivos / poemas), em Angélica Freitas; (3) à figura da arqueóloga (com a escavação na reescrita de territórios / arquivos / poemas), à figura da *flâneuse* (com a errância na reescrita de territórios / arquivos / poemas), à figura da ninfa Eco (com o eco / sussurro / fofoca na reescrita – como repetição-recriação – de vozes / arquivos / poemas), em Marília Garcia.

Escrever poemas se torna, portanto, um modo de expansão-expedição territorial proposto pelas vozes das três poetisas que se encontram a partir da propagação em eco nas

paisagens em trânsito, cada uma com sua dicção própria. Quando falo das vozes em eco me refiro a vozes que, pela estratégia da repetição, produzem a diferença, o furo, o desvio nas versões das narrativas dominantes, construindo outras cartografias, contranarrativas, – como vimos, de forma explícita, na figura da ninfa Eco, no capítulo sobre a voz de Marília Garcia –. Com isso, temos o deslocamento da enunciação do centro em direção a uma das diversas margens silenciadas da história, aqui, representadas, em parte, pelas poetisas-mulheres, considerando nossas experiências heterogêneas.

O protagonismo das vozes de autoria feminina na poesia brasileira contemporânea é um modo de deslocamento epistemológico que vai ao encontro da proposta de Ricardo Piglia, uma vez que coloca em cena deslocamentos nos espaços (literais e simbólicos) ocupados apenas recentemente pelas poetisas-mulheres. Ou seja, mostra a ocupação das vozes de autoria feminina, deslocadas das margens, das “bordas da tradição cultural” (PIGLIA, 2012, p. 1) em direção ao centro da cena da poesia brasileira contemporânea.

Esse deslocamento da descentralização de uma tradição literária patriarcal transforma a condição do olhar marginal das poetisas-mulheres como algo de sua potência. E essa transformação também é refletida na construção das figuras femininas que agora recuperam a autonomia, transformando aquilo que poderia ser visto como subalternização como algo de sua potência. Vimos essa transformação convergir nas seis principais figuras femininas analisadas, respectivamente em: “Medusa” (por meio da imagem do monstro que petrifica pelo olhar), em “Ofélia” (por meio da imagem da mulher frágil), “poetisa” (por meio da imagem de uma escrita assinalada de mulher), “sereia” (por meio da imagem do monstro que enfeitiça pela voz), “*flâneuse*” (por meio da imagem da mulher que não ocupa o espaço público) e “ninha Eco” (por meio da imagem da mulher sem discurso próprio).

Elas escapam dos riscos de morte, das armadilhas dos silenciamentos, das histórias por séculos aprisionadas porque agora conseguem se reescrever. Por isso, a Medusa ri, a Ofélia aprende a nadar, a poetisa se torna a poeta, a sereia canta para atormentar, a *flâneuse* caminha para ter lugar, e a ninha Eco encontra no ato de repetir, a potência de recriar e, assim, propaga sua voz criativa pelo mundo. De modo semelhante às transformações das figuras femininas, reconheci a busca pelo ponto de vista de elementos também com pouca visibilidade, como as pedras e os vegetais.

É pelo pensamento vegetal que Ana Martins Marques e Marília Garcia se encontram também em seus poemas. Como vimos, as raízes das plantas se estendem às raízes das figuras femininas, formam conexões subterrâneas, microrresistências. Com a diferença de que, em

Ana Martins Marques, as plantas apresentam uma voz silenciosa, enquanto em Marília Garcia, as plantas apresentam uma voz audível que pode ser captada e ampliada pelo microfone, conforme registra a peça sonora de Gabriel Xavier, acessada pelo QR code, disposto ao final do livro *Expedição: nebulosa*. Tanto a voz silenciosa, quanto a voz audível das plantas expressam uma potente língua ainda desconhecida, ou, ao menos, ainda sem tradução. Em minha pesquisa, percebo que é possível traçar um paralelo entre o reconhecimento das vozes de autoria feminina e a validação de uma língua das plantas, seja com uma voz silenciosa (implícita) ou com uma voz audível (explícita).

Nas três poetisas, reconhecemos o deslocamento como um modo de buscar enraizamento em torno de uma linhagem de autoria feminina. Nos jardins de Ana Martins Marques, esse deslocamento é proposto a partir do cultivo na reescrita da voz de Wislawa Szymborska, no poema “Um jardim para Wislawa”, tomando a escrita como um modo de enraizamento, o poema como um lugar da persistência da memória de autoria feminina. Em Angélica Freitas, esse enraizamento é proposto a partir das desmontagens da figura assinalada da “poetisa”, criando deslocamentos a partir de fissuras e tensões nos enquadramentos dos estereótipos pejorativos da performance de gênero feminino, relacionados, aqui, às poetisas-mulheres. Também percebo, em Angélica Freitas, um movimento de busca pela ancoragem de uma autoria feminina lésbica, de busca pelo enraizamento de um *continuum* lésbico. Em Marília Garcia, esse deslocamento é proposto pela errância da figura da “poeta-flâneuse” que se desloca para ter lugar, considerando a ocupação da mulher no espaço público e, portanto, em desdobramento, no espaço público simbólico da tradição literária; deslocamento que também é proposto a partir da propagação da voz criativa de Eco.

É perceptível que lidos em seu conjunto os poemas analisados tornam visíveis e dizíveis as questões que atravessam a política dos corpos femininos, longe de uma perspectiva idealizada, sem pretensão de definir uma essência de escrita feminina. E retomo, aqui, o que coloquei na introdução desta tese: a escrita feminina não tem essência, não pode ser definida em uma essência, mas isso não significa que não podemos traçar algumas linhas de força específicas que atravessam essas vozes, sem aprisioná-las nelas. Isto é, sem, no entanto, aprisionarmos essas vozes de autoria feminina nas delimitações das linhas de força.

Os poemas analisados colocam em debate os deslocamentos em torno das questões de gênero: seja de modo mais explícito (engajado), como um modo de grito na voz de Angélica Freitas; ou de modo mais implícito (discreto), como um modo de sussurro nas vozes de Ana Martins Marques e Marília Garcia. À vista disso, concordo com a hipótese de Patrícia

Lavelle, apresentada na introdução desta tese, a respeito da presença de uma discreta (implícita), mas incisiva política de gênero na voz de Ana Martins Marques. E também reconheço essa implícita política de gênero presente na voz de Marília Garcia.

Contudo, apresentam suas diferenças. Nos poemas analisados de Marília Garcia, essa política de gênero caminha mais pela via da androginia, considerando uma reversibilidade entre as performances de figuras femininas e masculinas, como vimos, por exemplo, na atualização do diálogo de Eco e Narciso. Sabemos que, na androginia, temos a proposta da ultrapassagem das supostas fronteiras que diferenciam os gêneros com o embaralhamento entre as performances do feminino e do masculino. É claro que, em uma sociedade ideal, a androginia poderia ser tomada como um motor principal. Desse modo, nós não precisaríamos mais lutar pela igualdade dos lugares da mulher na sociedade, assim como pela igualdade de outros lugares colocados à margem. No entanto, atualmente, no Brasil, sabemos que isso não é viável.

As mulheres que escrevem, hoje, apresentam consciência das questões de gênero e, de alguma maneira, se inscrevem na luta da política de gênero, em busca de construir uma sociedade com maior igualdade. O que acontece é que, na cena atual da poesia brasileira de autoria feminina, algumas poetisas lutam com mais engajamento, colocando os temas feministas de forma explícita em seus trabalhos artísticos (questões como aborto, estupro, violência doméstica, feminicídio, a contestação da representação do corpo feminino), como vemos em Angélica Freitas, Nina Rizzi, Adelaide Ivánova; enquanto outras poetisas colocam os temas feministas também, só que de modo mais implícito, como vemos em Ana Martins Marques, Marília Garcia, Lu Menezes.

*

A política de gênero, trabalhada de forma mais implícita, também pode se manifestar de outros modos, como a ocupação de um lugar que tradicionalmente as mulheres não costumam ocupar, conforme escreve Lavelle. Para além do campo da literatura, vemos esse deslocamento, por exemplo, com as mulheres no futebol, as mulheres na engenharia, as mulheres no bar. Ou seja, a transgressão “está justamente em ocupar um lugar que não nos é reservado pelo senso comum e com a qual não somos espontaneamente associadas” (LAVELLE, 2019, s/p).

Segundo Lavelle, na poesia brasileira, esse lugar é o das poéticas do pensamento. Isto é, uma poética imbricada entre poesia e filosofia, entre criação literária e leitura crítica, atravessada por uma interrogação diante do real e uma releitura da tradição literária, com poemas que respondem poeticamente à interpelação de outro poema lido. Ou seja, enquanto a experiência da leitura crítica interroga o texto para tentar compreendê-lo, a experiência da criação literária busca “ultrapassar o compreendido para responder os estímulos que nele encontra, e, então, recria, inventa” (LAVELLE, 2018, p. 13).

Retorno à hipótese de Patrícia Lavelle, considerando que as vozes de Ana Martins Marques e Marília Garcia se encontram pela experiência da poética do pensamento, apesar dos modos de funcionamento diferentes em cada uma. Também considerando que, nelas, a poética do pensamento é articulada a uma poética do cotidiano. Elas leem interrogando e dialogando, transformam o lido ao dar forma ao poema, releem escrevendo (LAVELLE, 2018, p. 12). Elas não só multiplicam, no poema, os jogos poéticos-filosóficos a partir do deslocamento dos procedimentos das práticas artísticas, como também reagem poeticamente às argumentações propostas, incorporando novas camadas de sentido, de reflexão que são como um trampolim para pensar o invisível da paisagem. Assim, a poética do pensamento “nos coloca diante das fronteiras moveáveis entre a experiência insistente da leitura crítica e a da criação literária” (LAVELLE, 2018, p. 13).

É preciso sublinhar que, com isso, não estou dizendo que Angélica Freitas não trabalha com uma poética do pensamento, mas que, lendo os poemas em conjunto, percebo que o que é mais expressivo na sua voz não é esse tipo de relação da poesia com a filosofia, mas, sobretudo, a questão dos jogos com a linguagem, da irreverência, do humor como crítica social (principalmente, por meio do uso da paródia). Também observo, como diferença em Angélica Freitas, uma linguagem mais informal, coloquial, mais escrachada, incorporando palavrões, por exemplo.

Vimos o modo de funcionamento da poética do pensamento em Ana Martins Marques, no poema “Um jardim para Wislawa”, d’ *O livro dos jardins*. Desde o título, temos o endereçamento, que é um modo de deslocamento em direção a outra: um “jardim” da poeta-leitora (Ana Martins Marques) para a poeta lida (Wislawa Szymborska). Mas a leitura que é experienciada pela paisagem do poema é também uma releitura, no sentido de retomada crítica e criativa da voz de Wislawa, refletindo-criando, as suas principais paisagens.

Isto é, Ana Martins Marques escreve a partir do seu olhar como leitora crítica da voz de Wislawa Szymborska, retoma a poeta lida a partir da apropriação e deslocamento de

alguns dos seus procedimentos e estratégias para repensar o mundo, como a colocação de perguntas filosóficas desconcertantes (“E o que farias / se a pedra / somente para ti / abrisse sua porta”), ou ainda o deslocamento de algumas imagens recorrentes (as pedras, as plantas) e versos (“à porta do que não tem porta”). É visível que, assim como em Wislawa, em Ana Martins Marques, o poema é um lugar para pensar filosoficamente, proporcionando autorreflexões e reflexões transcendentais em uma linguagem simples.

Os deslocamentos entre poeta-leitora e poeta-lida são construído de diversos modos em torno da pergunta implícita “e se fosse diferente?”, abrindo perspectivas intercambiáveis para além da humana, outros pontos de vista do mundo. Portanto, no poema “Um jardim para Wislawa”, há uma expansão das repercussões filosóficas dos poemas de Wislawa Szymborska que é proporcionada pela experiência do ponto de vista de Ana Martins Marques como leitora crítica e poeta. Ela não só multiplica os jogos poéticos-filosóficos de Wislawa, mas nele incorpora novas camadas, dimensões, reflexões. Ou seja, o poema reage poeticamente às argumentações filosóficas propostas pela poética de Wislawa.

A poética do pensamento não é recente na voz de Ana Martins Marques. Ela aparece em poemas desde seu primeiro livro, *A vida submarina*, como vemos no poema “Self safári: (Carta para Ana C.)”, ou, no livro *Da arte das armadilhas*, no poema “Parangolé” (o procedimento de Hélio Oiticica é retomado, de modo crítico e criativo, com a construção de um poema-parangolé, ou seja, um parangolé com palavras), ambos os poemas foram analisados em minha dissertação de Mestrado.¹⁶⁵ Os exemplos são vários, mas acredito que com estes já é possível compreender melhor o modo de funcionamento da “poética do pensamento” na poesia de Ana Martins Marques, sublinhando que, aqui, esse tipo de proximidade entre poesia e filosofia “não implica que seus poemas se aproximem da prosa ensaística” (LAVELLE, 2018, p. 14).

Marília Garcia também toma o poema como um lugar para um pensar filosófico, proporcionando autorreflexões e reflexões transcendentais em uma linguagem simples, com perguntas filosóficas que impulsionam uma caminhada na direção ao desconhecido (“a poesia é uma forma de resistores?”). Mas, como diferença, percebo o hibridismo da enunciação ensaística e narrativa, expandindo seus poemas a uma forma mais experimental que, inclusive, transforma a nomeação da estrutura do poema, sendo construído em linhas (versos),

¹⁶⁵ Natália Natalino trabalha a questão da vocoperformance, da voz em performance, no poema “Parangolé”, musicado por Juliana Perdigão, no seu ensaio: “De ‘Parangolé’, de Ana Martins Marques, a ‘Vestido com Vista pro Mar’: a vocoperformance de Juliana Perdigão”.

furos, blocos (estrofes) e fragmentos (poemas). Ou seja, seus poemas testam os limites da linguagem, em experimentações no campo expandido de modo mais extremo do que vimos nas outras duas vozes, Ana Martins Marques e Angélica Freitas.

Basta pensar no processo de deslocamento contínuo dos poemas performáticos de Marília Garcia que “não sobrevivem, mas vivem: mudam, sem fim, no tempo” (ZACCA in GARCIA, 2023b, s/p), como diz Rafael Zacca. Alguns poemas são escritos para o *site-specific* das palestras-performances e, depois, reescritos (deslocados) para outros espaços específicos, por exemplo, as revistas literárias e os livros.

Uma de suas experimentações (ou testagem) do poema é justamente a prática de apropriação e de deslocamento, de modo crítico e criativo, do procedimento de outras vozes artísticas, conforme vimos, por exemplo, no “mapa de raízes” que se estende pelos poemas-percursos “então descemos ao centro da terra” e “expedição: nebulosa”, em que a poeta-leitora monta seu mapa-poema-percurso a partir do deslocamento de procedimentos de outros artistas, sobrepondo os trabalhos de Leticia Parente com o mapa “projeto de casa”, Haroldo de Campos com “cidade-palimpsesto”, Victor Heringer com seu projeto de mapas sobrepostos, entre outros ecos.

Mas diferentemente de Ana Martins Marques, a poeta-*flâneuse* (como chamei a voz poética de Marília Garcia) relata de modo literal as suas anotações sobre o processo de montagem do poema que também se torna uma espécie de “diário-crítico-afetivo” (HERINGER in GARCIA, 2016a), no qual explicita suas ferramentas, métodos e referências. Outro ponto de diferença, em Marília Garcia, é a experimentação de um poema mais longo, prolixo e performativo. Além disso, a presença recorrente de uma paisagem urbana e cosmopolita.

É preciso dizer que Ana Martins Marques, assim como Marília Garcia, também escreve poemas longos, como a plaquete *De uma ilha a outra*. No entanto, em seu projeto poético, o que é bem mais recorrente é o poema com uma forma mais concisa – assim como em Angélica Freitas. Na sua voz, percebo que sobressaem as paisagens da casa e da natureza. Ana Martins Marques e Marília Garcia se encontram nas paisagens autorreflexivas com uma poesia que pensa e que se pensa, nas paisagens de viagens (pelos livros), nas paisagens cotidianas, nas paisagens cinematográficas, nas paisagens da memória e as reflexões que giram em torno delas, como o tempo, a tensão entre vida e morte, a efemeridade, a atenção aos detalhes (ao “infraordinário”, em Marília).

Apesar destas aproximações, Ana Martins Marques e Marília Garcia divergem bastante no que diz respeito à forma do poema. Penso que Ana se aproxima de uma forma mais tradicional. Isso não quer dizer que ela não seja também aberta, claro, aos desvios em experimentações, reconheço alguns, por exemplo, em *O livro dos jardins*, o hibridismo do poema-jardim; ou em *O livro das semelhanças*, o hibridismo do poema “Índice remissivo” construído como um índice de algumas palavras do livro; ou em *Da arte das armadilhas*, o hibridismo do poema “relógio” construído em sua forma como um poema-relógio, um relógio de palavras, analisado em minha dissertação de Mestrado.

Por sua vez, Marília Garcia se aproxima de uma forma mais contemporânea, mais aberta ao campo experimental, ao teste do poema no campo expandido, inclusive, propondo outra estrutura para o poema (linhas, furos, fragmentos e blocos), como já comentamos. Sublinho que, mesmo com essa outra estrutura do poema mais aproximada da prosa, há a presença de rimas pela repetição de linhas em torno de um efeito eco, ou seja, propondo diferenças, às vezes, muito sutis. O efeito-eco também é potente em Marília Garcia pelas vozes intertextuais que atravessam os poemas: poemas-palestras-performances, poemas-percursos, poemas-mapas, poemas através da *googlagem* e outros meios, e assim por diante. A interação com a tecnologia é mais evidente em seu projeto poético, não apenas pelos registros dos trabalhos apresentados ao vivo, mas também nos seus livros, alguns deles incluem links, ou até mesmo um QR code com acesso a peças musicais, como vimos na análise do poema “então descemos ao centro da terra”.

Angélica Freitas, no que diz respeito à forma do poema, desliza em um entre-lugar. Algumas das suas práticas são mais contemporâneas e, assim, se aproximam da voz de Marília Garcia com experimentações do poema no campo expandido, como escrever através da *googlagem* e experimentar o poema em performance-musical. Ao mesmo tempo, algumas práticas são mais tradicionais e, em alguma medida, se aproximam da voz de Ana Martins Marques trabalhando, às vezes, com formas fixas e rimas, mesmo que, em Angélica, isso seja mais para abrir desvios, propondo a dessacralização da tradição literária, produzindo um efeito cômico. As principais paisagens de Angélica são paisagens do corpo feminino – este que também é território –, paisagens da memória, paisagens de viagens (pelos livros) e paisagens cotidianas.

Nas paisagens em trânsito de Ana Martins Marques, Marília Garcia e Angélica Freitas são numerosas as possibilidades de aproximação. Em resumo, retomo as principais:

- (1) o feminismo mais implícito em Ana Martins Marques e Marília Garcia e mais explícito em Angélica Freitas; e o trabalho com deslocamento a partir da reescrita das figuras femininas.
- (2) o trabalho com deslocamento a partir dos poemas atravessados pela poética do pensamento, mais frequente em Ana Martins Marques e Marília Garcia;
- (3) o trabalho com deslocamento a partir do hibridismo textual e discursivo em poemas que se expandem a experimentações, com a interseção da enunciação poética e narrativa (“o passo de prosa na poesia”), em comum nas três vozes, entre outras enunciações, sendo mais recorrente o hibridismo com: (a) a enunciação ensaística, na voz de Marília Garcia; (b) a enunciação lírica-crítica, na voz de Ana Martins Marques; (c) a enunciação parodística, em Angélica Freitas;
- (4) o trabalho com deslocamento a partir de poemas em séries narrativas, com a diferença que, na voz de Marília Garcia, esse procedimento é mais expandido, traçando poemas-percursos, por exemplo;
- (5) o trabalho com deslocamento a partir das articulações entre diferentes seções temáticas, bem como diálogo entre diferentes livros, traçando possíveis linhas de continuação, construídas a partir da interseção da enunciação poética e narrativa;
- (6) o trabalho com deslocamento a partir do hibridismo entre os poemas e outros gêneros textuais, por exemplo: (a) com o gênero carta no poema “Meu amigo”, em Ana Martins Marques; (b) com o gênero entrevista no poema “perguntada sobre a relação com os leitores, a poetisa”, em “A história mais velha do rock’n’roll”, em Angélica Freitas; (c) com o gênero ensaio, bem como o gênero diário, em “então descemos para o centro da terra” e “expedição nebulosa”, em Marília Garcia;
- (7) o trabalho com o deslocamento a partir das experimentações do poema no campo expandido, por exemplo: (a) performance-musical e escrever através da *googlagem*, em Angélica; (b) palestra-performance, poema performático, poema-percurso, poema-mapa, videoarte, escrever através da *googlagem* e outros meios, em Marília; (c) a meu ver, em Ana Martins Marques, essas práticas ainda são incipientes;
- (8) o trabalho com o deslocamento a partir de recursos que relacionam o plano formal ao semântico, principalmente, por meio do *enjambement* (generalizado) e da cesura;
- (9) o trabalho com o deslocamento a partir das relações construídas pela polifonia como: o endereçamento em busca de diálogo, de aproximação com a leitora, o leitor; paisagens que se

abrem em uma partilha comum em torno, por exemplo, da efemeridade, em Ana e Marília; e das questões de gênero, em Angélica;

(10) Dentro do aspecto da polifonia e da metalinguagem, o trabalho com o deslocamento a partir das redes intertextuais da tradição literária e artística (vozes que ecoam nos poemas); sublinhando a diferença que, em Angélica Freitas, também temos o eco da tradição popular que, em geral, problematiza a repetição e a manutenção de discursos recorrentes preconceituosos, como vimos, por exemplo, no diálogo com ditados populares (“caiu na rede é peixe”), contos de fadas (“a pequena sereia”), cantigas de roda (“a canoa virou”).

Por fim, confirmo também a minha hipótese sobre as paisagens poéticas como importantes modos de deslocamentos que revolvem não apenas o campo de criação artística, mas também o campo teórico-poético contemporâneo. Aqui, sugiro uma aproximação entre o pensamento relacional da paisagem poética com o pensamento expansivo da crítica experimental da “máquina performática”, fazendo referência a Gonzalo Aguilar e Mario Cámara, conforme vimos na análise de “Canções de atormentar”, no capítulo sobre a poesia de Angélica Freitas. É pela expansão da poética da relação que a paisagem manifesta tantos deslocamentos que se articulam, em uma perspectiva relacional-expansiva, nas linhas de continuidade traçadas no horizonte da paisagem da poesia brasileira contemporânea.

No livro *Por uma crítica feminista*, Eurídice Figueiredo reconhece que, na prosa contemporânea, consolida-se no Brasil uma tradição de autoria feminina (FIGUEIREDO, 2020, p. 354). Nesta tese, fica evidente que vem se consolidando com força esse deslocamento epistemológico também na poesia brasileira contemporânea, a partir do reconhecimento de uma linhagem de vozes de autoria feminina com suas paisagens em trânsito.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Trad. Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Deslocamento. In: COSER, Stelamaris (org.). *Viagens, deslocamentos, espaços: conceitos críticos*. Vitória: EDUFES, 2016. p. 48-53.

ANDRADE, Antonio; ANTELO, Raúl; CÁMARA, Mario; COSTA, Ariadne; GARRAMUÑO, Florencia; GUTIÉRREZ, Rafael; KLINGER, Diana; LEONI, Luciana di; MARQUES, Reinaldo; MIRANDA, Wander Melo; PEDROSA, Celia; SANTOS, Antonio Carlos; VIDAL, Paloma; WOLFF, Jorge. *Indiccionario do contemporâneo*. Organizadores Mário Cámara; Diana Klinger; Celia Pedrosa; Jorge Wolff. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *Feminismo no Brasil: memórias de quem fez acontecer*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

ANDERSEN, Hans Christian. A pequena sereia. In: ANDERSEN, Hans Christian. *Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros*. Apresentação Ana Maria Machado. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ANDRADE, Antônio; PEDROSA, Célia *et al.* (org.). *Indiccionario do Contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feministas*, v.8. n.1. 2000. ISSN: 1806-9584. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>. Acesso em: 4 dez. 2022.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Trad. Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Coimbra: Edições 70, 2022.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. e Org. Júlio Castañon Guimarães. Apêndices J.Barbey d'Aurevilly, Guillaume Apollinaire, Paul Valery. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Millet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. do alemão Irene Aron. Trad. do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. 3 volumes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Volume 1*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas. Volume 3*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins e Fontes, 1999.

BERRY, Patricia. *O corpo sutil de Eco: contribuições para uma psicologia arquetípica*. Trad. Marla Anjos e Gustavo Barcellos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

BLANCHOT, Maurice. *O Livro Por Vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. Editora WMF Martins Fontes, 2018.

BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Carolina. Conheça as lendas e a origem da figueira da Praça XV, em Florianópolis. *Portal jornalístico NSC Total*. Publicado 6 de jun. 2023. Disponível em:

<https://www.nsctotal.com.br/noticias/conheca-as-lendas-e-a-origem-da-figueira-da-praca-xv-em-florianopolis>. Acesso em: 11 out. 2023.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2022.

BRANCO, Priscila Nogueira. *Poetas brasileiras contemporâneas e seus projetos editoriais independentes*. 2023. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Rio de Janeiro, 2023.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Volume.1. Petrópolis: Vozes, 1986. Disponível em: <https://bibliotecaonlinedahisfj.files.wordpress.com/2015/03/mitologia-grega-vol-1-junito-de-souza-brandc3a3o.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2022.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Volume 2. Petrópolis: Vozes, 1987.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?*. Trad. Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: LORDE, Audre *et al.* *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Organização Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

CAMPOS, Haroldo. *Galáxias*. Org. Trajano Vieira. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

CARDOSO, Cláudia Pons. In: HOOKS, Bell. *Da margem ao centro*. Tradução Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019, p. 11.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Metamorfoses em Tradução*. 2010. Trabalho de conclusão de pós-doutoramento - Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.usp.br/verve/coordenadores/raimundocarvalho/rascunhos/metamorfosesovidio-raimundocarvalho.pdf>. Acesso em: 4 dez. 2022.

CARVALHO, José Jorge de. O encontro impossível de Eco e Narciso. *Revista USP*, n. 38, p. 150-165, jun./ago. 1998. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28411>. Acesso em: 11 out. 2023.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. Prefácio Alice Sant'Anna. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera da Costa e Silva. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Prefácio Frédéric Regard. Tradução Natália Guerellus, Raíssa França Bastos. Posfácio Flavia Trocoli. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Trad. Fernando Scheibe. Desterro, SC: Cultura e Barbárie, 2018.

COCCIA, Emanuele. *Metamorfoses*. Desenhos de Luiz Zerbini. Trad. Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.

COELHO, Mateus Gustavo. *Gêneros desviantes: o conceito de gênero em Judith Butler*. 2018. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de pós-graduação em Filosofia, Florianópolis, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/191493>. Acesso em: 28 out. 2023.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

COLLOT, Michel. *A matéria-emoção*. Trad. Patricia Souza Silva. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. *Revista Signótica*, v.25, n. 1, p. 221-241, jan/jun. 2013. ISSN-2316-3690. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/issue/view/1395>. Acesso em: 30 nov. 2022.

CORRÊA, Douglas. Heloísa Teixeira toma posse na Academia Brasileira de Letras. *Agência Brasil*. 28 de julho de 2023. Disponível em:

<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-07/heloisa-teixeira-toma-posse-na-academia-brasileira-de-letras>. Acesso em: 28 out. 2023.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no divã: psicanálise nas Histórias Infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

COSTA, Nathalia Carias Gonçalves da. *O poder de preservar: uma reflexão da história na poesia de Wislawa Szymborska*. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Representações Culturais) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/528>. Acesso em: 2 dez. 2022.

COUTINHO, Liliana. Falamos de quê quando falamos de performance. *Marte. Performance*, Lisboa, n.3, nov. 2008. Associação dos Estudantes de Belas Artes da Univ. de Lisboa.

DAVINO, Leonardo. *Do poema à canção: a vocoperformance*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2023.

DAVINO, Leonardo. De musas e sereias: a presença dos seres que cantam a poesia. *Anais da Biblioteca Nacional*, v. 133-134, 2016. ISSN 0100-1922.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DELILLE, Maria Manuel Gouveia. A figura da 'femme fragile' e o mito de Ofélia na lírica juvenil e no 'Só' de Antônio Nobre. *Revista Colóquio/ Letras*, n.127/128, p.117-134, jan. 1993. Disponível em:

<https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=127&p=117&o=p>. Acesso em: 2 dez. 2022.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente*. Trad. Maria Lucia Machado; Trad. de notas: Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ELKIN, Lauren. *Flâneuse: mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Fósforo, 2022.

ENTÃO descemos para o centro da terra. Criação de Marília Garcia. 2020. 1 vídeo (35 minutos). Publicado pelo canal Pivô TV. Disponível em: <https://vimeo.com/423741925>. Acesso em: 11 out. 2023.

ESCUTE, João Paulo. *De Rilke Shake a Um útero é do tamanho de um punho: transformações na poesia de Angélica Freitas.* 2016. Dissertação (Mestrado em Perspectivas Teóricas no Estudo de Literatura) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2016.

FARIAS, Carolina. Relatório da ONU mostra que Brasil voltou para o Mapa da Fome em 2021. *CNN Brasil.* São Paulo. 12 de Jul. 2022. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/relatorio-da-onu-mostra-que-brasil-voltou-para-o-mapa-da-fome-em-2021/>. Acesso em: 31 out. 2022.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras.* Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: História da Violência das Prisões.* Tradução de Raquel Ramallete. 20ªed. Petrópolis: Vozes, 1999. Disponível em: <http://www.uel.br/projetos/foucaultianos/pages/arquivos/Obras/VIGIAR%20E%20PUNIR.pdf>. Acesso em: 4 de dez. 2022.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso.* Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FREUD, Sigmund. A cabeça da Medusa. *Revista Clínica & Cultura*, v.2, n.2, p. 91-93, jul/dez. 2013.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização.* Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.

FREITAS, Angélica. *Canções de atormentar.* São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho.* São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FREITAS, Angélica. *Rilke Shake.* Coleção Ás de colete. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

FREITAS, Angélica (roteiro); BERNARDI, Odry (arte). *Guadalupe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREITAS, Angélica. Angélica Freitas e Antonio Cicero- Abertura do Laboratório da Palavra – PACC. Canal *GemUFRJ*. Entrevista concedida ao Eduardo Coelho, Programa avançado de cultura contemporânea (PACC/Letras/UFRJ). 20 de out. 2016. (51min30s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2s3U-haYooA>. Acesso em: 12 jun. 2023.

FREITAS, Angélica. Angélica Freitas, as influências e as alegrias da escrita. Canal *Estratégias Narrativas*. Entrevista concedida a Laura Cohen. Publicado 16 de jun. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3V16R6wfxS4>. Acesso em: 12 jun. 2023.

FREITAS, Angélica. As ‘Canções de atormentar de Angélica Freitas. *Grupo Matinal Jornalismo*. Entrevista concedida a Ricardo Romanoff. Publicada em 3 de set. 2020a. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/literatura/cancoes-de-atormentar-angelica-freitas/>. Acesso em: 12 jun. 2023.

FREITAS, Angélica. Ser poeta é uma maneira de estar no mundo. *Continente*. Entrevista concedida à Erika Muniz. Ed.239. Publicada em nov.2020. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/239/rser-poeta-e-uma-maneira-de-estar-no-mundor>. Acesso em: 12 jun.2022.

FREITAS, Angélica. A crença na barata. *Rascunho: o jornal de literatura do Brasil*. Entrevista concedida a Rafael Zacca. Edição 249. Publicado em 3 de jan. 2021. Disponível em: <https://rascunho.com.br/entrevista/a-crenca-na-barata/>. Acesso em: 12 jun. 2023.

FRIAS, Joana Matos. Tudo o que em mim pensa está filmando: pertença e repetição na poesia brasileira contemporânea. *Relâmpago, Revista de Poesia*, Lisboa, n. 38, p. 147-163, abr. 2016.

GALVANI, Mara Aparecida Magero; ARENDT, João Claudio. O duplo e o ambíguo: o feminino nas artes visuais e na literatura. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos (org.). *A mulher na história da literatura: estudos da produção literária de escritoras da Região de Colonização Italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2015. p.235-262.

GARCIA, Marília. *Engano geográfico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016a.

GARCIA, Marília. *20 poemas para o seu walkman*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016b.

GARCIA, Marília. *Câmera lenta*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GARCIA, Marília. *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.

GARCIA, Marília. *Expedição: nebulosa*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2023a.

GARCIA, Marília. *Engano geográfico: (dois poemas franceses)*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2023b.

GARCIA, Marília *apud* SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (org.). *Cultura brasileira hoje: diálogos*. v.3. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018.

GARCIA, Marília. Raízes que ecoam. *Candido*: jornal da biblioteca pública do Paraná. Entrevista concedida a Luiz Felipe Cunha. Publicado 31 de maio de 2023. Disponível em: <https://www.bp.pr.gov.br/Candido/Noticia/ENTREVISTA-Marilia-Garcia>. Acesso em: 5 dez. 2022.

GARCIA, Marília. “Livro ‘Expedição: nebulosa’”. Entrevista concedida ao canal *Arte 1*. 1 vídeo (4min10s). Publicado pelo canal Arte 1. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7vWFz6cOPkU>. Acesso em: 11 out. 2023.

GARCIA, Marília. Depoimento: Marília Garcia. Entrevista concedida ao *Polo Literário UFRJ*. 1 vídeo (14 min.). Publicado pelo canal Polo Literário UFRJ. 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/196598853>. Acesso em: 11 out. 2023.

GARCIA, Marília. Marília Garcia: Acho difícil me colocar em algum lugar neste vasto campo da literatura; gosto do deslocamento. *Jornal Tribuna de Minas*. Entrevista concedida à Marisa Loures. Publicada em 18 dez. 2018. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/colunas/sala-de-leitura/18-12-2018/marilia-garcia-acho-dificil-me-colocar-em-algum-lugar-neste-vasto-campo-da-literatura-gosto-do-deslocamento.html>. Acesso em: 11 out. 2023.

GARCIA, Marília. Em ‘Câmera lenta, Marília Garcia repensa o mundo veloz em que vivemos. *O Globo*. Entrevista concedida a Bolívar Torres. Publicada em 14 de out. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/em-camera-lenta-marilia-garcia-repensa-mundo-veloz-em-que-vivemos-21945835>. Acesso em: 11 out. 2023.

GARCIA, Marília. [Entrevista] Marília Garcia. *Suplemento Pernambuco: Jornal literário da Companhia Editora de Pernambuco*. Entrevista concedida a Gianni Paula de Melo, 2017.

Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/pernambuco/1928-entrevista-mar%C3%ADlia-garcia.html>. Acesso em: 11 out. 2023

GARCIA, Marília. Site oficial de Marília Garcia. Disponível em: <https://www.mariliagarcia.com/>. Acesso em: 11 out. 2023.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GARRAMUÑO, Florencia. Mesa 1: Novos procedimentos da crítica hoje. *In: Leituras do Contemporâneo: Literatura e Crítica no Brasil e na Argentina*. Projeto Poesia, ficção e crítica. 2021. (2h53s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=udbQH-UX2eE&t=3999s>. Acesso em: 5 dez. 2022.

GENS, Rosa. Cecília Vasconcelos e as modernas mulheres: a figuração de Chrysantème. *In: ENCONTRO ABRALIC*, 15., 2016, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Abralic, 2016, p. 1112-1119. ISSN: 2317-157X. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1490918496.pdf. Acesso em: 5 nov. 2023.

GENS, Rosa. Enquadramentos: a focalização da mulher na narrativa brasileira recente. *In: XII SEMINÁRIO NACIONAL*, 12.; SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA, 3. 2007, Ilhéus. *Anais [...]*. Santa Cruz: Universidade Estadual de Santa Cruz, 2007. p. 1-12. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/Mesas/Rosa%20Gens.pdf>. Acesso em: 5 nov. 2023.

GLUSBERRY, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDENBERG, Mirian. *Coroas: corpo, sexualidade e envelhecimento na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2015.

GONÇALVES, Carina Santos. *Por uma poética do eco em Marília Garcia*. 2021. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/39469>. Acesso em: 10 out. 2023.

HAYASHI, Gabriel José Innocentini. Acerca de 3 poemas com o auxílio do Google, de Angélica Freitas. *Revista Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, UFRJ, Faculdade de Letras, Rio de Janeiro, v.7. n.13. p. 91-112, 2015. ISSN 1984-7556. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/issue/viewIssue/983/473>. Acesso em: 10 out. 2023.

HERINGER, Victor. *Automatógrafo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

HILGERT, Luiza. O arcaico do contemporâneo: Medusa e o mito da mulher. *Lampião* - revista de filosofia, Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFAL, v.1, n.1, p. 41-70, 2020. ISSN: 2675-9659. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/lampiao/article/view/11689>. Acesso em: 3 dez. 2022.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. Introdução. In: LORDE, Audre *et al.* *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Organização Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HOMERO. *Odisseia*. Trad., posfácio e notas: Trajano Vieira; texto em apêndice: Franz Kafka. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. Ulisses ou Mito e Esclarecimento. In: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

IVÁNOVA, Adelaide. Como age, pensa e o que é uma mulher?. *Suplemento Pernambuco: Jornal literário da companhia editora de Pernambuco*, n.139, set.2017. ISSN 2527-0117. Disponível em: http://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_139_web.pdf. Acesso em: 12 jun. 2023.

IVÁNOVA, Adelaide. O poema como uma respiração boca a boca: uma leitura de *Risque esta palavra*, novo livro de Ana Martins Marques. In: *A vida submarina de Ana Martins Marques*. Ebook Jornal Literário Pernambuco. Pernambuco: Cepe editora, 2021.

IZUMINO, Julia Pasinato. O que queria falar sobre Marília Garcia. *Magma: Revista dos Alunos de Teoria Literária e Literatura Comparada (PPG TLLC – USP)*, v. 26, n. 15, p. 315-320, dez. 2019. ISSN: 0104-6330. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/magma/article/view/174060>. Acesso em: 28 out. 2023.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

KAMENSZAIN, Tamara. *Garotas em tempos suspensos*. Trad. Paloma Vidal. São Paulo: Círculo de poemas, 2022.

KAKFA, Franz. O silêncio das sereias. In: HOMERO. *Odisseia*. Trad., posfácio e notas: Trajano Vieira; texto em apêndice: Franz Kafka. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

KLIEN, Julia. Na poesia. *In: Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. Org. Heloísa Buarque de Hollanda. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

KOZERSKI, Gessica Luiza. *Ao rés do chão: Marília Garcia e a poética do Caminhar*. 2022. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Faculdade de Letras, Curitiba, 2022.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado (reedição). *Revista Arte & Ensaios*, v.17, n.17, p.128-137, 2008. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118/28402>. Acesso em: 28 out. 2023.

LAVELLE, Patrícia. Leituras que se cruzam nos jardins de Ana Martins Marques. *Revista Pessoa*, março 2019. Disponível em: <https://www.revistapessoa.com/artigo/2742/leituras-que-se-cruzam-nos-jardins-de-ana-martins-marques>. Acesso em: 4 dez. 2022.

LAVELLE, Patrícia. Apresentação. *In: O nervo do poema: antologia para Orides Fontela* / org. Patrícia Lavelle, Paulo Henriques Britto. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2018.

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEMOS, Masé. *Marcos Siscar por Masé Lemos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011. Ciranda da Poesia.

LEONE, Luciana di. *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

MACHADO, Bruno Domingues. *Dispersões, proliferações, poesia: não basta dizer viva o múltiplo*. 2019. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://posciencialit.lettras.ufrj.br/2021/07/26/teses-2020-2017/>. Acesso em: 28 out.2023.

MAGALHÃES, Danielle. *Ir ao que queima*. Rio de Janeiro: Ape'ku, 2021.

MAGALHÃES, Danielle. A poesia como um teste de resistores. *Revista Escrita: Revista dos alunos do Programa de Mestrado e Doutorado em Letras da PUC-Rio*, n.23, 2017. ISSN: 1679-6888. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/31110/31110.PDF>. Acesso em: 10 out. 2023.

MAGRI, Ieda. Da dificuldade de nomear a produção do presente: a literatura como arte contemporânea. *Matraga – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 51, p. 529-541, set./dez. 2020. ISSN:2446-6905. Disponível em:

<https://doi.org/10.12957/matraca.2020.48668>. Acesso em: 06 nov. 2023.

MAGRI, Ieda. *Tamara, a mestre antivate*: buscando um perfil da poeta/crítica em Garotas em tempos suspensos. Ieda Magri, com a participação dos alunos do curso “Algumas páginas de teoria em romances latino-americanos”, da pós-graduação em Letras da UERJ. Inédito.

MALUFE, Annita Costa. A poesia-em- crise ou a indecisão da forma. *Revista FronteiraZ*. São Paulo, n. 8, p. 162-170, jul. 2012. ISSN 1983-4373. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/issue/view/849>. Acesso em: 10 out. 2023.

MANCUSO, Stefano. *Revolução das plantas*: um novo modelo para o futuro. Trad. Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

MANCUSO, Stefano. A planta da cidade. *A planta do mundo*. Tradução de Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*: uma história de amor e ódio. Trad. Rubens Figueiredo, Rousaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARQUES, Ana Martins. Para escalar e cair em versos montanhosos. *Suplemento Pernambuco*. 18 de agosto de 2015. Entrevista concedida a Ronaldo Bressane. Publicada em agosto de 2015. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1464-entrevista-ana-martins-marques.html>. Acesso em: 9 out. 2023.

MARQUES, Ana Martins. *A vida submarina*. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.

MARQUES, Ana Martins. *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARQUES, Ana Martins; JORGE, Eduardo. *Como se fosse a casa: uma correspondência*. Belo Horizonte: Relicário, 2017.

MARQUES, Ana Martins. *O livro dos jardins*. São Paulo: Quelônio, 2019.

MARQUES, Ana Martins. *Risque esta palavra*. São Paulo: Companhia das letras, 2021.

MARQUES, Ana Martins. *Paisagem com figuras*: fotografia na literatura contemporânea (W.G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk). 2013. Tese (doutorado) -

Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2013.
Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-97ZLNU>. Acesso em: 5 dez. 2022.

MARQUES, Ana Martins. Portas de saída: uma conversa com Ana Martins Marques. *Blog da Companhia das Letras*. Entrevista concedida a Marília Garcia. Publicada em jun. 2021.
Disponível em: <https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Portas-de-saida-uma-conversa-com-Ana-Martins-Marques>. Acesso em: 28 out. 2023.

MARQUES, Ana Martins. Ana Martins Marques explora os jardins em novo livro de poesia. *Jornal do Commercio*. Entrevista concedida a Diogo Guedes. Publicada em jun. 2019.
Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2019/06/18/ana-martins-marques-explora-os-jardins-em-novo-livro-de-poesia-381259.php>. Acesso em: 4 dez. 2022.

MARQUES, Ana Martins. Para escalar e cair em versos montanhosos. *Suplemento Pernambuco*. Entrevista concedida a Ronaldo Bressane. Publicada em agosto de 2015.
Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1464-entrevista-ana-martins-marques.html>. Acesso em: 3 dez. 2022.

MARQUES, Ana Martins. Ana Martins Marques fala sobre O Livro das Semelhanças . *Jornal do Commercio*. Entrevista concedida a Diogo Guedes. Publicada em outubro de 2015.
Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2015/10/10/ana-martins-marques-fala-sobre-o-livro-das-semelhancas-203062.php>. Acesso em: 5 dez 2022.

MENEZES, Adelia Bezerra de. As sereias que silenciam (ou não). *Estudos Avançados*. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. V. 35. N. 103, 2021. Versão impressa. ISSN: 0103-4014. Versão on-line. ISSN: 1806-9592. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/s78fNHVZCtvyv6XQDsgwz9q/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 12 jun. 2023.

MORICONI, Ítalo. Circuitos contemporâneos do literário (indicações de pesquisa). *Gragoatá*. Niterói, RJ, n.20, p. 147-163, 1.sem. 2006. ISSN: 2358-4114. Disponível em: <http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/331>. Acesso em: 20 jul. 2018.

MORICONI, Ítalo. Poesia 00: uma amostra. *Margens/ Margees: Revista de cultura*, n.9/10, 2007. ISSN:1677-244X. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/margens_margenes/issue/view/533. Acesso em: 10 jul. 2022.

NASCIMENTO, Evando. *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

NASCIMENTO, Evando. Floresta é o mundo: pensamento vegetal. *In: Ensaios Flip: plantas e literatura*. Vianna, Hermano *et al.* Paraty: Ministério do Turismo/Associação Casa Azul, 2021, p. 83-102.

NETO, José Victor. Da antiguidade clássica ao século XX: a cultura do estupro nas obras metamorfose, de Ovídio, e Chibé, de Raiumundo Holanda Guimarães. *In: Anais eletrônicos do Congresso Internacional ABRALIC 2018 - “Circulação, tramas & sentidos na Literatura”*. Minas Gerais: Uberlândia, dez. 2018, p. 1135-1146. ISSN: 2317-157X Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547507473.pdf. Acesso em: 4 dez. 2022.

NOVAES, Adauto. Crepúsculo de uma civilização. *Artepensamento: ensaios filosóficos e políticos*. IMS. 2004. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/crepusculo-de-uma-civilizacao/>. Acesso em: 12 jun. 2023.

NUNES, Thiane. Em busca da *flâneuse*: mulheres que perambulam a cidade. *Encontro de História da Arte*. Campinas, SP, n. 13, p. 870–878, 2018. DOI: 10.20396/eha.13.2018.4612. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/4612>. Acesso em: 10 out. 2023.

OLIVEIRA, Marta Francisco de. Territórios móveis de uma escrita feminina em construção: perspectiva contemporânea de exílio e literaturas migrantes. *Revista Raído, Dossiê Política e sociedade na literatura de autoria de mulheres, Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados, MS, v. 14, n. 35, p. 157–172, Maio/ago. 2020. ISSN: 1984-4018. Disponível em: <https://doi.org/10.30612/raido.v14i35.11866>. Acesso em: 4 dez. 2022.*

OLIVEIRA, Luiz Inácio. *Do canto e do silêncio das sereias: um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin*. São Paulo: EDUC, 2008.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PEDROSA, Celia. Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum). *In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (org.). Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PENA, Abel N. (org.). *Eco e Narciso, leituras de um mito: autores e textos da Antiguidade seguidos de uma Antologia de Autores Portugueses ou de Língua Portuguesa*. Lisboa: Edições Cotovia, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/32935>. Acesso em: 10 jul. 2022.

PIOLA, Fernando (org.). *Projeto Praça Vermelha/Operação Tutoia*. São Paulo: Edição do autor, 2008.

PEREIRA, Lawrence Flores; ROSENFELD, Kathrin. Ofélia, a invisível. *Revista do Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria*, Edição especial: Teatro elisabetano e Jacobino: estudos textuais, teatrais e críticos, nº2, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/56344>. Acesso em: 10 jul. 2022.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Trad. Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M.S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2019.

PIGLIA, RICARDO. Uma proposta para novo milênio. In: *Caderno de Leituras*. n. 2. Lisboa, Buenos Aires, 2012. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad02.pdf>. Acesso em: 23 dez. 2022.

PIETRANI, Anélia Montechiari. Questões de gênero e política da imaginação na poesia de Angélica Freitas. In: *Revista Fórum identidades*, n.14, p. 25-38, dez. 2013. ISSN: 1982-3916. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/view/2051>. Acesso 12 jun. 2023.

PIETRANI, Anélia Montechiari. A razão ética e poética nos poemas de Ana Martins Marques. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.45, p. 301-319, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2316-40184516>. Acesso em: 5 dez 2022.

PIETRANI, Anélia. Corpos que se inscrevem como voz e ato na poesia brasileira de autoria feminina. In: *Literatura e gênero: diálogos na contemporaneidade*. Organizadores Gil Derlan Silva Almeida; Karine Rocha; Sebastião Alves Teixeira Lopes. São Luís, MA: EDIFMA, 2022. Disponível em: https://editora.ifma.edu.br/wp-content/uploads/sites/52/2022/10/e-Book_Literatura_e_Genero_Dialogos_na_contemporaneidade_ISBN_978-65-5815-053-4.pdf. Acesso em: 12 jun. 2023.

PIETRANI, Anélia. Angélica Freitas & Lu Menezes: Escrever como possibilidade de ter a surpresa da descoberta de coisas que não sabia antes é exatamente o móvel da escrita. Entrevista. *Fórum de Literatura brasileira contemporânea*. v.10. n.20. 2018. ISSN:1984-7556. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/22863>. Acesso em: 12 jun. 2023.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual: Práticas subversivas de identidade sexual*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

QUINLAN, Cássia Frankenthal. Chamado de Eco: a escuta de vozes silenciadas. *Junguiana*. V.39. n.º.2. São Paulo, 2021. ISSN 2595-1297.

RAMÔA, Julia Palma. *Um útero é do tamanho de um punho: o feminino e o feminismo no material poético de Angélica Freitas*. 2019. Dissertação (Mestrado em Literatura brasileira) - Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Letras Vernáculas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

REGIS, Maria Fernanda. Mulheres nos sympósia: representações femininas nas cenas de banquete nos vasos áticos (séc. VI ao IV a.C.). *Revista Do Museu De Arqueologia E Etnologia, Suplemento*, (supl.9), p. 13-115, 2009. ISSN: 2594-5939. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2594-5939.revmaesupl.2009.113526>. Acesso em: 4 dez. 2022.

RIO, João de. *A alma encantadora das cidades: crônicas*. Org. Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RODRIGUES, Wallace. Refletindo sobre as monotípias de Mira Schendel como poesia visual. *Revista Anthesis*, v. 9, n. 16, p. 32 - 44, jul. – dez., 2020. ISSN: 2317-0824. Disponível em: [file:///C:/Users/DELL/Downloads/4236-Texto%20do%20artigo-13666-1-10-20210302%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/DELL/Downloads/4236-Texto%20do%20artigo-13666-1-10-20210302%20(1).pdf). Acesso em: 12 out. 2023.

ROSA, Victor da. Ana Martins Marques aprende a nadar: cartas náuticas de uma das poetisas mais celebradas no Brasil hoje. In: *A vida submarina de Ana Martins Marques*. Ebook *Jornal Literário Pernambuco*. Pernambuco: Cepe editora, 2021.

RUIZ, Alice. Poetisa é a mãe. *Jornal Correio do povo do Paraná*. Publicado em 1 de dez. 2012. Disponível em: <https://www.jcorreiodopovo.com.br/sem-categoria/poetisa-e-a-mae/>. Acesso em: 12 jun. 2023.

RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. Trad. Cássia Maria Nasser. Revisão da Trad. Marylene Pinto Michael. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 2003, p. 46-60. Disponível em: <https://somensmigrantessite.files.wordpress.com/2019/02/edward-said.-reflexoc83es-sobre-o-exicc81lio..pdf>. Acesso em: 4 dez. 2022.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SANTOS, Elisa Duque Neve dos. *Poesia Vegetal: Uma trilha biopolítica pela poesia brasileira contemporânea*. Tese de Doutorado em Literatura Comparada. Faculdade de Letras da Universidade Federal Fluminense, 2021. Disponível em: https://ap.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/24847/TESE%20DOCTORADO_ELISA%20DUQUE%20NEVES%20DOS%20SANTOS_COMPLETA%20PDF%20%281%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y . Acesso em: 2 dez. 2022.

SCHMIDT, Rita Terezinha. O fim da inocência: das medusas de ontem e de hoje. *Revista Signo*, v. 31, Número Especial 2006 - II Colóquio Leitura e Cognição, Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc), p. 95-112, 2008. ISSN: 1982-2014. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/443>. Acesso em: 4 dez. 2022.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: LP&M, 2009.

SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

SISCAR, Marcos. *Manual de flutuação para amadores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

SMITH, Cristiane Busato. *Representações da Ofélia de Shakespeare na Inglaterra vitoriana: um estudo interdisciplinar*. 2007. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

SOLNIT, Rebeca. *A história do caminhar*. Trad. Maria do Carmo Zanini. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2016.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SÜSSEKIND, Flora. *Coros, contrários, massas*. Recife, PE: Cepe, 2022.

SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

SÜSSEKIND, Flora. Objetos verbais não identificados. *O Globo*. v. 21, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>. Acesso em: 10 out. 2023.

SWIATKIEWICZ, Maria Teresa. *A ironia em "Vista com grão de areia"*: um estudo da poesia de Wislawa Szymborska. 2000. Tese de Mestrado em Teoria da Literatura - Faculdade de Letras de Lisboa, 2000. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/2735>. Acesso 1 de dez. 2022.

SZYMBORSKA, Wislawa. *Poemas*. Seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SZYMBORSKA, Wislawa. *Um amor feliz*. Seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*: estudos de psicologia histórica. Trad. de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos*: a figura do outro na Grécia Antiga. Traduzido por Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

VIVÈS, Jean-Michel. O silêncio das sereias de Kafka: uma aproximação literária da voz como objeto pulsional. *O Marrare*: Revista de pós-graduação em Literatura portuguesa da UERJ, Rio de Janeiro, n.11, 2009. ISSN: 1981-870X. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero11/robson.html>. Acesso em: 12 jun. 2023.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

WITTIG, Monique. Não se nasce mulher. In: LORDE, Audre *et al.* *Pensamento feminista*: conceitos fundamentais. Organização Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza*: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Souza, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WOOLF, Virginia. Batendo as pernas em Londres. In: WOOLF, Virginia. *O valor do riso e outros ensaios*. [Recurso eletrônico]. Org. Trad. Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Trad. Claudio Alves Marcondes. Prefácio Alan Pauls. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

ZACCA, Rafael. Cardiografia com os fusos abalados. *Escola da palavra*. Publicado em 11 de jul. 2023. Disponível em: <https://www.escoladapalavra.art.br/post/cardiografia-com-os-fusos-abalados>. Acesso em: 11 out. 2023.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

APÊNDICE A – Um poema para Ana Martins Marques

naquela mesa
um prato
de plástico
quase
apagado
floresce
ainda
uma xícara
em manchas
de café
escreve
um poema
em outra língua
uma colher
velha
em silêncio
abraça
um garfo
sujo
como se fossem
amantes
o tempo
enruga
a casca
das frutas
enquanto
todos os dias
a morte
adia
sua visita

APÊNDICE B – Um poema para Angélica Freitas**retrato falado pelo google**

mulher é morta
a tiros
a chutes e socos
com sacola na cabeça
amordaçada
com as mãos amarradas
atacada pelas costas
aponta o laudo
com ferimentos
na cabeça
e cinto preso
ao pescoço
com golpes de martelo
carbonizada
esfaqueada
em cárcere privado
na frente de casa
dentro de casa
dentro do banheiro
dentro do quarto
enterrada no quintal
pelo ex
pelo namorado
pelo companheiro
pelo marido
e ele ainda zomba
podem entrar
ela está morta
um útero é do tamanho
de um punho
não pode dar soco

APÊNDICE C - Um poema para Marília Garcia**o direito à memória**

olho
minha mãe
grávida
em 1985
a subir
as várias
rampas
do edifício
cinza
com meias de varizes
nas pernas
alcançar
o último andar
atravessar
o hall
em busca
de uma porta aberta
no longo corredor
cinza
da faculdade de educação
da UERJ
“você assistia às aulas comigo”
conta
com orgulho
da universidade pública
em que se formou
professora

anos depois
subo
o elevador
do mesmo edifício
cinza
com minha pasta
e livros
alcanço
o penúltimo andar
atravesso
o hall
em busca
de uma porta aberta
no longo corredor
cinza
da faculdade de letras
da UERJ

me interesse
por aquela sala
das conversas infinitas
entro na biblioteca
essa espécie de paraíso
como conta borges
antes
passo na xerox
apesar das ruínas
no alto
da parede branca
um relógio parado
sobrevive à memória
de todos os tempos

escrevo esse poema
enquanto
anunciam o leilão
em feirão de imóveis
do edifício gustavo capanema
símbolo de um país moderno
artístico
antiga sede
do ministério da educação
e saúde pública
olho
atenta
o mar dos murais
de portinari:
escuto uma sereia azul
a cantar
apesar de tudo
ainda
é preciso estar atenta e forte
e estendo minhas mãos
às suas