



MUNDOPOÉTICA

geopolíticas do literário

organização
Cinara Ferreira
Andrei Cunha

CLASS

MUNDOPOÉTICA

geopolíticas do literário

Andrei dos Santos Cunha
Cinara Antunes Ferreira
organização

2020

CLASS

Todos os direitos desta edição reservados.

Copyright © 2020 da edição:
Andrei Cunha
Cinara Ferreira
Copyright © 2020 dos capítulos:
Seus autores

Coordenação editorial

Roberto Schmitt-Prym

Conselho editorial

Antonio David Cattani
Claudio Vescia Zanini
Daniela Pinheiro Machado Kern
Demetrius Ricco Ávila
Elaine Barros Indrusiak
Jéferson Assunção
Karina de Castilhos Lucena
Luciana Wrege Rassier
Pedro Demenech

Projeto gráfico

Roberto Schmitt-Prym

Capa e ilustração da capa

Andrei dos Santos Cunha

Revisora-chefe

Marianna Ilgenfritz Daudt

Equipe de revisão

Andrei dos Santos Cunha
Anselmo Peres Alós
Cinara Antunes Ferreira
Elizamari Rodrigues Becker
Fernanda Vivaçqua de Souza
Galvão Boarin
Gabriel Pessin Adam
Ian Alexander
Karine Mathias Döll
Marcelo Oliveira da Silva
Rafael de Carvalho Matiello
Brunhara
Vinícius Casanova Ritter

Como citar este livro (ABNT)

CUNHA, Andrei; FERREIRA, Cinara (org.). **Mundopoética: geopolíticas do literário**. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2020.

BESTIÁRIO



Rua Marquês do Pombal, 788/204
CEP 90540-000

Porto Alegre, RS, Brasil
Fones: (51) 3779.5784 -
99491.3223
www.bestiario.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

M965 Mundopoética: Geopolíticas do literário / organizado por Andrei dos Santos Cunha, Cinara Antunes Ferreira. - Porto Alegre, RS : Class, 2020.
292 p. : il. ; 14cm x 21cm.

Inclui bibliografia e índice.
ISBN: 978-65-991765-0-0

1. Literatura brasileira. 2. Ensaios. I. Cunha, Andrei dos Santos. II. Ferreira, Cinara Antunes. III. Título.

2020-1520

CDD 869.94
CDU 82-4(81)

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura brasileira : Ensaios 869.94
2. Literatura brasileira : Ensaios 82-4(81)

SUMÁRIO

- 7** **Prefácio**
Andrei dos Santos Cunha
Cinara Antunes Ferreira
- 13** **Aproximações entre as Relações Internacionais e a Literatura Comparada por meio da história da tradução**
Andrea Cristiane Kahmann
Gustavo Oliveira Vieira
- 37** **Hipóteses para uma poética em interface com a geopolítica**
Andrei dos Santos Cunha
Cinara Antunes Ferreira
- 49** **Literatura Comparada e teoria queer: diálogos e confluências em tempos de internacionalização**
Anselmo Peres Alós
- 70** **Uma análise de *Submissão* de Michel Houellebecq a partir de teorias de Relações Internacionais críticas**
Cícero Krupp da Luz
- 86** **As produções artísticas e literárias de Josefina Plá e Josely Vianna Baptista a partir do barro: vínculos e convivências em perspectiva transnacional**
Débora Cota
- 103** **Tradução literária e *soft power*: o projeto do Instituto de Tradução da Rússia**
Denise Regina de Sales

- 117** **Poesia brasileira traduzida para o inglês:
com que face somos apresentados ao
mundo anglófono**
Elizamari Rodrigues Becker
- 136** **A origem grega da teoria realista de
Relações Internacionais**
Gabriel Pessin Adam
- 164** **“Slavie em Berlim”, de Yoko Tawada — a
escritora e sua escrita sem morada definida**
Gerson Roberto Neumann
- 181** **Algumas coisas que o Brasil me ensinou
sobre a minha literatura**
Ian Alexander
- 208** **Derivações estéticas
da *Ilíada***
Carlos Leonardo Bonturim Antunes
- 222** **Paisagens do íntimo e as poéticas da
internacionalização**
Maria Luiza Berwanger da Silva
- 235** **A antropofagia como crítica política da
cultura contemporânea**
Rejane Pivetta
- 246** **A estranha poesia das mulheres: corpos,
vozes, performances**
Rita Lenira de Freitas Bittencourt
- 261** **Des-figurações do corpo feminino:
textualidade fora da lei**
Rita Terezinha Schmidt
- 276** **Mário de Andrade, diplomata tropical:
cultura negra, música popular e a revista
*Travel in Brazil***
Roniere Silva Menezes

A ESTRANHA POESIA DAS MULHERES: CORPOS, VOZES, PERFORMANCES

Rita Lenira de Freitas Bittencourt¹

VACILO DA VOCAÇÃO

*Precisaria trabalhar — afundar —
como você — saudades loucas —
nesta arte — ininterrupta —
de pintar*

*a poesia não — telegráfica — ocasional —
me deixa sola — solta —
à mercê do impossível —
— do real.*

Ana Cristina Cesar

A teus pés (1993)

Na epígrafe, o poema de Ana C. figura o vacilo. E através desta disposição interrompida por travessões, outro lugar da poesia, perspectivado, nos olha: o de Emily Dickinson, que sondou os abismos, abismada, desde que um olhar confinado ao campo doméstico, em deliberada reclusão, optou por não divulgar seus poemas a ter que torná-los discurso direto e sem quebras, frase de gramática coerente e explícita, como

¹ Doutora em Literatura pela UFSC (2005) com Pós-doutorado pelo Centro de Estudos Comparatistas na Faculdade de Letras de Lisboa (2013/2014). Atua como professora associada e Pesquisadora na UFRGS.

bem queria O Homem², com maiúsculas. Ana C, avançada no tempo e no espaço mas não menos vigiada, consegue dar uma volta estratégica e já tem potência para assumir o vacilo, a hesitação do travessão, questionando as travas mesmo ao preço de negociar a vida: assume uma poesia “à mercê do impossível”, contamina a “vocação” e, como bem fazem as mulheres, ao continuar Dickinson, desmente a outra tradição, insiste no traço, duplica a fenda. Seu pequeno livrinho **A teus pés**, bem sabemos, tornou-se um acontecimento, nos sentidos dados por Foucault (1996) e Deleuze (1992), marcando a poesia por vir.

Este texto persegue o pós-abalo³. Provocado por Dickinson e Ana C., na tessitura da linguagem, e ensaiado por muitas, em outros aspectos também. Na cena brasileira contemporânea, na esteira de poetisas-narradoras ou poetisas-cantadoras diversas, como Hilda Hilst, Cecília Meirelles ou Cora Coralina, as jovens poetisas retomam com muita ênfase as “inespecificidades” do dizer (GARRAMUÑO, 2014) e se experimentam, outra vez, em um “fora” das convenções, incorporando, literalmente, na palavra, o orgânico, o político, as condições específicas de gênero, raça e/ou classe, em busca de singularidades identitárias, por um lado, e em rota de fuga de lugares consolidados de certas dicções canonizadas, por outro (Butler, 2016).

É assim, por exemplo, que se abre espaço — marcado, talvez, nos dois travessões que separam o “impossível” e o “real”, nos versos 7 e 8 de VACILO DA VOCAÇÃO — para que escrituras como a de Luna Vitrolira ganhem visibilidade ao explorar o óbvio. O poema é do livro **Aquenda. O amor às vezes é isso**, de

² Não vou me ocupar aqui da relação tensa entre a poeta americana e seu amigo-crítico Thomas Higginson, responsável por alterar ou sugerir alterações em vários poemas. Nem da obra de Ana Cristina Cesar. Os nomes de ambas, Dickinson e Ana C. funcionam, neste ensaio, como detonadores da dicção preciosa e estranha que tento rastrear em outras poetisas e em tempo presente.

³ Este ensaio é dedicado a Solange Mittmann, que me presenteou com sua amizade e parceria e também com a antologia intitulada **Querem nos calar. Poemas para serem lidos em voz alta** (2019). Também a Marília Kubota, com quem organizei a antologia intitulada **Blasfêneas. Mulheres de Palavra** (2016). E, por fim, à minha mãe, Maria Eloá, em memória e com saudades.

2018:

É DEVOTO

mas expulsou a filha lésbica de casa
abusa psicologicamente da esposa
diz que mulher que não se dá ao respeito
merece ser estuprada
e defende que bandido bom
é bandido morto

(VITROLIRA, 2018, p.49)

O poema parte de uma afirmação como título, e, a seguir, desdobra versos sem pontuação, sem ponto final, sem letras maiúsculas na abertura de cada um, criando uma economia do pequeno que contrasta com as fórmulas elencadas depois de um estratégico, “mas”, colocado na abertura do primeiro verso. Assim, aparentemente simples, quase um jargão dos comentários em redes sociais, ocupa-se do paradoxal, ou, repetindo Ana C. e seu poema escolhido para epígrafe, dá a ver uma poesia que está “à mercê do impossível - / - do real” (CESAR, 1993, p.29).

Em outro poema, Vitrolira expõe os gestos paradoxais de um amor que se expressa pelas feridas: “O AMOR É FEITO BALA PERDIDA / que acerta um desavisado/ [...] uma panela de água fervendo / no rosto de alguém querido/ [...] o amor tem medo da vida/ [...] desconfia da sorte/ tem medo da falta” (p. 47), e algumas páginas antes, no mesmo livro e à sua maneira, cria uma poética que se define vertical e desafiadora:

O POEMA COMEÇA QUANDO PULO DA PONTE
e deixo no asfalto as minhas sandálias
pra morrer descalça
sufocada num verso
[...]
quando tropeço no mundo
levo uma topada
e o que dói não é o dedo
mas a vergonha da quase queda no meio da rua
cair é feio para uma mulher
[...]
quando necessito silêncio

e a vida bate na porta aos gritos
[...]
o poema começa sobretudo quando eu admito

(p. 15–16)

Admitir esta condição de escrita que é “medo de cair” e ao mesmo tempo “jogar-se” exige uma disposição poética de conexão, que busca apoio em outros gêneros artísticos, como a performance. No texto de apresentação do livro, a teórica Heloísa Buarque de Holanda comenta a posição de espectadora-leitora que viveu, ao ouvir os poemas de Luna:

Ouvindo e vendo Luna expressando sua garra, sua alegria e sua dor naquela hora, eu ouvia também a palavra silenciada de muitas mulheres reverberando e se manifestando através da força performática da poeta. [...] Nunca vou me esquecer da primeira vez em que vi Luna Vitrolira dizendo sua poesia. (HOLANDA, 2018. p. 5–6)

A condição de “estranho” aplicada, neste ensaio, a esses trabalhos, para além de um mero jogo formalista, decorre da constatação de que, nesses lugares, as práticas teóricas e poéticas da literatura se tornam performances, transbordam através de um dizer-fazer plástico e orgânico, dão a ver corpos/*corpus* em trânsito, que são deliberadamente exibidos e priorizam a errância, a voz e uma autoencenação exploradora de artifícios. Nesta direção, cito novamente Holanda:

A poesia de Luna é direta, objetiva, comunicativa, política, quebra silêncios, promove relações imediatas. Mas também fala de amor. O amor que não pode ser dito, que não se permite virar poema. É esse amor que Luna exhibe em alto contraste, criando com a letra, com o ritmo, com o corpo e com sua voz dissonante, o que as mulheres não estão mais dispostas a esconder. (p. 6)

A própria poeta, na contracapa de seu livro, define-se em campo amplo: “é escritora, compositora, atriz, performer, agitadora cultural, professora de literatura brasileira, pesquisadora de tradição oral do Nordeste...” (VITROLIRA, 2018, contracapa). Além disso, a autora organizou os seis

volumes da antologia **Estados em Poesia**, um projeto que reuniu poetas de todos os cantos do país, e também publicou em **Golpe, Antologia Manifesto**, organizada por Stefanni Marion, SP, 2017.

A seguir, retorno às questões do dizer/fazer/encenar do poético, dando-os a ver em outros poemas e poetas e ocupo-me brevemente das relações da poesia contemporânea com o suporte antologia.

POESIA, PERFORMANCE

A condição do poético impõe um compartilhar da sonoridade com a música e da encenação da linguagem com a performance, e mesmo com toda a tradição livresca, que inclui a bidimensionalidade da página e os aspectos visuais da escrita, esses elementos continuam ativos na literatura, sendo retomados especialmente nas formas da poesia popular e/ou, mais recentemente, da poesia dita marginal ou praticada por grupos minoritários.

A antologia intitulada *Querem nos calar. Poemas para serem lidos em voz alta*, de 2019, organizada por Mel Duarte e prefaciada por Conceição Evaristo, apresenta quinze mulheres, representantes da chamada poesia falada, ou *poetry slam*, assim definida e historiada pela organizadora, em seu texto de apresentação, cujo título é “Romper o silêncio através da poesia falada”:

O *poetry slam* (batalha de poesia) teve início na década de 1980, em Chicago, nos Estados Unidos, com o poeta Marc Smith, mas foi pelas mãos de uma mulher, Roberta Estrela D’Alva, que o movimento chegou ao Brasil, especificamente na cidade de São Paulo, em 2008. Foi quando Roberta, juntamente com o coletivo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, criou o “ZAP! Zona Autônoma da Palavra”, surgindo assim o primeiro *slam* brasileiro. [...] Ainda hoje as regras gerais para participar de um *slam* seguem as mesmas, com pequenas variações: são necessários três poemas de autoria própria que serão declamados durante rodadas eliminatórias, podendo ter até três minutos cada; não são permitidos adereços, figurinos, nem acompanhamento musical, e as notas, de zero a dez, são dadas por um júri popular. / Aos poucos esse movimento foi tomando força e hoje,

onze anos depois de sua chegada ao Brasil, o *poetry slam* já alcançou pelo menos 18 dos 26 estados do país, sendo que oito deles possuem um recorte feminino, ou seja, onde só mulheres (héteras, lésbicas, bis ou trans) podem batalhar. (DUARTE, 2019, p. 10–11)

Falar em “grupos minoritários” soa até meio irônico, já que as mulheres brasileiras, em chave ampla, como a que é colocada por Duarte — “héteras, lésbicas, bis ou trans” —, perfazem um grupo majoritário. Só que os dados quantitativos não batem com sua condição de minoria, ainda mais neste livro, que reivindica, quase em simultâneo, negritude e lesbianidade.

No “Prefácio”, Evaristo, que faz questão de afirmar a tentativa de “falar junto com as autoras dos poemas” (EVARISTO, Prefácio, 2019, p. 13), também se alia às poetisas em relação ao “próprio não uso da norma da língua”. Conscientemente a “norma certa”, como advogam os puristas, é confrontada, esfacelada, “agredida” (p. 14), e também identifica uma “gramática do cotidiano” que se exhibe nos textos da antologia: “Figuras e situações comuns aparecem como desenhos no interior dos poemas. Imagens que denunciam o jogo estético e ideológico buscado como inspiração” (p. 15).

O viés ideológico, aliás, é o campo explícito e é dele que surgem figuras, imagens, metáforas. As condições de vida e as posições políticas tornam-se ponto de partida e suporte para o poético e precipitam o estético. Danielle Almeida (in: DUARTE, 2019, p. 77), por exemplo, torna-se o próprio gênero, no poema “EU, MANIFESTO”:

Em tempo de fascismo declarado
Me declaro antifascista
Antinazista
[...]
Não era sobre isso que queria escrever
Mas eu preciso transcrever a minha angústia, assim
Em versos quebrados
Dessa forma resisto
Dessa forma existo
Mantenho minha cabeça e meus punhos erguidos
Mesmo em meio a tantas ameaças
Eu protesto!

Eu, manifesto!

Note-se que o texto é a própria transcrição da angústia, em que a vida é tornada palavra, num giro, ao revés da teoria, para uma expressão de si, transfigurada, que funciona como um suplemento de um saber que não se separa mais de um existir — em versos quebrados de existência, reexistência, escrevivência⁴. É precisamente esse contato que Letícia Brito (in: DUARTE, 2019, p. 99) localiza e capta em seu jogo autopoético estetizante, visual, plástico, tátil e sem título:

o céu estava da cor do terceiro azul da caixa de 24 lápis
de colorir
o vidro com o adesivo indicando a saída de emergência
tinha uma
seta
que apontava para o sol
uma trilha de nuvens
indicava o mesmo caminho

agradeci por ainda conseguir ver a beleza do mundo
agradeci também por estar sentada no ônibus
e poder abrir o caderno e pensar
a poesia ainda me toca

Assim, diferidos, tornados livro, os poemas vão dialogar com esta outra tradição: Bor Blue, ao invés de versos, escreve blocos de textos, para serem verbalizados quase sem pausas; Cristal Rocha vai na contramão dos cantos da identidade, e, por exemplo, no poema COISA DE PRETO, reescreve o cancionário gauchesco: “E EU SOU DO SUL / Mas nem que tu olhe vai pensar que eu sou do sul / Porque gaúcho é visto com olho azul / Mas a verdade ninguém vê” (in: DUARTE, 2019, p. 60); e Luiza Romão reconta os séculos de historiografia literária misógina no poema FADIGA (in: DUARTE, 2019, p. 117):

⁴ A escritora, historiadora e professora Conceição Evaristo criou o termo “escrevivência” – um tipo de escrita que nasce do cotidiano, das experiências de vida das autoras e seu povo, sobretudo das mulheres cujas vozes são sistematicamente caladas -, para caracterizar o movimento artístico que utiliza a escrita como ferramenta na luta dos grupos excluídos contra o racismo e o machismo estruturais.

sozinha
penélope desfia
desafia
abutres, o filho, a multidão

mas os deuses aplaudem Ulisses

Mas é sobretudo na voz, quase sempre em primeira pessoa. Sobretudo na proposta de unir o verbal e o audível, em ritmo mais para a fala, para o grito de desabafo, que está o ponto forte desta antologia. Sendo “poemas para serem lidos em voz alta”, sendo *slam*, sendo performance de corpos fora dos padrões, de outras cores e sexualidades, o propósito maior é a oralidade, a mensagem direta e reta do aqui e agora e o jogo entre o dizer e fazer que se constitui corpo. Por isso, Ana Suav, no poema que inicia com o verso “Sou mais uma Madalena escrevendo na sarjeta”, diz: “Atendo se me chamar ‘poeta terrorista’ / Tacando as bombas, líricaafiada” (in: DUARTE, 2019, p. 24), ou no poema cujo primeiro verso é “O sistema é bruto, mas eu sou muito mais eu” se defina “Meio Sônia Guajajara mais Tereza de Benguela”, sem medo de dizer: “Quanto mais você reclama, mais vai ter que me ouvir”, e realmente diz, a seguir, eloquente, rítmica e certa:

Cês adora confundir autoestima com vaidade
Cês espera, cês vão ler tudo na minha biografia
Vou citar todas as manas que passaram na minha vida
Esta poesia é minha raiz e é dedo na ferida
Se não for pra incomodar, irmã, eu nem vinha
Se não for pra revolucionar, não me chama
Se não for pra afrontar, então eu não posso
Aonde uma preta chega, tudo certo, é tudo nosso!

(in: DUARTE, 2019, p. 25)

Um traço comum entre as antologias intituladas **Querem nos calar. Poemas para serem lidos em voz alta**, da qual retirei trechos de poemas brevemente comentados aqui, e **Blasfêmeas. Mulheres de palavra**, que organizei, em 2016, com a jornalista e poeta Marília Kubota, é a referência a Hilda Hilst. Por isso, a

partir da densidade apresentada pela obra da escritora paulista, este ensaio abre uma terceira parte, com uma pergunta importante, que já venho fazendo em outros lugares.

QUANTAS IMAGENS CABEM NUMA ANTOLOGIA?

Incluo a poeta, cronista e teatróloga Hilda Hilst nesta leitura, já que Mel Duarte, no texto citado, da abertura de sua antologia, cita em epígrafe um de seus versos: “Metal algum pode cavar mais do que a pá da palavra” (DUARTE, 2019, p. 9); e, por outro lado, **Blasfêmeas** não apenas se abre com o poema I, da obra *Do Desejo*, em epígrafe, como também adota a poética hilstiana como mote e estímulo, fio condutor mas não indutor, do trabalho, que reúne 64 poetas, três poemas de cada uma, além de nota biobibliográfica. Assim, ambas as publicações se montam como respostas à imagem e à potência transgressora de Hilst. O poema igualmente abre a publicação homônima, organizada por Alcir Pécora:

I

Porque há desejo em mim, é tudo cintilância.
Antes, o cotidiano era um pensar alturas
Buscando Aquele Outro decantado
Surdo à minha humana ladradora.
Visgo e suor, pois nunca se faziam.
Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo
Tomas-me o corpo. E que descanso me dás
Depois das lidas. Sonhei penhascos
Quando havia o jardim aqui ao lado.
Pensei subidas onde não havia rastros.
Extasiada, fodo contigo
Ao invés de ganir diante do Nada.

(HILST, 2004, p.17)

A poeta, sendo lida, relida e escrita por muitas, se atualiza pela variedade formal, pelas retomadas temáticas, e as obras que se desdobram formam um mosaico onde entram a sonoridade das repetições, a irreverência do posicionamento, a experiência do desaprender, a simulação, as diferenças e

distâncias mínimas, a reconfiguração da história das mulheres e da poesia das mulheres, sejam do modernismo, sejam do presente, e, sobretudo, a sororidade e o escracho à cultura falocêntrica. Com Hilda Hilst e para além dela, a constatação mais do que evidente é de que se consolida, viva e pulsante, uma desbocada e politizada tradição da poesia menor, nos sentidos dados por Deleuze e Guattari (2015), que é falada por mulheres, escrita por mulheres e publicada por mulheres.

Considerando a multiplicidade de vozes agrupada aqui, desde Ana C. e Emily Dickinson, passando por Luna Vitrolira, as 15 poetas da poesia falada, até Hilst e as 64 integrantes do **Blasfêmeas**, além da pergunta mais geral: Quantas imagens cabem numa antologia? Proponho outras tantas, mais específicas ou diretas: O que, num corpo monstruoso, como é o de uma antologia, desafia os nossos olhares em direção aos desdobramentos teóricos? Ou, mais ainda, como as expansões de fatura, em textos desta natureza, interferem no dito “resultado final”, que, necessariamente, é dramático? São perguntas que, combinadas, convergem para as indagações em torno da expansão do campo — tentando entendê-las em passagens ou limiares - da voz ao verbal, do orgânico aos artifícios, do dizer político ao estético -, ou em relação à inespecificidade da arte literária, como quer Florência Garamuño (2014).

Metodologicamente, a forma ao mesmo tempo aglutinante e dispersa da antologia já se caracteriza como um gênero publicável do literário - embora não se restrinja aos textos mais comumente classificáveis como literários — e, por este e por outros motivos, é, desde seus lugares de origem, um suporte híbrido, polifônico, plural. Depende de uma série de procedimentos, desde os contatos virtuais e/ou presenciais com as poetas, do arranjo e desarranjo dos textos e dos aproveitamentos das proximidades e identificações de interesses, entendidos como elementos fundantes de um tornar-se obra no presente. Exploram configurações heterocrônicas e compartilham com outras formas - artísticas ou nem tanto — uma convivência fértil e incontornável. Direcionam-se também às afecções e ao irrepitível das aproximações inusitadas e não programadas. Espetacularizam as já espetaculares negociações do poético com outras linguagens e tornam-se, também, montagens.

Já dizia outra poeta, Adélia Prado, que carregar bandeira/
Bandeira⁵ pesa e pesa infinitamente, mas esta operação pode
ser tão reversa como na versão pós-catástrofe do poema de
Andréa Catrópa (in: KUBOTA, BITTENCOURT, 2016, p. 40),
intitulado NOTÍCIA DESENTRANHADA / DE UM POEMA
CONTEMPORÂNEO:

ressuscitada após o afogamento em uma banheira
ocorrido no exato minuto em que regurgitava
três comprimidos ingeridos na tentativa de suicídio
empreendida quando pensava que ia morrer de tédio,
a célebre poeta formulou
lacônico depoimento
sobrevivo
lírica
inexistente

Do lado de cá, por onde se olha, se ouve dizer, e por onde se lê,
se vai sobrevivendo, curiosamente, da e na composição de uma
“lírica inexistente”, um tanto na sombra da tradição masculina
e muito através da ironia evidente e manifesta, tornada matéria
poética desta presença-ausência.

Repito, pois este é um dos eixos principais do ensaio:
sendo uma situação já percebida e sinalizada, a meu ver, por
Dickinson, Ana C., Hilst e desenvolvida individualmente,
por exemplo, em Luna Vitrolira, vai se estabelecer em modo
contudente quando, por falta de meios e por excesso de
palavras, se reúne em corpos coletivos.

Se as antologias invadem o espaço das letras tomando-o

⁵ O poema “Com licença poética” abre o primeiro livro de Adélia Prado, sendo ao mesmo tempo uma respeitosa paródia do “Poema das sete faces”, de Drummond, e também uma declaração de distanciamento montada por um eu poético feminino. Dizem os primeiros versos: “Quando nasci um anjo esbelto, / desses que tocam trombeta, anunciou: / vai carregar bandeira. / Cargo muito pesado pra mulher, / esta espécie ainda envergonhada” (PRADO, 1976, p. 7). A proposta, aqui, é montar uma espécie de *enjambement* entre o peso apontado por Adélia, em relação a “carregar bandeira” e o peso da cultura falocêntrica e da poesia masculina que assombra as poetisas e figura na releitura de Andréa Catrópa, também às avessas, de Manuel Bandeira e seu “Poema tirado de uma notícia de jornal” (BANDEIRA, 1993, p. 136).

expansivamente, lugar teórico, amplo e transdisciplinar, por meio de dicções de mulheres preciosas⁶, identificando-se plenamente com o informe, com o não pertencimento e com a estranheza, é porque não são e nunca serão UM livro de poeta. Também não há nelas somente autoras. Há poetas, autoras, *slammers*, organizadoras, e esses papéis se alternam e se interpenetram. Por isso, os impasses dos registros biográficos, circulando entre o singular e o plural, se tornam ainda mais evidentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma biografia pode ser ao mesmo tempo de uma e de todas, conforme um poema sem título (in: KUBOTA, BITTENCOURT, 2016, p. 104), de Katuscia Carvalho:

Eu que nasci manuscrita a gravetos / grafada na cor
urucum que
escolhi/ contra todas as outras que me empalideciam /
sou essa
sensibilidade exposta / lambendo a palavra por dentro
do fogo
/ lapidando meu texto na pedra ilegível / em nu tão
explícito
ilícito e cru / escrevo a ver se renasço selvagem /
tornando-me

⁶ O termo é uma referência à minha pesquisa “A Dicção Preciosa: Um Estudo das Poéticas do Presente” que se voltou, num primeiro momento, para a poesia, e, mais adiante, para outros gêneros textuais produzidos por mulheres, ocupando-se de linhas de força teóricas que mesclam corpo-imagem-linguagem e explorando produções híbridas como as apresentadas neste ensaio. Exploro algumas teorias do feminismo, que incluem o corpo, como as de Judith Butler (2002), por exemplo, e promovem leituras dessa conexão entre corpo e escrita, como as da poeta e teórica argentina Tamara Kamenszain (2000), também citada aqui, que fundamenta um pensamento do texto como “bordado e costura”, uma herança materna e não paterna, como pretende a psicanálise tradicional. A partir desses lugares, alguns enfoques teóricos foram definidos: a adoção do adjetivo “preciosas”, a investigação do poético em torno da dicção e também uma ancoragem no que eu denominei poéticas do presente.

fêmea saindo de um grito

Não é de se estranhar, portanto, que preciso definir em estranhamento e margem esta dicção de “urucum” e bloco duro, “nu explícito, ilícito e cru” e segmentações desviantes que tangenciam o cinematográfico. No mundo que destinaram às mulheres, elas estão e não estão, e Germana Zanettini (in: KUBOTA, BITTENCOURT, 2016, p. 104) assinala imagem e contra-imagem, em irônica comemoração, exibindo tempos, dados e datas:

Oito de março

uma vez por ano
um homem
apanha flores

a cada cinco minutos
uma mulher
apanha

Em sua leitura tão evidente quando borrada, a poeta singulariza a condição dúplice na regência verbal de apanhar, que torna ativos ou passivos os sujeitos e que, a depender do gênero, realizam ou sofrem a ação.

Assim, muito afinada com a gramática do uso dos corpos e das vozes, a poesia de mulheres, não mais de entrelinhas e sem espaços para representações, ultrapassa, mais enfaticamente ainda, no presente, os limites estéticos e anestéticos da arte já apontados por Benjamin (1994), sobretudo se considerarmos as produções em parceria, as dos coletivos de movimentos negros e/ou feministas, brevemente abordadas neste ensaio, e mesmo diante de suas declarações de princípios e pautas de luta.

Por tenderem às mesclas e à multiplicidade, são produções que desafiam os teóricos da literatura expondo um campo vasto de “dificuldades de leitura”, conforme postula Agamben (2018), ao relacionar a impossibilidade de ler, também, à oralidade e ao falar materno, ainda que o que se entende por “literatura” tenha se desenvolvido nessas relações estreitas e elementares.

Mais recentemente, Heloisa Buarque de Hollanda, em seu livro de 2018, aborda a cena multifacetada do feminismo

contemporâneo, identificando, no que ela considera a “quarta onda”, uma força de “explosão”, detonadora do que se materializa nos “feminismos da diferença”, alguns testemunhados em seu livro, escandidos em verbetes que ultrapassam as barreiras do nacional: feminismo negro, indígena, asiático, transfeminismo, feminismo lésbico, e também radical e protestante. Em campo interseccional, monta linhas de força que, conforme já anunciavam Foucault (1996), Deleuze (1992) e Agamben (2010), fundam dispositivos amplos e interventivos com a potência de um legítimo acontecimento.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**. Ensaio sobre criação, escrita, arte e livros. Trad. Andrea Saturbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2010.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações: 1972/1990**. Tradução Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- DUARTE, Mel (Org.). **Querem nos calar**. Poemas para serem lidos em voz alta. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.
- EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Belo Horizonte: Mazza, 2006.
- FONSECA, Cristina. **A poesia do acaso** (na transversal da cidade). São Paulo: Queroz, 1981.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.
- GARRAMUÑO, Florência. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Explosão Feminista**. Arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

- KAMENSZAIN, Tamara. **Fala, poesia**. Trad. Ariadne Costa et Al. Rio de Janeiro: Azougue; Circuito, 2015.
- KIFFER, Ana e GARRAMUÑO, Florencia. **Expansões contemporâneas**. Literatura e outras formas. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- KUBOTA, Marília e BITTENCOURT, Rita L. de Freitas (orgs.). **Blasfêmeas**. Mulheres de Palavra. Porto Alegre: Casa Verde, 2016.
- PRADO, Adélia. **Bagagem**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- QUEIROZ, Vera. **O vazio e o pleno**. A poesia de Adélia Prado. Goiânia: UFG, 1994.
- VITROLIRA, Luna. **Aquenda**. O amor às vezes é isso. São Paulo: V. de Moura Mendonça, 2018.