

DOUGLAS ROSA DA SILVA

**NO COREOGRAFAR DA POESIA DO PRESENTE: ENTRE
TEMPOS, ARQUIVOS E CORPOS**

**PORTO ALEGRE
2018**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO**

**NO COREOGRAFAR DA POESIA DO PRESENTE: ENTRE
TEMPOS, ARQUIVOS E CORPOS**

DOUGLAS ROSA DA SILVA

**ORIENTADORA: PROFA. DRA. RITA LENIRA DE FREITAS
BITTENCOURT**

Dissertação de Mestrado em Letras, área de Estudos de Literatura, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2018**

CIP - Catalogação na Publicação

da Silva, Douglas Rosa

No coreografar da poesia do presente: entre
tempos, arquivos e corpos / Douglas Rosa da Silva. --
2018.

162 f.

Orientadora: Rita Lenira de Freitas Bittencourt.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Poesia Brasileira Contemporânea. 2. Poetas
Mulheres. 3. Poesia do Presente. 4. Poesia e Dança.
I. Bittencourt, Rita Lenira de Freitas, orient. II.
Título.

AGRADECIMENTOS

Tudo que me tocou nesse período, de alguma forma, é digno de agradecimento.

Do plano da intimidade, há poucos e poucas que ainda navegam comigo. Essa linha é para vocês.

Do plano do convívio, obrigado pelos silêncios. Disseram mais do que os ruídos.

Do plano das parcerias e das inspirações, registro meus agradecimentos à minha orientadora, Professora Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt. Rita, seus ensinamentos e o valor inestimável de sua orientação não cabem nessas linhas. Muito obrigado.

Do plano dos espaços, agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Do plano poético, celebro a poesia. Ela continua me ensinando que o erro é aquilo que me aproxima dos começos. E que os começos é o que me aproxima do erro.

Ao CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, por auxiliar, através da bolsa de estudos, na realização deste Mestrado.

RESUMO

A poesia brasileira contemporânea escrita por poetas mulheres tem oxigenado e potencializado a produção poética atual. Os textos poéticos, diferentes entre si, alavancam linhas de força e de criação que tornam variado o produzir poético na contemporaneidade. Diante desses pressupostos, essa pesquisa pretende estabelecer uma relação entre a poesia do presente e as noções de tempo, arquivo e corpo. Como base de reflexão, se desenvolve um pensamento acerca do coreografar da (e na) poesia. Esse coreografar, advindo das perspectivas teóricas da dança, é entendido, no âmbito desse estudo, como um exercício de esgarçar a linguagem, procurando nela aquilo que ela não diz. A poesia de mulheres, nesse sentido, coloca em declínio as significações habituais, haja vista que a construção dos sentidos na poesia está sempre por fazer e sendo feita. O desígnio desse trabalho não é elaborar considerações encerradas e estáticas acerca da poesia do presente, mas coreografar com essas produções, extraindo desse encontro uma experiência de saber. Entregar-se para a inclinação coreográfica do poema é permitir a formação de leituras que acrescentam ao debate da poesia contemporânea. Para tanto, esse trabalho se interessa pelo estudo das obras de Ana Martins Marques, Angélica Freitas, Bruna Beber, Cristiane Sobral, Laura Liuzzi e Maria Rezende, poetas em atividade no Brasil hoje. A chave teórica do estudo tensiona as contribuições tanto de autores(as) modernos(as) quanto de autores(as) contemporâneos(as). Outrossim, são colocadas em interação leituras no campo da dança, da filosofia, e da literatura contemporânea. Com a intenção de explicitar e delimitar os movimentos coreográficos feitos na poesia, o texto dessa dissertação é fragmentado em três partes. A primeira parte, intitulada de “Coreografias no tempo e com o tempo”, explora os rompimentos, as aberturas e os afastamentos que a poesia promove no e em tempo presente. A segunda parte, “Coreografias no e do arquivo”, problematiza as associações e as correspondências operadas pela poesia no e com o arquivo literário e cultural. A terceira parte, denominada de “Coreografias dos corpos”, investiga a heterogênea e robusta presença das corporeidades na poesia hoje. Por fim, as experiências de saber que marcam o coreografar poético estimulam outras sensibilidades, instigam outras linhas imaginativas, e esgarçam a linguagem visando liberar e poetizar as significações e as inscrições inteligíveis.

Palavras-Chave: Poesia Brasileira Contemporânea. Poetas Mulheres. Poesia do Presente. Poesia e Dança.

RESUMEN

La poesía brasileña contemporánea escrita por poetas mujeres ha estimulado y potenciado la producción poética actual. Los textos poéticos, distintos entre sí, impulsan líneas de fuerza y de creación que transforman en algo variado la producción poética en la contemporaneidad. Frente a estas suposiciones, esta investigación pretende establecer una relación entre la poesía del presente y las nociones de tiempo, archivo y cuerpo. Como base de reflexión, se desarrolla un pensamiento acerca del coreografiar de (y en) la poesía. Esto a que llamamos coreografiar, proveniente de las perspectivas teóricas de la danza, es entendido, en el ámbito de este estudio, como un ejercicio de desmenuzar el lenguaje, buscando en ella aquello que ella no dice. La poesía hecha por mujeres, en este sentido, debilita las significaciones habituales, considerando que la construcción de los sentidos en la poesía está siempre por hacer y siendo hecha. El propósito de este trabajo no es formular consideraciones cerradas y estáticas acerca de la poesía actual, pero coreografiar con estas producciones, extrayendo de este encuentro una experiencia de saber. Entregarse a la inclinación coreográfica del poema es permitir la formación de lecturas que añaden algo al debate de la poesía contemporánea. Para estos fines, este trabajo tiene un interés por los estudios de las obras de Ana Martins Marques, Angélica Freitas, Bruna Beber, Cristiane Sobral, Laura Liuzzi y Maria Rezende, poetas que actúan en Brasil hoy. La clave teórica de la investigación tensa las contribuciones de autoras y autores modernos, así como las de autoras y autores contemporáneos. Además, son puestas en interacción lecturas en la esfera de la danza, de la filosofía y de la literatura contemporánea. Con la intención de explicitar y de delimitar los movimientos coreográficos hechos en la poesía, el texto de esta disertación está fragmentado en tres partes. La primera parte, titulada “Coreografías en el tiempo y con el tiempo”, explora las rupturas, las aperturas y los alejamientos que la poesía promueve en el tiempo. En la segunda parte, “Coreografías en el archivo y del archivo”, problematiza las asociaciones y las correspondencias de la poesía en el archivo literario y cultural. La tercera parte, que está nombrada “Coreografías de los cuerpos”, investiga la heterogénea y robusta presencia de las corporeidades en la poesía hoy. Así, las experiencias de saber que marcan este coreografiar poético estimulan otras sensibilidades, incitan otras líneas imaginativas y desmenuzan el lenguaje, proponiendo liberar y poetizar las significaciones y los registros inteligibles.

Palabras-clave: Poesía Brasileña Contemporánea. Poetas Mujeres. Poesía del presente. Poesía y Danza.

SUMÁRIO

PRÉ-TEXTO.....	09
INTRODUÇÃO.....	14
PRIMEIRO COREOGRAFAR.....	33
1. Dos abraços interventivos, das lentes em discrepância.....	33
1.1. As formas de encontro, os abraços coreografados da poesia.....	41
1.1.1 “que vestígios deixamos/do que não fizemos? como os buracos funcionam?” No coreografar-pêndulo em Ana Martins Marques.....	41
1.1.2 “queria escrever um poema bem contemporâneo/sem ter que trocar fluidos/com o contemporâneo” ou No coreografar-rasura em Angélica Freitas.....	46
1.1.3 “contraio/descontraio/acho que estou nascendo” ou No coreografar-deflagrado em Bruna Beber.....	50
1.1.4 “Sussurrando a letra certa na madrugada” ou No coreografar-decepanete em Cristiane Sobral.....	54
1.1.5 “Como SE O TEMPO conquistasse/uma liberdade profunda” ou No coreografar-delirante em Laura Liuzzi.....	57
1.1.6 “A gente precisa conversar sobre o tempo/De como ele muda com o ângulo” ou No coreografar-móvel de Maria Rezende.....	60
1.2 O tempo do íntimo, das inconsistências.....	63
SEGUNDO COREOGRAFAR.....	69
2. Do arquivar, entre avanços e refrações.....	69
2.1 Arquivar enquanto promessa de futuro.....	75

2.2 Arquivar enquanto sobrevida.....	81
2.3 Arquivar em perspectiva comparada: entre a tensão e a harmonia.....	91
TERCEIRO COREOGRAFAR.....	107
3.1 Nos movimentos coreografados, o cirandar de irregularidades.....	116
3.2 Nos movimentos coreografados, o desarticular de corpos.....	133
CONCLUSÃO.....	152
REFERÊNCIAS.....	156

pré-texto

versos em deslocamento

*Por que ler a poesia do presente escrita por poetas
mulheres?¹*

Se o mundo não fosse/esse aterro de/máquinas/barbas/pilhas” (BEBER, 2012, p. 36), provavelmente, e sem certeza encarcerada, seria dispensável o poema. É nesse “talvez, com um apanhado/de palavras nas mãos” (LIUZZI, 2010, p. 13) que, diante de “um palco abandonado”, se encontra um instável sujeito lírico pronto e disposto “para cantar uma

¹ Exercício de bricolagem de versos das obras das autoras integrantes do corpus dessa pesquisa. Intervenção tida como “versos fora de lugar” que, reunidos, trabalham na produção de um sentido – ou de vários sentidos. Bricolagem poética que não é ausência da voz, mas o exercício de potência na reunião da voz de quem pesquisa com as vozes líricas pesquisadas. Tentativa de formular uma resposta ao questionamento geral que incitou o ato de pesquisar. Fragmentos alocados que vão de encontro ao que propõe Gilles Deleuze e Félix Guattari acerca do ato da escrita: “Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento (...). É nesse processo, é nessa escrita próxima de “uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido” (DELEUZE; GUATTARI 1997, p.11) que esse pré-texto se coloca.

música/e sair” (BEBER, 2012, p. 09). A poesia do presente convoca para uma experiência coreográfica que incide e dilata mesmo o mais minucioso ponto da existência. Essas gestualidades dançantes são feitas “parindo poesia/trazendo palavras ao mundo” (SOBRAL, 2016, p. 97). Essas palavras estão em oposição ao mundo de máquinas, barbas e pilhas, visto que são palavras que resguardam e intensificam a aguda intimidade do indivíduo com a sua força de (se) produzir sensível. Os poemas contemporâneos nem tudo sabem, especialmente se “duas pessoas dançando/a mesma música/em dias diferentes/formam um par?” (MARQUES, 2018, p. 7). É justamente por diferir do saber regulado que eles convidam à experiência de um outro saber, chamam para a formação de um insólito e distinguido conhecimento. Ao reconhecer “que ler/é uma coreografia” (MARQUES, 2015, p. 82) se assente também que é pelos caminhos e trilhas da “palavra maldita” (REZENDE, 2008, p. 11) que se torna possível, talvez, acessar uma “fundura e profundeza: fundação” (REZENDE, 2012, p. 24) por meio da escritura poética. A poeta do presente coloca em perspectiva que escrever é um dedicar “os dedos à marcenaria/de qualquer jardim” (BEBER, 2009, p. 30), portanto ato gentil, airoso, precioso. Ao mesmo tempo, a poeta torna nítido o reconhecimento de que por essa

mesma escrita, há algo de “perigoso”, pois quem nela se envolve fica com “esse gosto recorrente/de incêndio na boca” (BEBER, 2009, p. 15). Logo, essa escrita também é ato violento, agressivo, interventivo. Esse incêndio da poesia nada mais é do que um “passar a limpo” dessa atenção dilatada, “sem riscar as imperfeições” desse traquejo de vida rascunhado (LIUZZI, 2014, p. 16). É propriamente na imperfeição da experiência que “sempre que algo assim que parece não existir mas/[existe e se revela eu digo olá” (BEBER, 2017, p. 29), há a descoberta de que, no menear da língua, o “pensamento/é uma forma de deslize/uma patinação” (LIUZZI, 2014, p. 83), por isso é uma dança. A poesia do presente faz “retumbar corações” (FREITAS, 2007, p. 08) não apenas porque, na experiência de com ela coreografar, há um “desentranhamento de você” (FREITAS, 2007, p. 16) que exhibe uma “dança/das tentativas” (BEBER, 2009, p. 45) de ver o outro e a si em nuançadas diferenças, mas porque o poema, em sua “coreografia quase impossível/dos breves desvios” (LIUZZI, 2014, p. 68), induz a um modo de perceber “os objetos com carinho”, é um envolvimento que faz “despir desse automatismo” (LIUZZI, 2016, p. 07). A poesia “dança, transmuta a maldade” (SOBRAL, 2016, p. 69), e no coreografar com ela se descobre que “a linguagem/sem cessar/arma/armadilhas” (MARQUES,

2011, p. 32). É essa poesia do presente e poesia mulher que ostenta que as heroínas são “mulheres muito feias” (FREITAS, 2009, p. 12), “porque uma mulher boa/é uma mulher limpa/e se ela é mulher limpa/ela é mulher boa” (FREITAS, 2013, p. 11). As experiências poético-coreográficas não querem simular a bondade, elas querem a perdição, a negação de um modelo, abonar uma “construção” (FREITAS, 2009, p. 45). Essas experiências mostram, sem medo, a “fila sem fim dos demônios descontentes”. Afinal, é só entre os “desalinhos”, que é possível exercer a alteridade, e imaginar “o quanto a palavra retém/da coisa” (LIUZZI, 2014, p. 41). E é nesse explícito e assertivo convite: “Vamos movimentar nossos quadris rumo a um futuro certo” (SOBRAL, 2016, p. 26), que os escritos poéticos expressam: “vozes distintas/impressas, as palavras viram tinta/alto-falante na cabeça de quem lê” (REZENDE, 2008, p. 14). “Ao parir poesia/ A grande mãe com coração enorme” (SOBRAL, 2016, p. 97), as poetas colocam em perigo esse mundo de máquinas, barbas e pilhas, portanto “cuidado ao chegar à borda do poema” (MARQUES, 2009, p. 15), pois a poesia do presente está a destronar as hierarquias e as arquiteturas impositivas. Fique atenta, pois “no final da página/como no final do mundo antigo/há um despenhadeiro” (MARQUES, 2009, p. 15), e nesse despenhadeiro o coreografrar

poético aproxima “desconhecidos”, “aviltados”, e “excêntricos”, e “junto deles” instaura “a gritaria/dos grandes começos” (BEBER, 2009, p. 48).

Introdução

notas que simulam começos

Eu tenho uma idéia
Eu não tenho nenhuma idéia
Ana Cristina Cesar.

dissertar

Como dar corpo a uma ideia? O que é preciso fazer para circunscrever o arrebatado de uma ideia que não passa e que nunca termina de passar?

É diante da “face fraca do poema²” e do “gosto estranho das palavras³”, que essa dissertação se apresenta. E, ao introduzi-la, não se pode deixar de mencionar que esse texto não quer ser uma reflexão *sobre* a poesia, mas uma reflexão *com* a poesia. No jogo das preposições, a diferença está no fato de que a segunda opção, texto *com* poesia, a proposta é um desejo de diálogo. Estar com a poesia, e não sobre ela, se mostra mais próximo de uma interlocução inquieta e produtiva, se afastando de um exercício cujo desígnio principal seria o categorizar.

Dissertar, nessa conjuntura, pode ser apagar a chama das palavras para atribuir a elas uma legível e determinada forma. Revela um modo auge de erudição, mas também escancara a dimensão de uma ignorância. Ao erudir com o que se dispõe no momento, esquece-se de que há um não saber, um não ver, um não alcançar que torna insuficiente, pouca, parca a vontade de dizer situada nestas linhas. Ainda assim, palavra a palavra, o ato de dissertar faz da pouquidão a grandeza da ideia. A escrita tenta ornar com capricho a matéria que ainda pode – e deve – ter mais substância. Não se pode esquecer de que

² “Eu penso/a face fraca do poema/a metade na página/partida/Mas calo a face dura/flor apagada no sonho/Eu penso/a dor visível do poema/a luz prévia/dividida/Mas calo a superfície negra/pânico iminente do nada.” (CESAR, 2013, p. 199).

³ “[...] teria o gosto estranho das palavras/que brincamos/e a seriedade de quando esquecemos/quais palavras.” (CESAR, 2013, p. 201).

escrever põe-se sempre maior do que aquela ou aquele que escreve⁴. Quem faz o escrito sabe que seu trabalho está no plano do “querer”. E, talvez, mais tarde, com a sabedoria dos anos e com o conhecimento de mais leituras adquiridas, se possa saber dizer bem, dizer melhor. Mesmo assim, esse dizer sempre será um querer dizer, uma vontade de fazer da escrita. Dissertar poderia se colocar como uma linha imaginada, feita, mas imperfeita. Uma simulação daquilo que, bem dito, não se diz.

pesquisar

Explorar a poesia do presente, esmiuçando as suas forças, é instaurar a si um desafio. É a atividade de tentar fotografar os fragmentos de pensamento que escapam no dançar com o poético, intentando desenvolvê-los. Novamente, se tem um querer. Pesquisar também se particulariza por uma vontade de. A busca na poesia por sentidos ainda não inscritos na esfera do inteligível é uma vontade de pesquisa. Se “pesquisa” e “vontade” estão associados, então o ato de pesquisar nunca termina. Isso significa dizer que a poesia, objeto desse estudo, é alvo constante de um olhar desconfiado. Olhar que espera que algo novo se revele por parte de quem nela mergulha.

É por esses motivos que este estudo apresenta rascunhos do movimento da ideia, e não a ideia entregue, balizada. Simbolicamente, esse texto está delimitado, mas se sabe que o seu fechamento é apenas uma obrigatoriedade do ritual no qual tudo isso se insere. O espaço dessa escrita é o espaço para pensar, coreografar, o seu objetivo não é se colocar como um lugar que encerra os contornos do desenho do pensamento.

Por conseguinte, esta pesquisa compreende articulações possíveis, frutos de tudo que foi apreendido até aqui. E *aqui* é uma margem: depois dele, tudo é redimensionado. Na escrita, no aprendizado, no fazer pesquisa, rasga-se a pele constantemente, como a cobra que, para permitir o seu próprio crescimento, precisa trocá-la, deixando de ser o que era para rumar ao que pode ser. Essa imagem do rasgar-se, do abandonar-se, da ecdise, está atrelada a ideia de um “querer” que se alia à vontade do “aprender” em síncrono. O sujeito que pesquisa rasga-se na vontade de reter um corpo preciso para os seus achados, e se esquece de que, por vezes, a imponência do corpo da ideia sempre escapa, intimidando qualquer gesto restritivo. Pesquisar poesia,

⁴ MÃE, Valter Hugo. **Escrever é um ato de aspiração à revelação**. 2016. (2m02s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ifdBX9KYHUU>>. Acesso em 30 mai. 2018.

nesse sentido, é reconhecer que a escrita nem tudo agarra. A liberdade poética, em conclusão, é incontida, feita às avessas, contrária aos sufocantes apertos.

demarcar

“Quais as *experiências produtoras de saber* (coreografias) que se mostram presentes nas escrituras de poetisas mulheres em exercício no Brasil?”. Essa é a pergunta que alavanca e demarca este estudo. A fim de organizar minimamente essas experiências, foram considerados o **tempo**, o **arquivo** e o **corpo** como instâncias de análise dessas coreografias. O objetivo geral do estudo é atravessar e ser atravessado pelos encontros coreográficos, registrando os saberes procedentes da experiência poética, experiência com a palavra.

Investigar a poesia brasileira contemporânea⁵, sobretudo a poesia brasileira escrita por poetisas mulheres, se deve ao fato de que essa poesia esmiúça questões cuja urgência de discussão não pode ser adiada. Aspectos que descortinam as potências e as impotências do tempo, que realçam os trânsitos e as mutações do arquivo literário, e que convocam para a condição sempre indefinida e em movimento dos corpos, se mostram evidentes no trabalho com esses poemas. Tem-se, neles, irrompida a ideia de que há um convite a um coreografar que rumo ao desconhecido, próximo de um chamado aberto para navegar ao que não se sabe e para saber de novo.

Sob essas circunstâncias, se pode afirmar que os escritos das poetisas mulheres tanto têm rasgado a linguagem a partir dos sentidos que continuamente são construídos na trama da poesia, quanto têm revigorado a produção poética brasileira. Suas invenções são montagens em movimento, palavras deslocadas que possibilitam a descontinuação de sentidos comuns. A leitura do texto poético é uma aprendizagem, mas não é didática. Nestes poemas de potente ação-reação, não há a necessidade da certeza da palavra, e são dispensadas as rígidas asserções estruturantes da crítica. O movimento em comum feito pelas poéticas dessas autoras assume a ideia da *provisoriedade da linguagem* e de tudo que por ela é abrangido. Demarcar esse estudo, em razão disso, é assumir uma não convivência com a familiaridade dos sentidos, mas tê-

⁵ Importante frisar que, repetidamente, os termos poesia do presente e poesia contemporânea são empregados como equivalentes na proposta deste trabalho. Nesse estudo, esses termos são entendidos e tratados como próximos, correlatos.

los refeitos, continuamente, nos espaços explorados pela Poesia Brasileira Contemporânea.

palavrear

As poetas presentes neste estudo não foram escolhidas com base em um método oclusivo ou rigoroso. De alguma forma, as autoras que falam aqui saltaram aos olhos do pesquisador nesses anos de convivência e de aprendizado com a poesia. Obviamente, a sensibilidade utilizada para a escolha não pode ser lida como ingenuidade ou abandono de critério. A sensibilidade está atrelada a um texto que se quer ser texto experiência, experiência com a linguagem. Durante esse escrito, será possível ver jogos linguísticos e de imaginação cujo desígnio não é enclausurar a leitura, mas mostrar tentativas de leitura lúdica, experimental, um possível monte-desmonte propiciado pela linguagem da poesia. As análises aqui empreendidas visam, sobretudo, produzir efeitos. Elas são exercícios de deslocamento de sentido.

Além disso, entre as similaridades encontradas pelas obras abrangidas por esse estudo, se pode destacar que elas portam, em suas diferenças e contrastes, uma intimidade com uma particular dicção preciosa⁶. A dicção preciosa é entendida, no domínio dessa pesquisa, como um palavrear poético inclinado ao arrasamento das significações protegidas pela linguagem comum. Apesar de todas as obras remeterem e interagirem com essa noção, é preciso ressaltar que o modo de colocar em funcionamento e de explorar essas dicções se mostra diferente em cada poeta. Isso se dá também porque as poéticas de cada uma, bem como as suas respectivas linhas de forças, ainda estão em construção, e não buscam um lugar definitivo, uma marca identificável; o preciosismo da dicção está em seus gestos irrequietos, movediços, e – por vezes – até inconvenientes.

Ainda sobre as produções que caracterizam o *corpus* desse estudo, se destaca que uma parte das obras analisadas possuem uma pequena quantidade de estudos críticos. A outra parte, de autoria de poetisas com maior visibilidade, apresenta uma significativa fortuna crítica. Por isso, poderão ser encontradas, no trajeto desse escrito,

⁶ O termo “dicção preciosa” está definido no Projeto de Pesquisa *A dicção poética: um estudo das poéticas do presente* compartilhado pelo grupo na qual o autor dessa pesquisa está incluído enquanto pesquisador. O grupo é certificado pelo CNPq e coordenado pela Professora orientadora dessa dissertação, Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt (PPGLetras/UFRGS). Essa nota adverte que nessa dissertação, ao empregar o termo “dicção preciosa”, há uma retomada da noção utilizada pelo grupo.

nomes em maior evidência no cenário literário atual, tais como Ana Martins Marques, Angélica Freitas, e Bruna Beber (poetas que parecem estar no foco e na mira da crítica), e poderão ser vistos, também, nomes e obras de autoras que ainda estão conquistando a atenção dos leitores e do segmento crítico, tais como Cristiane Sobral, Laura Liuzzi, e Maria Rezende.

Ana Martins Marques

Nos poemas de Ana Martins Marques, o preciosismo da dicção poética se apresenta como uma armadilha. O leitor depara-se com uma *poética das armações*. Como se uma teia densa e invisível fosse tramada, os versos produzidos pela autora tecem uma “linha de arrebentação” para quem deles se aproxima. Mover-se no poema é um desafio, pois linha a linha, há o eminente risco da queda – e nesse risco, cair sinaliza suspender unidades arraigadas de sentido.

Linha de arrebentação

Enquanto os escafandristas
vasculham o fundo do mar, infértil,
atrás do peixe impensado,
detemo-nos
tumultuados
na linha de arrebentação.
Há um conhecimento na desordem:
As ondas arrasam e trazem coisas para a praia
- plástico, estrelas, conchas, cabelos.
Oferenda para a luz
inútil
do dia.
(MARQUES, 2009, p. 129).

“A poesia então talvez seja um jeito de encontrar esse modo de se perder, uma espécie de guia de instrução para desorientar-se – um mapa para os que querem se perder?” , diz Ana, em entrevista⁷. Esses modos de se perder, que também atravessam seus poemas, entram em contraste com o refazer das rotas dos espaços cotidianos, com a tentativa de captura da palavra, e com a perscrutação dos objetos por meio da voz lírica. Conterrânea de Drummond, Ana Martins Marques é uma das poetas que,

⁷ BRESSANE, Ronaldo. Para escalar e cair em versos montanhosos - Entrevista com Ana Martins Marques. **Suplemento Pernambuco**. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1464-entrevista-ana-martins-marques.html>. Acesso em 26 abr. 2018.

atualmente, angaria uma grande apreciação da crítica literária. Reconhecida em significativas premiações, tais como o Prêmio da Fundação da Biblioteca Nacional e o Portugal Telecom, os livros da autora tem sido objeto frequente de estudo no meio acadêmico. Até o presente momento, a autora produziu, em ordem cronológica, os livros *A vida submarina*, de 2009, *Da arte das armadilhas*, de 2011 e *O livro das semelhanças*, de 2015. Em parceria com outros poetas, estão *Duas Janelas*, com Marcos Siscar, publicado em 2016, e *Como se fosse casa*, escrito com Eduardo Jorge, de 2017.

Angélica Freitas

Saindo de uma poética que arma, vista em Ana, vai-se a uma poética que desreferência, proposta por Freitas. Nos textos da poeta gaúcha, a dicção preciosa é uma máquina de descoser modelos circunscritos na linguagem. Esses modelos, que podem ser identitários, bibliográficos, e/ou culturais, aparecem na escritura perdendo definitivamente o confinamento de suas auras. Por isso, uma das linhas de força erigida pelo trabalho de Angélica é o de uma *poética da desreferência*. Ao se relacionar com o texto, leitor e leitora puxam um fio e desmontam a arquitetura dos paradigmas cerceadores e/ou centralizadores. Há uma nítida investigação da linguagem e dos elementos delimitados por ela. É como se os sentidos produzidos no escrito estacionassem em um ponto conhecível, examinassem esse ponto cuidadosamente, e o incendiassem, impossibilitando chegadas e partidas, tirando do mapa a estrutura de um parâmetro anterior. Naquele que é considerado como um dos poemas mais notórios de sua produção, “A mulher é uma construção”, o corpo da mulher, a título de exemplo, é um desses pontos de exame e de desreferência operados pela voz poética.

A mulher é uma construção

A mulher é uma construção
deve ser

a mulher basicamente é pra ser
um conjunto habitacional
tudo igual
tudo rebocado
só muda a cor

particularmente sou uma mulher
de tijolos à vista
nas reuniões sociais tendo a ser
a mais mal vestida

digo que sou jornalista

(a mulher é uma construção
 com buracos demais

vaza

a revista nova é o ministério
 dos assuntos cloacais
 perdão
 não se fala em merda na revista nova)

você é mulher
 e se de repente acorda binária e azul
 e passa o dia ligando e desligando a luz?
 (você gosta de ser brasileira?
 de se chamar Virginia Woolf?)

a mulher é uma construção
 maquiagem é uma camuflagem

toda mulher tem um amigo gay
 como é bom ter amigos

todos os amigos têm um amigo gay
 que tem uma mulher
 que o chama de fred astaire

neste ponto, já é tarde
 as psicólogas do café freud
 se olham e sorriem

nada vai mudar –

nada nunca vai mudar –

a mulher é uma construção.
 (FREITAS, 2013, p. 45-46).

Autora dos livros *Rilke Shake*, de 2007, e *Um útero e do tamanho de um punho*, de 2013, a obra de Freitas – que também é jornalista e tradutora – recebe desde as primeiras edições uma considerável atenção tanto da crítica literária quanto das leitoras e leitores de poesia. A sagacidade inventiva e a habilidade simulada “de trocar fluidos com o contemporâneo” compilados em sua obra fazem da poeta, seguramente, uma das autoras exponenciais na poesia brasileira hoje.

Bruna Beber

Se há uma desreferência provocada pela produção de Angélica, nos escritos de Bruna Beber a preciosidade da dicção poética se apresenta como uma força capaz de fazer até o material mais resistente, dobrável. Uma das principais dinâmicas de suas

produções parece estar concentrada na coleta de formas e espaços que são retraçados no poema. As imagens presentes na escritura não fazem exatamente o contorno da forma conhecida, mas bagunçam os contornos e pontilhamentos do que foi recolhido, desdobrando-os, de modo diferente, verso a verso. Na poética de Beber, tida como uma *poética do desdobrável*, é preciso enxergar os recolhimentos – materiais e imateriais – como um aspecto que se eleva e se dissolve nas tramas da poesia.

47.

Do jeito que as coisas andam
áridas, sem gelo, pra trás
não vou voltar da rua
trazendo pão.

Mas pode ser que o tempo mude
e amanhã eu acorde
com vontade
de fazer um suco

Sofro de dores barítonas
dois dias sem abrir a boca
minha cabeça tá um baile
de ácaros

Não sei pra onde vai aquele dia trem
mas meu nariz já consegue filtrar
os segredos que as rosas
trocam no vento

É que eu estou de férias
poderia até organizar
um batizado, fingir
que adoro camarão

Se você pensar não é
Todo mundo que tem primos, os sisos,
conta no banco e um colchonete
de solteiro pras visitas

Por isso vou fazer o que sempre quis
comprar um caixote fechado de uvas
e passear de caminhão
nas vias proibidas.
(BEBER, 2017, p. 43-44).

A obra de Beber, formada pelos livros *Balés* (2009), *A fila sem fim dos demônios descontentes* (2012), *Rapapés e Apupos* (2012), *Rua da Padaria* (2014), e *Ladainha* (2017), é atravessada por um latente trabalho sonoro, aproximando-se de uma marcada oralidade. Ademais, os neologismos poéticos definham clichês, e os olhares para os extremos da paisagem de convívio marcam as linhas de força dos escritos da poeta

fluminense. Em ascensão, e cada vez mais reconhecida como um nome significativo na Literatura Brasileira Contemporânea, ela parece se entregar a uma aventura da escrita poética obra após obra. E é esse aprofundamento, esse mergulho poético, que tem caracterizado o sólido, experimentável e particular caminho da autora.

Cristiane Sobral

Chega-se em Cristiane Sobral, entendendo o preciosismo da dicção como uma fala verborrágica, ativa e intermitente, que enegrece os sentidos, deteriorando a colonização dos significados. A força do feminino é uma das linhas temáticas em ênfase nos poemas da poeta radicada em Brasília. O corpo mulher erigido e afirmado pelos versos apresenta a sua subjetividade sem condecoração ou timidez, pois o que se vê na escritura são vozes de força e com força que fazem sucessivas reivindicações.

Aproximando a poesia de temas outrora pouco explorados, como as religiões de matriz africana, as estéticas negras e a sexualidade da mulher, se pode afirmar que o trabalho poético de Sobral se desdobra como um aceno para que outras mulheres também se desliguem de um estado de imposta dormência. Autora dos livros de poesia *Terra Negra* (2017), *Não vou mais lavar os pratos* (2016) e *Só por hoje vou deixar meu cabelo em paz* (2016), tem-se, a partir de suas obras, aquilo que se caracteriza como uma *poética do verborrágico*, que é o ato de afirmação pela própria inscrição. Com isso, a voz poética presente na escritura não hesita em tecer, em tom imperativo e assertivo, as minúcias e as perspectivas de sua reinventada existência:

Não vou mais lavar os pratos

Não vou mais lavar os pratos
Nem vou limpar a poeira dos móveis
Sinto muito
Comecei a ler

Abri outro dia um livro e uma semana depois decidi
Não levo mais o lixo para a lixeira
Nem arrumo a bagunça das folhas que caem no quintal
Sinto muito
Depois de ler percebi a estética dos pratos
A estética dos traços
A ética
A estática

Olho minhas mãos quando mudam a página dos livros
Mãos bem mais macias que antes
Sinto que posso começar a ser todo instante
Sinto
Qualquer coisa

Não vou mais lavar
Nem levar
Seus tapetes para lavar a seco
Tenho os olhos rasos d'água
Sinto muito
Agora que comecei a ler quero entender
O porquê, por quê? E O PORQUÊ
Existem coisas
Eu li, e li, e li
Eu até sorri
E deixei o feijão queimar...
Olha que o feijão sempre demora a ficar pronto
Considere que os tempos agora são outros

Ah
Esqueci de dizer
Não vou mais
Resolvi ficar um tempo comigo
Resolvi ler sobre o que se passa comigo

Você nem me espere
Você nem me chame
Não vou

De tudo o que jamais li
De tudo que jamais entendi
Você foi o que jamais entendi
Você foi o que passou
Passou do limite
Passou da medida
Passou do alfabeto
Desalfabetizou

Não vou mais lavar as coisas e encobrir a verdadeira sujeira
Nem limpar a poeira e espalhar o pó daqui para lá e de lá para cá
Desinfetei as minhas mãos e não tocarei suas partes móveis
Não tocarei no álcool

Depois de tantos anos alfabetizada aprendi a ler
Depois de tanto tempo juntos
Aprendi a separar
Meu tênis do seu sapato
Minha gaveta das suas gravatas
Meu perfume do seu cheiro
Minha tela da sua moldura

Sendo assim
Não lavo mais nada
E olho a sujeira no fundo do copo

Sempre chega o momento
De sacudir
De investir
De traduzir

Não lavo mais prato
Li a assinatura da minha lei áurea escrita em negro maiúsculo
Em letras tamanho 18, espaço duplo
Aboli

Não lavo mais pratos
 Quero travessas de prata
 Cozinhas de luxo
 E jóias de ouro
 Legítimas
 Está decretada a Lei Áurea
 (SOBRAL, 2016, p. 17).

Laura Liuzzi

Do verborrágico a uma complexa operação de apontar no nome a sua falha inominável. Nos escritos de Laura Liuzzi, a dicção preciosa gravita em torno da impropriedade do nome. Autora dos livros *Calcanhar* (2010), *Desalinho* (2014) e *Coisas* (2016), um dos principais movimentos das obras de Liuzzi é apontar para a falha das denominações, indagando-as. Uma relação de tensionar e questionar as nomenclaturas aparece como uma atividade constante nos livros da poeta carioca.

Nesse questionamento poético, tem-se acentuada a possibilidade de extinguir ou mesmo abandonar os nomes, pois os poemas apontam que é justamente na falha do nome que se encontra uma instabilidade criadora. No movimento de torcer o nomeável, exibindo as suas “rugos”, a voz poética obtém uma espécie “cifra ou a senha” do deslize da linguagem, trabalhando a partir desse segredo. Nesse sentido, se entende a poética de Liuzzi como uma *poética do desalinho*, posto que a tarefa principal dos seus escritos, até o presente, tem sido desalinhar os nomes de suas posições ajustadas e confortáveis.

Rio

O quanto a palavra retém
 da coisa, nada senão a ideia
 da coisa. Então como se faz
 para escrever *rio* se o rio
 já passou?
 Mas ainda passa e passará
 Embora não seja falso dizer
passou.

Assim é a morte. A fotografia. A fumaça.
 Mas a palavra rio não se escreve
 Morte, fotografia ou fumaça.
 A palavra rio deveria ser infinita
 Com todas as combinações infinitas
 De um alfabeto infinito.
 Ou deveria ser número só
 arrastado numa dízima periódica.

Descrever suas linhas e cílios
 é sempre menos que navegá-lo.
 E talvez seja esta a nossa função:

discorrer sobre os rios a despeito
da impossibilidade de aprender
seu curso, seu discurso, seu vapor.
(LIUZZI, 2014, p. 41).

Maria Rezende

Por último, na produção de Maria Rezende, a dicção preciosa se mostra como um inventário de prazeres emergentes. Emergentes, pois incontrolláveis, e ao invés de serem contidos, são desfrutados, sendo pintados no espaço do poema. Nesse exercício, é como se os poemas criassem um catálogo daquilo que existe, mas não se vê, considerando que o prazer feminino é camuflado e negado nas esferas “legitimadoras” das boas práticas.

Rezende, também poeta do Rio de Janeiro, já publicou os livros *Bendita Palavra* (2008), *Substantivo Feminino* (2012) e *Carne do Umbigo* (2014). A autora se apresenta como dazedora, montadora, casamenteira e exagerada. Durante a sua produção, estabeleceu laços e chamou a atenção de poetas como Ferreira Gullar e Manoel de Barros, que comentaram a respeito da “vigorosa voz feminina” que fala nos poemas. Importante enfatizar que a significativa tarefa da escrita artística de Rezende não é agrupar representações identificáveis, mas tornar complexas subjetividades que, às avessas, acentuam sem medo o detalhamento de seus gozos e de suas crises. O que a palavra funda no poema não é o novo, mas o visível que, até então, estava invisibilizado (e forçadamente apagado nas engrenagens do cotidiano).

POIS DENTRO DE MIM NÃO É O MELHOR LUGAR PARA SE VIVER
Não é nem um bom lugar

Dentro de mim moram feras mortais agonizando
do próprio veneno

Dentro de mim um gigante aguenta o mundo nos ombros
e uma puta procura o espartilho

Tem uma velha senhora louca para chupar boceta e um mágico
ilusionista que tira sorrisos da cartola

Teve um tempo em que esse dentro parecia com o fora
e era um ótimo lugar pra uma moça como eu era

O depois é uma armadilha
ele dura tantos tempos
passeia tão sorrateiro
que só num hoje distante a gente consegue enxergar

Dentro de mim não é mais um bom lugar pra se viver

Ainda vai ser?
(REZENDE, 2008, p. 40).

coreografar

No convívio com a poesia, sempre vi repetidas vezes a ideia da leitura do poema associada a um exercício coreográfico. Fui incitado, a partir disso, a pensar que o *coreografar* poderia ser tomado como ponto de partida para a construção de uma proposta de leitura da poesia contemporânea. Com a intenção de delimitar essa ideia, me encaminhei para o campo da dança moderna e contemporânea visando tentar compreender como se caracteriza a atividade de coreografar a partir das teorias desse campo.

Foi evidente, em toda a revisão bibliográfica realizada, que estava trilhando um caminho significativo e profícuo para desenvolver o meu pensamento nessa perspectiva. Logo entendi que se envolver com os escritos poéticos levava a um encontro, a uma articulação de corpos dançantes. Tocado pela minha própria experiência que se revelava, investi na proposta coreográfica, e fui encontrando ecos teóricos que auxiliaram a refinar o meu pensamento.

As leituras de Bojana Kunst (2009), Susan Manning (2006), André Lepecki (2006), e Andrew Hewitt (2005)⁸, foram importantes para que fosse construída esta noção de coreografia na poesia. Para Hewitt (2005, p. 02), essa coreografia possibilita um trabalho de redefinição na relação entre o estético e o político, pois ela designa uma esfera cinzenta e deslizante em que o discurso e a prática se opõem. Ainda segundo o teórico,

Choreography is not just another of the things we “do” to bodies, but a reflection on – and enactment of – how bodies “do” things, and on the work that the work of art performs. Social choreography exists not parallel to the operation of social norms and strictures, nor is it entirely subject to those strictures. It serves “catacritically,” we might say – to bring them into being. (HEWITT, 2005, p. 04)⁹.

⁸ Teóricas e teóricos de diferentes áreas ocupadas(os) em pensar a *Social Choreography* no campo da dança, foram incorporados ao estudo, propositalmente, com a intenção de estabelecer correlações entre as esferas da poesia e da dança.

⁹ “Coreografia não é apenas mais uma das coisas que “fazemos” com os corpos, mas uma reflexão sobre - e a sanção de - como os corpos “fazem” as coisas, e sobre o trabalho que a obra de arte realiza. A coreografia social não existe paralelamente à operação de normas e restrições sociais, nem está totalmente

O conceito de Hewitt, designado como uma *social choreography*, se desenvolve, sobretudo, a partir de uma preocupação estético-política que tipifica o pensamento do autor em relação à coreografia. Esses modos de ver a atividade coreográfica dialogam diretamente com os pontos de vista que exploram o potencial político da dança encontrado nos textos de Bojana Kunst (2009), por exemplo. Em Susan Manning (2006), a ideia de coreografia faz algumas aproximações com as questões do feminino, sendo usada, por vezes, como uma ótica analítica para pensar o corpo das mulheres na e com a dança. Em sua obra, André Lepecki (2006), atualiza questões levantadas em Hewitt e Kunst, e delinea as noções de *coreopolítica* e *coreopolícia*, salientando os modos artístico-performativos que adentram os cenários urbanos por meio do ato dançante.

É preciso salientar que as contribuições desses teóricos auxiliaram e lapidaram a noção de coreografia desenvolvida por esse estudo. Contudo, e ao mesmo tempo, esta não ficou restrita às perspectivas obtidas no campo da dança, posto que o coreografar que ampara as reflexões aqui tecidas é construído a partir dos próprios poemas, sobrevém da escritura poética. Assim, se pode dizer que a coreografia vem da dança, mas é refeita nos trânsitos e versos da poesia contemporânea¹⁰. Nesse sentido, o coreografar poético ou o coreografar feito na poesia é mais uma variação dos diferentes modos de coreografar presentes na dança.

Coreografar se apresenta como a ação de procurar na linguagem aquilo que a linguagem não diz. Essa procura se dá pelo esgarçar dos sentidos, pois é só na ultrapassagem das significações construídas pela língua que é possível compor a inscrição instável de um saber. Infere-se, portanto, que o coreografar com a poesia do presente é correspondente a uma experiência propiciadora de novas e contínuas acepções. O sentido, na coreografia poética, mora onde ele encontra o seu exílio. Na coreografia, há uma expulsão da significação partilhável e definitiva e há a abertura para uma significação maleável, frouxa, singular e performática.

E é pela via do acontecimento, da entrada impetuosa, que se entende que o sentido da poesia está sempre por fazer, tese central da discussão de Jean Luc-Nancy (2004) em *Résistance de la poésie*. Por meio dessa leitura, os sentidos ou as vontades

sujeita a essas restrições. Ela serve "de modo catacrésico", poderíamos dizer - para trazê-los à existência." (Tradução minha).

¹⁰ Quando esse trabalho discute a relação entre corpo e coreografia, por exemplo, toda a discussão desenvolvida está assentada a partir de preceitos encontrados na Filosofia da Dança.

dizíveis desse coreografar com o poema estão sempre esperando para serem feitos ou ditas, de novo e de novo, por meio de um acontecimento dançante, por intermédio de uma colisão de forças que envolvem os contextos e os pretextos dos envolvidos na produção desse inigualável encontro coreográfico, que é produtor de um saber.

O que se entende, de modo geral, é que essa coreografia, esse entrelaçar do corpo no corpo, não é do domínio da unidade, visando criar uma consonância ou uma dança legível; essa coreografia é do plano da diferença, das divergências que, juntas, acenam para a busca de um saber desmobilizante acerca dos tempos, dos arquivos e das corporeidades. No coreografar alavancado por esse estudo, há um encetar investigatório que realça a possibilidade de enxergar o conhecimento como um efeito da coreografia com o poema, efeito que pulsa em meio aos movimentos dessas imagens poéticas dançantes. No cirandar indisciplinado e contínuo da experiência poética, esse conhecimento produzido nunca é acabado ou repetido. Ele é sempre um acréscimo, um adicionar contínuo de movimentos.

Coreografar poeticamente, nesse raciocínio, é conhecer, mesmo aquilo o que já se sabe, de forma reversa, é conhecer o conhecível pelo avesso. Conciliar coreografia e poema é considerar que no agir das forças constituintes da experiência poética-dançante há um retrato do desconhecido na face do usual, o defronte a um irrepresentável que borra as bordas da representação, ultrapassando-as.

dançar

Não é novo afirmar que a dança pode ser indeterminada e anfibológica, mobilizando uma acentuada abstração em seu gestualizar incessante. O poema, de igual modo, denota essas características, descamando um reunido palavreado, verso a verso, estrofe a estrofe, que dança em meio a um bagunçado cirandar de imagens, sons, e descontinuados sentidos¹¹. Sua coreografia, que não é do plano da essência e do

¹¹ Octavio Paz, por meio de um pensamento alegórico, se aproxima do entendimento de Paul Valéry ao elaborar sua metáfora sobre a poesia e a dança quando alega que “o poema, [...] oferece-se como um círculo ou uma esfera, algo que se fecha em si mesmo, universo auto-suficiente no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria. E esta constante repetição e recriação não é senão ritmo [a linguagem nasce dele], maré que vai e vem. Cai e levanta-se.” (PAZ, 2004, p. 69). Destaca-se, nesse excerto, que a movimentação textual-poética descrita por Paz é muito próxima da movimentação da dança, o que confere ao poema uma imagem dançante que recupera as compreensões esboçadas por Valéry - especialmente na delimitação que o filósofo francês faz em *A Filosofia da Dança*. Para ambos, o pensamento geral é de que o poema, tal como a dança, descarta o indicar de uma origem, ele não vai para lugar nenhum, e o que há em torno do objeto poético é algo cíclico e movente que o particulariza com

fundamento do texto, advém de uma experiência *affectiva*, acidental, da ordem da entrega, do se afundar irrestrito. A exemplo de uma dança conjunta, feita em par, há, aqui, um requisito e uma relação a um Outro para que ambos, tanto poema quanto o envolvido, leitor, se (re)conheçam no dinamismo de suas matizadas diferenças.

Dança e poema, poema e dança, são símiles em uma vontade de dizer. Nos gestos dessa vontade que constitui cada uma dessas práticas artísticas há muito mais do que a originalidade de um não-dito: há a singularidade de cada encontro que, irrepetível, recomeça sempre que alguém se deixa levar pela coreografia dos vocábulos. O poema contemporâneo não porta uma coreografia que lhe é intrínseca, mas tem uma disposição e uma inclinação coreográfica que se mistura com a presença do Outro, subjetividade que se entrega à dança, sempre que é convocado. Assim, o leitor não impõe uma coreografia, o coreografar é oriundo do plano do acontecimento, da irrupção de um devir-dança situado a meio caminho entre texto e leitor.

A arte da dança aparece para Helen Thomas (1995) como um fenômeno articulador de significados. Para esta autora, é na prática dançante que novas relações com as culturas do presente são firmadas, pois são abandonadas as consagradas bases que obrigaram, por muito tempo, os corpos na dança a serem símbolos representativos. Rompendo com a obrigatoriedade de representar e de serem comunicadores das diretrizes do Estado e/ou da Igreja, os corpos na dança investem na contramão de uma reprodução, abraçando assim as possibilidades de criação e de reinvenção de um corpo que se (auto)descria em sua realização de linguagem.

Nesse cenário, “dançar constitui uma forma de conhecimento cultural que é articulado através dos “esforços corporais” de sujeitos dançantes” (THOMAS, 1995, p. 215). São as formas de conhecimento propiciadas e originadas por um ensaístico coreografar que encadeiam a dança e a poesia do presente. Dois campos que se encontram pela coreografia. Considerando que a dança é uma fricção de gestos, um arsenal de coreografias, se pode dizer que na poesia do presente as palavras coreografam umas com as outras e, aqui, são produções de diferentes autoras que estabelecem um ininterrupto e diferido bailado entre si.

Assim, as próximas páginas são dedicadas a explorar as relações por entre os tempos, os arquivos e os corpos da poesia do presente, entendendo-as como

uma aura de ineditismo, com uma natureza imprevisível. Por essa razão, os encontros entre dança e poema realizados nesse trabalho também se alicerçam nas leituras, principalmente, desses dois ensaístas, na tentativa de polir a relação entre as duas práticas artísticas colocadas em diálogo nesse estudo.

coreografias, ou específicos modos coreográficos. No começo de cada um dos três capítulos, denominados “Coreografar com e no tempo”, “Coreografar no e do arquivo” e “Coreografar dos corpos” há uma sùmula que introduz o leitor ao que será visto e discutido, antecipando, desse modo, os desdobramentos de cada seção.

TEMPERAMENTO

poesia encontra-se nesse abril ressentida.
 olho o relógio
 aquário da minha história:
 nem mesmo um ritmo torto.
 volto à paisagem descabelada
 amoreiras telhados
tarde inverno de sílabas ariscas.

essas mulheres.

Ledusha ou Leda Beatriz Abreu Spinardi

Coreografar com e no tempo

Um primeiro coreografar se ocupa, maiormente, de elucidar a partir de um querer-mostrar da poesia na contemporaneidade. É um gesto crítico-analítico que manifesta considerações acerca dos rompimentos, das aberturas e dos afastamentos que a poesia promove no e em tempo presente. Desenharam-se explicações para questionamentos que advêm de uma vontade do dizer nesse tempo que transcorre. Quais coreografias resultam da experiência poética com o tempo?

Como, mais do que ver, lidar com esse inaparente excesso que cega, mas que se vincula e borda o corpo do texto poético?

São questões como estas que recopiam e caracterizam os movimentos do primeiro coreografar na escrita que segue.

PRIMEIRO COREOGRAFAR

1. Dos abraços interventivos, das lentes em discrepância

começar como

frente a frente
como duas janelas
simétricas ou como quem se prepara
para dançar

começar com

esperar pelas palavras até que
não cheguem
até que terminem de finalmente não
chegar

mandar lembranças ao mar
que nada lembra
escrever uma carta
para um barco
implorar que volte
para longe

começar

(MARQUES, 2016, p. 08).

Frente a frente, ao se deparar com o poema, o susto e a surpresa se tornam evidentes: como dar início ao trajeto coreografado que é ler o escrito poético? O poema, esperançoso diante de quem é convidado para a dança, estende a mão, esperando a entrega de seu interlocutor. Nesse gesto convidativo, se reconhece que começar pela poesia é trilhar por vias de incerteza. Na leitura e na abordagem, os caminhos da ida não são os mesmos caminhos da volta. E, tal como a voz lírica do poema de Marques, sabe-se que se pode começar de muitas formas, de muitos jeitos, embora o começo só se caracterize de fato como um começo pela presença corporificada do Outro e da Outra que também objetivam começar.

Os começos, assim, poderiam ser lidos como uma ação originada por um querer mútuo, face de uma dupla vontade, ação de um emaranhado encontro ocasionado pela correspondência de desejos. Começar, doravante dessa leitura, se daria por um gesto de junção, de um laço feito no plural, de um encontro que, combativo, também é afetoso. De forma sinóptica, os começos são dados e alavancados por *aberturas*, cisões acarretadas por uma aproximação de corpos estranhos. O coreografar da poesia estimula a dança conjunta no espaço do poema. *Frente a frente/como duas janelas/simétricas ou como quem se prepara/para dançar*, o mergulho coreográfico se torna um acontecimento, e o acontecimento põe-se como uma via produtora de saber.

A poeta contemporânea, situada exatamente no “ponto da fratura do tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 65), opera a partir da “invisível luz” que ela enxerga – e não alcança – em meio ao escuro do presente. Assim, no instante em que o traçado da palavra no poema vai tomando corpo, outro começo é inaugurado: um (re)começar com o tempo. Se reconhece, nessa assertiva, que o tempo não é preexistente ao poema, dado que há um trabalho mútuo entre um e outro no espaço da escritura. O presente se coloca não como um tempo neutro, mas como uma abundância de tempos em fluxo, fluxo esse que sofre uma difração e uma interferência ao relacionar-se com a escrita poética. “*Esperar pelas palavras até que/não cheguem/até que terminem de finalmente não/chegar*” é o momento que antecipa a coreografia singular e irrepetível que se envolve nessa fluidez temporal, fragmentando-a.

Por essa razão, nesse primeiro capítulo, o coreografar na poesia é entendido como uma operação que abraça o tempo, intervindo nele. A realidade exposta no poema é vista pela fissura decorrente desse simulado abraço interventivo. Os envolvidos na coreografia passam a olhar e a ressignificar o entorno pela tentativa de alcançar a invisível luz, movendo-se sempre, e cada vez mais, em direção a ela. É como se os abraços interventivos feitos pelo coreografar poético propulsassem uma visualização e uma vivificação discrepante da temporalidade por meio da escritura. Sem dúvidas, nessa visualização, reside uma possibilidade de experiência capaz de deteriorar o tempo comum, elevando assim um tempo do possível, das impossibilidades.

No cenário da poesia brasileira contemporânea escrita por poetas mulheres, cada começo é como estar diante de uma janela em que se aguarda a experiência e a potência de pensamento que dela dimana. Considerando que cada começo é um encontro único, desregulado, portanto sem programa, cabe pensar como algumas das criações poéticas abrangidas por esse estudo convivem com e abraçam esse tempo presente.

Ao empregar a figura do abraço – afetuoso e conflituoso – para extrair leituras possíveis da relação do poema contemporâneo com o presente, evita-se acreditar que na realização dessa aderência estaria a causa ou a síntese absoluta que tipifica as chamadas “literaturas do presente”. O abraço coreográfico é apenas um viés de compreensão para explorar os diferentes modos de produção de consciência discursiva que marcam a vontade de dizer – ou a vontade de ser literatura – das obras poéticas. O abraçamento, que se distingue de uma “eucronia”¹², articula de forma mútua e ambígua uma “economia dos afetos”¹³ e uma “destruição do previsível”, pois esse abraço é, sobretudo, um ato de (fazer) pensamento. Em função disso, as considerações que a professora e crítica Susana Scramim apresenta em *Literatura do Presente* são importantes, principalmente quando a teórica particulariza o que faz com que este debate e esta literatura sejam considerados como produções desse agora que as acomete:

O tempo presente é um “agora” das obras nos efeitos que produz nos tempos do “agora” de outras obras, bem como da “duração” e da absorção desses efeitos, isto é, da absorção dos “afectos” que essa obra produz, o que de toda maneira cria as condições de sua sobrevivência como forma primordial. [...] É preciso ultrapassar a constatação de que as formas se repetem. Também é importante compreender que esses estratos de tempo não se referem a uma confluência ou uma concordância entre o tempo em que se produz a obra e o tempo da obra; não se referem a uma “eucronia”. [...] as obras do tempo presente, além de manifestarem uma forte opção pela arte produtora de pensamento, estariam ligadas a certas noções de fazer literário que incluem um não-fazer, reafirmam, ao contrário, apenas um “querer” fazer, isto é, incluem uma noção de abandono do próprio ato de “fazer” literatura. [...] A literatura do presente que envolve uma noção muito maior do que a noção de contemporâneo é aquela que assume o risco inclusive de deixar de ser literatura, ou ainda, de fazer com que a literatura se coloque num lugar outro, num lugar de passagem entre os discursos, entre os lugares originários da poesia, e que não devem ser confundidos com o espaço, com a circunscrição de um território para a literatura. Escrever literatura do presente hoje tem a função de fazer coincidirem duas coisas que a modernidade esgotou há muito: *a possibilidade do conhecimento e da experiência*. (SCRAMIM, 2010, p. 13-16, grifo do autor).

Aproximando essa perspectiva das obras situadas no instável lugar da poesia brasileira contemporânea, cabe refletir que a obra poética só apresenta um singular tempo após captar, rasgar e desviar um determinado espaço temporal, produzindo nele uma fratura-sutura que o

¹² O poema contemporâneo não é tido como um produto individual, o equivale dizer que não se produz individualmente os significados desse texto. É um trabalho do coletivo, do partilhado, movimenta não só o tempo em sua pluralidade e conjunção, mas também os vestígios (de outros tempos, de outros afetos) que nele se encontram. Não se trata, portanto, de um tempo que gira em torno dele mesmo, mas de encontros que são suscitados por um abraço que fere (e transforma) e adentra (as passagens de afetos). Ainda que a relação entre palavra poética e tempo seja singular, não se pode dizer que ela é encerrada, uniforme e plana.

¹³ Importante sobrelevar que na ideia de uma economia dos afetos, reside a compreensão de que os estratos de tempo encontrados na obra “ganham força mediante uma economia das paixões e dos afetos dos corpos que se manifestam nos valores de uma determinada época. Essa economia das paixões promove uma mímica de

modifica e o realoca. O fazer poético coreográfico é um fazer que quer produzir e não repetir. Também, é um fazer que quer pensar e não permanecer em concordância. Por isso, a leitura de Scramim se mostra muito cara no contexto desse estudo, visto que escrever literatura do presente, tal como reescrever o tempo, é revigorar as possibilidades de conhecer e experienciar mencionadas pela autora.

Por outra linha argumentativa, vê-se em *A busca do presente*¹⁴, do teórico e ensaísta mexicano Octavio Paz (2017), a descrição de uma série de experiências que refletem sobre a atividade de ser expelido para fora do presente. Nessa aparente expulsão do presente desenhada por Paz, é por intermédio de um traquejo que vê uma faísca no tempo invisível, que reside a força capaz de fazer germinar o impulso para uma desintegração com o tempo real. Esse tempo de experienciar o não visível coloca os indivíduos em outro lugar e não aqui, ocasionando aquilo que o teórico denomina de “despejamento do presente”. Na ótica de Paz, é propriamente dessa percepção que busca e enxerga o não-evidente naquilo que é real, que se produz um “tempo real” composto fora do agora. Esse tempo buscado e percebido na sua não-percepção leva a todos os envolvidos nele e com ele a um processo de “expulsão do presente”, que também é um processo de descobertas de sentidos *outros*, de acepções *inéditas* para um suposto (e irregular) agora. E é pela expulsão e pela brincadeira com as forças do inaparente, que o teórico empreende uma dispendiosa reflexão sobre a poesia. De modo intrigante, essa reflexão vai de encontro à noção de abraçamento sustentada por esse estudo:

Decir que hemos sido expulsados del presente puede parecer una paradoja. No: es una experiencia que todos hemos sentido alguna vez; algunos la hemos vivido primero como una condena y después transformada en conciencia y acción. La búsqueda del presente no es la búsqueda del edén terrestre ni de la eternidad sin fechas: es la búsqueda de la realidad real. (...) Comencé a escribir poemas. No sabía qué me llevaba a escribirlos: estaba movido por una necesidad interior difícilmente definible. Apenas ahora he comprendido que entre lo que he llamado mi expulsión del presente y escribir poemas había una relación secreta. La poesía está enamorada del instante y quiere revivirlo en un poema; lo aparta de la sucesión y lo convierte en presente fijo. Pero en aquella época yo escribía sin preguntarme por qué lo hacía. Buscaba la puerta de entrada al presente: quería ser de mi tiempo y de mi siglo. (PAZ., 2017, p. 32)¹⁵.

determinadas formas cujos modelos encontram-se sob a forma de ruínas, objetos destruídos e depositados nas camadas de tempo das obras criativas daquilo que chamamos de história” (SCRAMIM, 2010, p. 13-14).

¹⁴ O referido ensaio é proveniente do discurso de Octavio Paz quando este recebeu o Prêmio Nobel de Literatura, no ano de 1990. Com tradução de Eduardo Jardim, o livro *A busca do presente e outros ensaios*, publicado no Brasil em 2017, inclui outros textos do autor como: *Poesia da Solidão e Poesia da Comunhão* (1943), e *Estrela de três pontas: o Surrealismo* (1954).

¹⁵ Interessante frisar que Paz, enquanto poeta e teórico da modernidade, despendeu uma reflexão que, não de forma integral, mas em sua maior parte, é ainda muito cara ao pensamento da poesia (seja ela contemporânea ou não). Com isso, é importante dizer que há, nesse estudo, um balanceamento entre teóricos contemporâneos e modernos, tendo em vista que alguns aspectos da modernidade, ainda, são interessantes para pensar alguns dos movimentos da poesia contemporânea. Se faz saliente que ao trazê-los para a discussão da poesia do presente, esses particulares pontos teóricos são refeitos, considerando que o objetivo não é “exportar” conceitos da

Ao assinalar que a busca do presente é uma busca por uma suposta realidade real, portanto irreal, Octavio Paz abre margem para que se pense, ainda, que as poéticas do presente estão, de modo constante, a apresentar um tempo que reivindica uma realidade inexistente ou não contemplada pela expressão temporal atual. É, novamente, a possibilidade de produzir experiência e conhecimento por meio de um diferimento temporal. Os escritos poéticos de autoria de poetisas mulheres estariam, assim, desestabilizando e re-engendrando o tempo presente por nele ver e inserir uma face desviante¹⁶. Ao abraçar o presente, o coreografar poético também dele se distancia, dada uma perspectiva de Giorgio Agamben (2009)¹⁷ em seu célebre texto *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Esse distanciamento proporciona, sobretudo, um momento de quebra do presente que é contatado (quebra nutrida por um rompimento, principiada pela busca daquilo que está sempre a mais na temporalidade), ao mesmo tempo em que também há uma possibilidade de sutura para essa fratura (assinalada pela oferta de novas e insólitas leituras que são propiciadas pelos poemas a partir da quebra que realizam ao abraçarem o presente)¹⁸.

Entre a palavra poética e o tempo, esse abraço pode ser percebido também como uma “intensificação do contato com a vida” (JARDIM, 2017, p. 03), como expressa o professor Eduardo Jardim, tradutor de *A busca pelo presente*, no prefácio do livro de Paz. Essa

modernidade, trabalhando-os puramente na discussão da poesia contemporânea, mas “refazê-los” nessa discussão, expondo que essa poesia e a discussão que ela acarreta não negam com veemência os projetos teóricos e literários antecedentes – pelo contrário, os movimentos da poesia do presente são de criar conflito com esses projetos, de tensioná-los, de refazê-los e torná-los diferidos em sua apropriação e expropriação, mas não são de abnegá-los.

¹⁶ Do mesmo modo que poema e tempo, no abraçar que marca a sua relação, culminam uma face desviante, o conceito de história também se altera nessa percepção de um presente que impugna o real. Ao iniciar o livro *Literatura do Presente: história e anacronismo dos textos*, Susana Scramim, apoiada em uma das leituras de Giorgio Agamben, esclarece que “não se produz uma nova cultura, que é resultado de uma experiência com o tempo, se não se muda a relação com o tempo e não se altera nossa percepção da história” (2007, p. 11). Logo, problematizar o presente a partir de variantes que desconcordam e colidem com ele é, de igual modo, complexificar o conceito de história tal como ele é conhecido, refutando-o.

¹⁷ Diz Agamben (2009, p. 59) que a contemporaneidade faz-se de aderências e distâncias para com o próprio tempo. Por isso, que “a atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos” (AGAMBEN, 2009, p. 70). Se afastar de nosso tempo para enxergá-lo melhor é um ato de coragem, pondera o pensador italiano, haja vista que o contemporâneo é “capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 63). Por isso, ao ser encadeada com o ponto de vista expresso por Octavio Paz, a perspectiva de Giorgio Agamben reforça a ideia de uma desintegração do tempo real que ocorre pela expulsão – ou afastamento – do presente.

¹⁸ É relevante destacar que os impasses e as discrepâncias entre poema e sociedade já eram tema dos textos poéticos desde o Romantismo. Em *Os Filhos do Barro*, Octavio Paz realça que “o sentimento e a consciência da discórdia entre sociedade e poesia converteram-se, a partir do romantismo, no tema central, muitas vezes secreto, de nossa poesia” (PAZ, 1974, p. 11), o que difere da abordagem desse trabalho, que não examina essa discordância a partir de um tema, mas a partir dos efeitos e sintomas do contemporâneo. Ainda assim, cabe assinalar a leitura temática de Paz com o intento de evidenciar que as produções poéticas sempre se afastaram dos discursos maximizados e inseridos no tempo em que se inscreviam. Procurando um viés contrário a esses discursos, as obras poéticas se apresentaram, na maioria das vezes, dentro dos períodos programáticos da

intensificação buscada no e pelo poema esboça uma relação secreta em que o presente se converte em oposição ao tempo corrente, posto que no contato acentuado com a vida feito pela palavra poética há uma superabundância de sentidos capaz de causar uma sensação porosa – e, portanto, libertadora – na e a partir da contemporaneidade¹⁹. Novamente, essa leitura muito se aproxima das considerações tecidas por Giorgio Agamben (2009), quando o filósofo explicita que o contemporâneo é aquele que destoa do seu próprio tempo, afastando-se dele. É na força enigmática provocada pelo abraço que consta a potência dizível do contemporâneo, a experiência sensível de excedê-lo enquanto tempo, e a ruína da luminosidade dada pelo manejar das trevas de uma contraface. Essa força, já caracterizada como enigmática, tem sempre a ação de diferir, mas também de evocar, de conjurar imagens da im-possibilidade. Embora exponha o presente com uma voz contracorrente, alavancada por uma lente temporal divisória, a expressividade das poéticas do presente não desnuda esse distinto tempo por inteiro, dando a entender que a interminável busca no tempo, nesse agora incontido, não cessa. Contemporâneo, os corpos no encontro coreográfico abraçam o presente para nele sentir e buscar algo que está para além dele, ao passo que dele se apartam, nesse mesmo abraço, para enxergá-lo com olhos de discernimento, de diafaneidade.

É importante destacar que esse abraço interventivo do coreografar da poesia no tempo é a característica latente que faz com que a escritura poética permaneça inatual e intempestiva. Mais do que causadora de uma “desordem do pensamento”, como expõe Georges Bataille (1951)²⁰ acerca da poesia, o poema contemporâneo é causador de uma desordem do tempo. Essa desordem encontra sua causa para além da particularidade opositiva e conflitante do tempo presente, tendo em vista que ela é doravante também do enigma ocasionado pelo abraço, isto é, do reconhecimento de que a contemporaneidade, enquanto ponto de fratura, não tem caráter homogêneo. Essa cisão que é irreconhecível, ou o irreconhecível da cisão que é o tempo apresentado no poema contemporâneo é feito da culminância de vários agoras, ou,

literatura, como linhas capazes de desfazer os discursos correntes, resultando em um aparente embate com o âmbito social e os produtos elaborados por suas crenças.

¹⁹ Esse seria um dos traços delimitadores da obra tida como contemporânea, ou um dos traços que faria com que as poéticas do presente que nesse trabalho se encontram também sejam poéticas contemporâneas (afinal, como poderá ser visto nas próximas seções, todas elas pensam o presente enquanto tal, expulsando-se dele, por meio de uma relação crítica e de não-identificação com esse tempo que transcorre).

²⁰ Georges Bataille (1951), em entrevista radiofônica a André Gillois, profere que “na desordem do pensamento, nasce, por exemplo, a poesia [...]. Há algo de profundamente poético em toda desordem do pensamento”, o que abre margem para pensar que há algo de profundamente poético em toda desordem do tempo, equitativamente. Entrevista radiofônica disponível em: <<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/quietes-vous-georges-bataille-lere-diffusion-15071951>>. Acesso em out. 2017.

em diálogo com Walter Benjamin²¹, de “uma construção de um tempo saturado de agoras” (BENJAMIN, 1994, p. 229).

No contato interventivo, que também pode ser lido como uma “contradança das cronologias e dos anacronismos” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 39), como expõe Didi-Huberman em *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*, está pressuposta a noção de um enfartamento e uma combinação de vários tempos que destituem a natureza certa do presente, corroborando-a heterogênea, matizada. De modo similar, a palavra poética, em sua relação própria com o tempo-enigma que emerge junto do abraço que ela realiza com o presente, se desalinha de uma temporalidade identificável e previsível. É justamente na imprevisibilidade figurada pelo contemporâneo, que a escrita do poema, enquanto obra e acontecimento, derrama toda a sua vontade de “querer-ser”²² e de “querer-fazer”²³ que a individualiza. Com o intento de sentir e de experimentar o tempo em toda sua invisível robustez e energia, as coreografias poéticas transitam principalmente, mas não só, entre duas grandes dinâmicas: o *recoo* e a *convocação*.

No ato de recuar, que pode ser lido como um distanciamento para que assim o presente possa melhor depreendido e entendido, a ideia de expulsão do presente, desenvolvida em Octavio Paz (2017), é retomada como tese principal. Um olhar exploratório para o agora é a marca elementar desse distanciamento. Recuar é cavar na superfície do presente visando encontrar a minúcia que o contradiz e o desmonta. Recua-se não para sentir no abraço as formas que constituem o corpo do tempo, mas para buscar no corpo do tempo o detalhe que

²¹ Essa constatação é feita por Benjamin em sua formação e entendimento do conceito de história, o que abre margem, nesse trabalho, para pensar que essa relação de simulado abraçamento também é uma possibilidade de reescritura da história do tempo por meio da poesia do presente. Importante destacar também que esses agoras têm condição opositiva, se mostram como presenças desviantes, vozes de diferença que marcam o “posicionamento” contemporâneo da produção poética. Se a partir de Octavio Paz, pode-se pensar em uma relação secreta dada entre a expulsão do presente e a escrita do poema, essa expulsão também pode ser relacionada ao distanciar-se colocada por Agamben, ou a tentativa de fazer emergir o insólito (portanto, o real) nesse tempo que já “tem as vértebras quebradas”. (AGAMBEN, 2008, p. 65).

²² Que, de igual modo, é muito próxima de um “querer-escrever”, que é aludido e desenvolvido por Roland Barthes em *O Prazer do Texto*.

²³ Aqui, retoma-se brevemente as considerações de Scramim que, assentada na discussão benjaminiana, elabora pertinentes compreensões que argumentam em torno da ideia de que a arte poética, na condição de produtora de pensamento, é ligada a um certo fazer literário “que incluem um não-fazer” (SCRAMIM, 2007, p. 15). Entende-se que há um abandono, por parte das obras, do ato de fazer literatura. Na visão da teórica, essa particularidade demonstra por quais motivos é sempre incompleta e provisória a tarefa de colocar as obras poéticas do presente sob uma bandeira e uma tendência que sejam facilmente identificáveis ou com pontos fortemente em comum. Permeadas por um “querer”, por uma vontade, as produções deixam de se instituir como seguras e intactas, passando para um aspirar que é sempre negar um estado de permanência (e de suplência). Por essa razão, alega Scramim que: “Uma literatura do presente mais do que pressupor uma contemporaneidade implica uma noção compartilhada do fazer literário. Os “escritores do presente” não são necessariamente contemporâneos, mas produzem um pensamento comum acerca do literário cujo efeito não é o de reuni-los em um grupo, mas o de criar uma comunidade sem laços, uma comunidade de singularidades movidas por um desejo de fazer arte e não propriamente de um fazer artístico.” (SCRAMIM, 2007, p. 15).

nele está oculto – e que, por se tratar de uma profusão, de um evento imperceptível, é sempre maior do que ele. Recua-se com vistas a manter o discernimento e o foco na busca, sendo o recuo aquilo que estimula a sede da perfuração poético-temporal. Em *Anéis*, poema de Bruna Beber, a enunciação da voz lírica ilustra e participa de uma cena em que o canto é usado como recurso que distancia o sujeito poético de uma aparente confusão do seu tempo, para que assim esse sujeito possa se lembrar da perda que, paradoxalmente, é uma lembrança que desembaralha e re-dispõe o tempo no qual o poema se inscreve:

canto para esquecer
 a grande confusão das coisas simples
 não sei de que material seco são feitas
 as perdas.
 (BEBER, 2009, p. 27).

No ato de convocar há um inteligível convite para que se desenvolva um pensamento crítico para com o presente, devido à reivindicação que a convocação faz ao pedir por uma articulação e por uma movimentação da matéria obscura que atinge as poetisas contemporâneas como uma lança. Aceitar a convocação é permitir-se lidar com as oscilações sombrias do presente. No ensaio *Transportes da Liberdade*, Jacques Rancière (1995) salienta que a atualização do presente se dá constantemente toda vez que, a partir dele, constitui-se uma obra. Se “apresentar uma palavra diante da face do tempo é operar (...) um trabalho sobre o presente” (RANCIÈRE, 1995, p. 128-129), então o poema, ao lado da ação de recuar, também propaga a montagem de uma voz que é desconforme, porque essa voz deslaca os sentidos distribuídos no agora e os violenta. A força decorrente do abraço interventivo permite a visualização de cenas poéticas informes que, na condição de contemporâneas, por vezes se mostram desarmônicas, fantasmagóricas, e incapazes de serem apreendidas ou totalizadas. Na convocação, a palavra é lança que fere a usualidade dos signos do presente, e o poema é artilharia que arruína o habitual. Os eixos de uma temporalidade desconhecida, ou os fragmentos de sua incessante busca são colocados acima da superfície (cavada, esburacada) do presente. No poema *Declaração*, de Ana Martins Marques, o sujeito poético evidencia a espera de *seu* próprio tempo, conjeturando pra si uma hora desconforme, e esperando por ela, hora que não chega, para evidenciar o seu segredo:

São três as palavras que não digo
 três as formas de aflição
 Todas frases que calo
 todas as viagens que evitei
 todos os gestos suspensos

amadurecem na espera seu extremo segredo.
Fico aguardando uma hora exata/que não vem.
(MARQUES, 2009, p. 123)

Ao esperar por um tempo insólito, sobrelevando-o na escritura, a coreografia poética abre margem para a composição de um tempo outro, tempo em que se convoca o possível, que cabe e se ajusta aos segredos ainda não mostrados do sujeito poético. Essa convocação produz uma crítica, concomitantemente, ao tempo conhecível, e isso poderia estar sinalizado no uso de expressões como: “me aflijo”, “me calo”, “evito” e “suspendo”, as quais realçam um sentimento de incompreensão diante de um determinado tempo. Convocar, portanto, é um trabalho que se alterna entre a montagem de uma voz outra – posta em realce no poema – e aparição de uma crítica no eco dessa voz.

Cabe analisar, portanto, como cada poeta, na singularidade de sua produção, vai trabalhar a partir dessas duas operações, criando as suas próprias aparições ou potências dizíveis a partir do abraço que elas também realizam com o presente. Se o *recuo* é o exercício de procura que cava em busca do detalhe que desmobiliza o presente, e se é a *convocação* é a ênfase dada aos vestígios dessa busca, extraindo uma crítica dela, então o traço partilhado ou a característica em comum entre cada obra poética é o gesto de cisão, de criação e de pensamento que elas operam no tempo presente. O foco, portanto, recai no ato de tatear os fragmentos resultantes do coreografado abraço que as produções poéticas das autoras estimulam na temporalidade corrente. Finalmente, o questionamento basilar que iniciou esse capítulo retorna, fechando a perscrutação teórica e abrindo os caminhos poéticos coreográficos que emanam pujantes sentidos: ao encarar a contemporaneidade, quais são as coreografias poéticas realizadas pela poesia do presente?

...

1.1 As formas de encontro, os abraços coreografados da poesia

1.1.1 “*Que vestígios deixamos/do que não fizemos? Como os buracos funcionam?*” ou No coreografar-pêndulo em Ana Martins Marques

Os poemas que “*dobrados sobre si mesmos/lançam-se no mundo/com a coragem suicida/dos barcos de papel*” (MARQUES, 2009, p. 21) são os mesmos que, como um pêndulo, revisitam reminiscências, jogam com imagens passadas e futuras, e retificam

partículas imagéticas no presente. Pode-se dizer que a enunciação poética nos textos de Ana Martins Marques defronta o tempo com um ar dúbio situado entre a interrogação e a explicação. Isso se dá pelo fato de que a vontade de expressão poética é labutada em torna dessa exploração dicotômica que ora indaga e ora responde a própria indagação. Essa vontade desencadeia nos versos um movimento que pendula entre situações distribuídas no tempo, sendo elas por vezes situações lineares, sequenciais, embora isso não seja uma regra. Diante de uma coreografia que simula um pêndulo, alguns dos poemas de Marques apresentam um resgate de lembranças de um agora-passado, jogando-as a um agora-futuro que dá a elas uma nova força, uma ação crítica. Por isso, a presença de um trabalho de alternâncias temporais, como se um pêndulo temporal estivesse trabalhando ininterruptamente dentro do texto poético, se atrela também, com frequência, a uma reflexão sobre o próprio ato da escrita, como deixa evidente o poema “Lembrete”:

LEMBRETE

Os papéis em que escrevemos
 um dia foram árvores
 receberam o sol e a chuva
 e deram abrigo
 a pássaros de passagem
 e talvez desses flores
 estranhas, sexuais
 e enfiaram-se na terra
 entre coisas podres
 e deixaram cair suas folhas
 numa disposição perfeitamente aleatória
 perfeitamente irrepitível
 que alguém sob a árvore
 talvez lesse.
 (MARQUES, 2016, p. 22).

O movimento inicial, de verso longo, é marcado pela presença do verbo “escrevemos” (verso 1), que abre o poema, sendo esse verbo diretamente relacionado ao verbo “lesse” (verso 14), situado estrategicamente no último verso, no fim do escrito. A oposição entre ler/escrever, ou ainda entre leitura e escrita, se apresenta como um nóculo por onde o pêndulo perpassa em todo o texto: é revisitando e esmiuçando a existência da folha da árvore, momento pré-escrita, que se ressignifica a folha em que se escreve, momento atual de escrita. Nota-se que ao ir até a folha, reconhecendo que “*os papéis em que escrevemos/um dia foram árvores*” um sentido capaz de agregar novos e diferidos significantes para a escrita no papel do agora é garantido. “Talvez” (verso 6) o resultado desse escrito seja capaz de dar

“flores/estranhas, sexuais” (versos 6-7), enfiando-se “na terra/entre coisas podres” (versos 8-9).

A voz lírica exposta em *Lembrete* apresenta uma notória consciência do trabalho que é operado no tempo. Doravante dessa consciência, há uma brincadeira de ambiguidade que ressignifica a prática da escrita no tempo em que ela é dada. Em forma de “lembrete”, e no movimento do pêndulo, a enunciação lírica explícita que tudo retorna, que tudo é fruto de uma constante locomoção, afinal, todo objeto se origina de uma história desenrolada no tempo. Os papéis que “um dia foram árvores/que receberam sol e a chuva/e deram abrigo/a pássaros de passagem” (versos 2, 3, 4 e 5) são os mesmos na qual, agora, residem uma nova vontade de dizer. Essa vontade é nova porque já há um dizer intrínseco – o dizer do tempo – que é próprio da natureza dessa folha que “numa disposição perfeitamente aleatória/perfeitamente irrepetível” (versos 12 e 13) já poderia ser lida antes mesmo de uma nova escrita se erigir nela.

Assim, “os papéis em que escrevemos” apresentados no poema já portam uma escrita própria, um grifo que lhes acompanha, e quando uma nova vontade de escrever é manifesta e se concretiza, se está rabiscando sob essa história que já vem marcada e acompanhada pelo tempo. Os papéis, desta maneira, carregam os escritos e as cicatrizes das folhas das árvores, e a escrita regenera esse passado, dando a ele uma inaudita face. O que o poema de Marques faz, em forma de *Lembrete*, é exhibir que os tempos mais do que convivem e confluem na escrita e nos objetos: na saturação de um tempo sobre o outro reside a qualidade imperfeita e, portanto, potente do dizer poético. O coreografar-pêndulo não ignora a história das coisas desenroladas no tempo, mas pendula por entre elas, produzindo assim uma consciência crítica atravessada por diferentes temporalidades na escritura.

Esse pensamento que pendula entre a história das coisas e a sua relação com o tempo se repete, com maior evidência, em outros poemas de *A vida submarina* (2009), mas também está presente em outros poemas nos livros *Da arte das armadilhas* (2011), *O livro das semelhanças* (2015) e *Duas janelas* (2016). Nesses textos, o coreografar poético pendular insiste oscilante na exploração do vestígio para justamente resgatar e rerepresentar a importância de objetos, lembranças e momentos inseridos em um hoje. Contudo, o resgate temporal nunca é, de fato, um típico resgate – mas a reescritura deste. Isso porque ao ser trazido pelo pêndulo, as memórias todas ganham uma nova extensão, um novo entendimento, revigoram-se em si mesmas para então revigorar (n)o tempo. Tudo que um coreografar-pêndulo traz não tem a mesma funcionalidade que teve outrora, dado que entre os versos tudo se destitui e se recria alternadamente. No poema abaixo, novamente o movimento pendular é

do que não fizemos?
como os buracos funcionam?

Somos cada vez mais jovens
Nas fotografias

de trás pra frente
a memória lê o dia
(MARQUES, 2015, p. 108).

Note-se, no poema acima, que ao mesmo tempo em que há afirmações incisivas na abertura e no fechamento do texto, como nos versos “*A memória lê o dia/de trás pra frente*” (versos 1 e 2) e “*de trás pra frente/a memória lê o dia*” (versos 10 e 11), também há, no centro do escrito, um questionamento basilar que o ancora e o desenvolve: “que vestígios deixamos/do que não fizemos?/como os buracos funcionam?” (versos 5, 6 e 7). É neste centro que parece gravitar a busca da voz poética. No experimento de ler o poema de trás pra frente – isto é, começando pelo último verso – o leitor depara-se não apenas com a similaridade sintática da construção dos versos, como também encontra uma similaridade semântica que é mantida na inversão do poema. *Poema de trás para frente* dilucida, de forma inteligente, como um coreografar-pêndulo presente nos poemas de Ana Martins Marques firma a sua relação com o tempo. E se a “*memória lê o dia/ de trás pra frente*”, como colocam os versos, então o tempo também pode ser lido, continuamente e invertidamente, da mesma forma. É pendulando entre os agoras que já foram, os agoras que aqui estão, e os agoras que ainda chegam (e que estão por chegar), que esse coreografar particulariza a sua especificidade, salientando que movimentar o tempo, é sempre uma memória que lê o dia de trás pra frente.

1.1.2 “*queria escrever um poema/bem contemporâneo/sem ter quer trocar fluidos/com o contemporâneo*” ou No coreografar-rasura em Angélica Freitas

mulher depressa

vamos lá, companheiro
vamos lá que eu tenho pressa, companheiro
o mundo inteiro está mudando, companheiro
e você está trancado no banheiro
o dia inteiro, o que se passa, companheiro
está com medo da mudança, companheiro
você sabia que esse dia, companheiro
estava chegando e mesmo assim você se encontra
trancafiado no banheiro, companheiro
não tem revolução que aguento, companheiro
dor de barriga a gente entende, companheiro

mas já é tarde, está na hora, estou com pressa
 vamos embora, a história não espera, companheiro
 ah, já escuto a sua descarga, companheiro
 é o amanhecer da nova era, companheiro
 então se limpe e lave as mãos e vamos todos
 dar as mãos, viva a revolução, companheiro
 (FREITAS, 2013, p. 37).

Silviano Santiago, na situação de escritor e pensador latino-americano, expõe que “Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (SANTIAGO, 2000, p. 17) a linguagem prevalecente das instâncias discursivas. Em ritmo célere, que se harmoniza com o título do poema, os versos de Freitas almejam conclamar uma revolução, e desenham, para isso, sob o eco da escolha lexical “companheiro” (verso 1), uma agitada coreografia em que o corpo lírico perpassa e levanta a ideia de que a revolução é coletiva, histórica. Essa pressa, que pode estar sinalizada no terceiro verso “*o mundo inteiro está mudando, companheiro*”, palmilha o poema de forma a marcá-lo. Um exemplo disso é o recorrente uso de períodos exclamativos como “vamos lá” e “vamos embora” (versos 1, 2 e 13), que enfatizam certa excitação sobreposta na linguagem.

Nos versos “*Então se limpe e lave as mãos e vamos todos/dar as mãos, viva a revolução, companheiro*” os pares de rima interna *mãos/revolução*, por meio de seu encontro sonoro, dão a entender que um paradigma histórico está sendo rompido pela ação dos indivíduos. Os usos reiterados da expressão vocativa “companheiro”²⁴ também denota um aspecto político que se faz presente no poema. Em *mulher depressa*, a voz poética parece ser a agitadora desse coletivo, e um dos motivos de certa agilidade para agir se deve ao fato de que “*o mundo inteiro está mudando, companheiro*”, “*então se limpe e lave as mãos e vamos todos*”.

Volta-se para as leituras de Santiago (2000, p. 17) que salienta que uma das preciosas funcionalidades da escrita é justamente criar efeitos contracorrentes aos discursos dominantes. Depressa, como o poema de Freitas, depreende-se que a coreografia poética simula que o tempo movimentado “*é o amanhecer da nova era, companheiro*”, e nele podem ser inscritas vozes que adulteram uma posição temporal oficializada. Nesse adulterar, as narrativas e as angulações únicas são colocadas em uma condição de rascunho para que uma nova – e aparentemente mais inclusiva voz – possa surgir desse tensionamento entre os discursos. Esse coreografar poético é um coreografar que rasura e de rasura. Nele, a ironia presente nos

²⁴Ao utilizar a expressão “*companheiro*”, que se tornou uma espécie de item lexical indispensável na fala discursiva do ex-Presidente Luis Inácio Lula da Silva (gestão 2003-2011), também não se exclui, no poema, a leitura (e produção de uma crítica) de viés político e social de uma determinada época político-social no Brasil.

textos de Freitas é o que suscita o rabisco nas oficialidades discursivas, rebaixando-as e evidenciando nelas os aspectos de sua estupidez.

No poema “pós”, a reflexão poética pondera com certa zombaria acerca do destino dos homens e das mulheres. Há a inserção, por meio da linguagem, de um riso estratégico “*mas nem por isso se esquecem/de pagar o gás e a luz*”, e de comentários avaliativos “*registram registram com o celular/fazem planilhas depois esquecem*”. Os textos de Freitas são atravessados por previsibilidades desfeitas na coreografia com a escritura, restando apenas um olhar crítico para as ações e para as posições já cristalizadas:

pós

os homens as mulheres nascem crescem
veem como os outros nascem
como desaparecem
desse mistério brota um cemitério
enterram carcaças depois esquecem

os homens as mulheres nascem crescem
veem como os outros nascem
como desaparecem
registram registram com o celular
fazem planilhas depois esquecem

torcem pra que demore sua vez
os homens as mulheres
não sabem o que vem depois
então fazem uma pós

os homens as mulheres nascem crescem
sabem que um dia nascem
noutro desaparecem
mas nem por isso se esquecem
de apagar o gás e a luz
(FREITAS, 2013, p. 54).

Os verbos oriundos da mesma conjugação verbal, todos no presente do indicativo, criam uma narração própria. Nascem (verso 1), crescem (verso 1), veem (verso 2), desaparecem (verso 3), e esquecem (verso 5), fazem, entre eles, a própria rotação do tempo ou o próprio ciclo pelos quais os indivíduos atravessam durante o seu existir. Nesse jogo entre nascer, crescer, desaparecer e esquecer há uma sutil denúncia de uma prática de vida não pensante, ou ainda, de uma vida que, ordenada por discursos e atos herdados, acaba por não interagir com a vivacidade do tempo e com as riquezas que dele podem sobrevir. Os versos “*registram registram com o celular/fazem planilhas e depois esquecem*” evidenciam o ápice de uma

engrenagem irrefletida que acomete “*os homens as mulheres*”. Importante também destacar que, no emprego de “*os homens as mulheres*”, não há uma vírgula para diferenciá-los, o que faz com que a crítica se direcione, em igual medida, tanto para eles quanto para elas.

Outro aspecto em realce é a ligeireza dos versos que também se marcam pela ausência de vírgulas entre as palavras que os compõem, denotando que o tempo, assim como uma existência supostamente medíocre, passa de forma vertiginosa – e desaparece, esquecido, ignorado, apagado em meio as obrigatórias ocupações. A partir desses dois escritos colocados em evidência, se pode declarar que um coreografar-rasura é aquele que desmantela o que se apresenta legitimado e mecanizado, expondo-o no centro do poema, para em seguida rasurá-lo.

Nesse sentido, falar contra, e escrever contra, é também criar contra. Nessa contrariedade, os abandonos de sentido são evidentes, e a linguagem poética afronta as perspectivas imperantes, por vezes utilizando do sarcasmo e da ironia para confrontá-las e rebaixá-las. Os movimentos do coreografar-rasura, no poema abaixo, depreciam as atividades que, cronologicamente, são habituais nos meses de janeiro e fevereiro, e coloca em perspectiva uma evacuação dos afazeres inconscientes, fazendo culminar, desse modo, uma possibilidade que acentua a liberdade de fazer qualquer coisa, até “*cheirar no banheiro*”, menos seguir o *script* já estipulado do tempo:

february mon amour
 janeiro não disse a que veio
 mas fevereiro bateu na porta
 e prometeu altas coisas
 ‘como o carnaval’, ele disse.
 (fevereiro é baixinho,
 tem 1,60 m e usa costeletas
 faria melhor propaganda
 do festival de glastonbury.)
 pisquei ligeira nas almofadas:
 ‘nem tô, fevereiro
 abandonei o calendário’.
 ‘você é um saco’, ele disse
 e foi cheirar no banheiro.
 (FREITAS, 2007, p. 12).

Contudo, não estão excluídas da ação de um coreografar-rasura, resquícios de uma lembrança, ou vestígios de afeto por um tempo que aqui já não se encontra. Esses afetos são delineados pelo poema a seguir, dentro de um estilo que o aproxima de um *flash*; e no rascunhar da passagem de tempo evocada, a coreografia poética simula uma consciência

crítica dessa lembrança: “*demos nossas primeiras baforadas/foi bem ruim/o medo deu uma estragada*”. Ao localizar aquilo que arruinou a experiência de “baforar”, garante-se a ela, ao mesmo tempo, a possibilidade de ser outra, e mais do que uma simples rememoração. A rasura refaz o ato de baforar ao colocá-lo em perspectiva crítica, e o movimento dessa nova inscrição está sempre a esboçar algo novo a partir de uma específica memória. Borra-se, assim, qualquer familiaridade tranquilizadora e harmônica com a lembrança delineada no tempo (seja ele passado, presente ou futuro):

aos onze anos
atrás da casa da minha avó
na colônia de pescadores z-3
eu fumava um cigarro gol comprado
avulso num boteco
onde a moça conhecia a minha mãe
a moça me olhou atravessado
mas me deu o cigarro mesmo assim
e lá onde tinha uma horta
eu minha irmã e uma prima
demos nossas primeiras baforadas
foi bem ruim
o medo deu uma estragada
no gol de cinco centavos
que alguém jogou fora
ao ouvir uma tia um cachorro ou
o vento nos pés de couve
(FREITAS, 2007, p. 30).

Se na edição da primeira memória há o especificar de um tempo e de um espaço (“*aos onze anos/atrás da casa da minha avó/na colônia de pescadores/eu fumava um cigarro gol comprado*”), a coreografia poética rasura, sarcasticamente, essa cena, avaliando-a, e fazendo com que o tempo, ainda que passado, sofra interferências da atividade rememoração exposta verso a verso.

1.1.3 “*contraio/descontraio/acho que estou/nascendo*” ou No coreografar-deflagrado em Bruna Beber

Um inusitado tempo que flameja no susto (do) inesperado ou uma deflagração que, sem avisar, incendeia o instante. Esses são dois vieses possíveis para adentrar as reminiscências de tempo nas composições poéticas de autoria de Bruna Beber. Na coreografia que executa uma

contração e uma descontração, o abraçamento do poema com o tempo serve de receptáculo para um acontecimento que interfere e arruína a arquitetura temporal. Cria-se, nesse momento pós-ruína, um instante do sublime que reorganiza os signos. Nessa expressão que também é reflexão, os versos dos poemas são abalados por um susto – incitados, geralmente, por um instante – que fomenta uma combinação surpreendente, vinculada a uma estética do caos, da desapareição daquilo que é facilmente simétrico e harmônico. Se “*todo poema carrega um rosto/e nele um susto que nunca passou*” (BEBER, 2017, p. 65), então se faz pertinente vasculhar os tempos que cingem neste susto, procurando entender como a deflagração poética afronta as supostas máscaras do tempo presente

Em *janeiro*, esse coreografar que deflagra acontece por intermédio de um segundo, e uma montagem de tempos heterogêneos traz imagens de um agora díspar que oxigena o poema:

janeiro

o que inspira é um caminhar em temporais
e descobrir num guarda-chuva
que enverga com o vento
uma paquera

e por esse segundo esquecer como
se atravessa a rua, não saber voltar
pra casa, não lembrar meu nome
caso me perguntem

e por esse segundo esquecer tudo
que realmente importou até agora
e o que importará
depois disso

mas atravessar a rua olhos vidrados
de expectativas, resumindo o mundo
e a vida a uma arquitetura demolida
por uma paixão à primeira vista.
(BEBER, 2009, p. 37).

O *agora díspar* referido anteriormente situa-se no instante em que, no imperceptível de um segundo, uma paquera ocasional arrebatada a cena poética, desfazendo todo o trajeto temporal já planejado para a ação de caminhar em meio a temporais. Diante do rompimento, que também é uma interrupção, o sujeito lírico, esquecido de si (conforme os versos da segunda estrofe) e também do tempo que o contorna (conforme os versos da terceira estrofe), fica envolvido nesse segundo que, elástico, simula tornar infinita a ocorrência da cena montada no poema. Apesar da marcação de um tempo delimitado, expressa no título do

escrito, a voz poética quer se colocar acima de qualquer limitação ou impedimento, esquecendo de tudo aquilo que foi (“*e por esse segundo esquecer tudo/que realmente importou até agora*”), e não se importando com aquilo que virá (“*e o que importará/depois disso*”).

O tempo do poema é um tempo em que a paixão rumina, pesa e absorve toda a ação familiar feita nesse presente inteligível. Os versos “*e por esse segundo esquecer como*” e “*e por esse segundo esquecer tudo*”, além de apresentarem uma relação símile devido à construção sintática paralela, assinalam uma enumeração ao acontecimento temporal, suspendendo e recriando o que fora previsto. Baseada nas imagens imprevistas que são suscitadas pela estrofe final do poema, a “arquitetura demolida” em que o mundo e a vida resumem-se é ocasionada, sobretudo, pelo tempo da paixão. E é o irromper súbito e intenso que faculta um tempo díspar caracterizador do coreografar-deflagrado presente nas criações poéticas de Bruna Beber.

Essa leitura de um instante-temporal criador, que também se aproxima de um instante sublime, se mostra recorrente em outros textos da autora. Tal qual em *Janeiro*, poema do livro *Balés*, o poema intitulado *19.*, de *Ladainha*, apresenta um inusitado deflagrar que “*no tempo/ de um cigarro*” resulta na abertura de um agora vivificador de imagens em que os ensinamentos e as reflexões são viabilizados pela imagem de “*um velho peixe grudado/ao aquário e perto/de morrer*”. Com a mesma marca de afeto que particulariza a paquera no poema anterior, a voz lírica do poema *19* organiza uma relação que, de tão habitual, configura um tempo entre amantes feitas na relação entre “sujeito poético” e o “velho peixe”:

19.

Um velho peixe grudado
ao aquário e perto
de morrer

Tentava conversar
comigo no tempo
de um cigarro

Ato, processo, efeito

Todo dia antes
de dormir enquanto
nos olhávamos

Durante anos
me ensinou
o que não se ensina

A vida

Do jeito que faz
todo amante durante
e até a partida

Repetia o mesmo texto
e se julgava sábio
o eufemismo de fundo

A vida se aprende.
(BEBER, 2017, p. 27-28).

Na problemática entre os poemas de Beber e o tempo, fica nítido a ideia de um acontecimento desmobilizante, de quebra, como se uma inesperada situação desenrolasse um tempo de composição única no poema. Esses momentos, que no poema *Janeiro* foram dados por um guarda-chuva que enverga, e no poema *19*, pela interação com um velho peixe grudado no aquário, possibilitam um tempo de emergência que caracteriza o deflagrar presente nos poemas de Beber.

Nesse sentido, “Picolé de limão”, poema a seguir, é assaltado em seus últimos versos por uma ideia que repensa todas as ações transcorridas no texto, o que resulta em uma mudança rápida de parecer dada para esses acontecimentos. Há a clara compreensão de um tempo que, se explorado, apreciado e reconhecido em sua lentidão, aparenta estar mais perto da graça do que de um infortúnio. Afinal, “*pensando lento*”, toda essa deflagração poética se acomoda, graciosamente, no azedo-doce do picolé limão.

picolé de limão

pensando rápido
a vida é desgraçada

- o primeiro rádio
achei no lixo

o primeiro tiro
levei no bingo

meu melhor amigo
conheci na cadeia

a primeira ambição
um palito premiado –

pensando lento
que graça.
(BEBER, 2014, p. 65).

1.1.4 “*Sussurrando a letra certa na madrugada*” ou No coreografar-decepanete em Cristiane Sobral

A poética de Cristiane Sobral, em especial na sua correspondência com o tempo, é assinalada por um sussurro estrondoso em que o reconhecimento do vigor da palavra alimenta as proposições – de desconstrução – do sujeito poético. Com imagens que variam entre um violentar (pelo profano da palavra) e um sacralizar (por uma palavra que se mostra inviolável), o poema e toda a problemática temporal que ele evoca não se dissocia também de uma reflexão sobre a prática da escrita.

No entanto, mais do que um querer fazer/refletir poético, a produção da poeta fluminense impulsiona um tempo que libera o sopro capaz de descaracterizar os sentidos originários, descontinuando-os, impugnando assim qualquer adestramento implantado no tempo por meio da voz que arrebatava por entre os versos. Nessa violência que liberta, decepanete os adestramentos, surge a purificação, em um estilo *pharmakon*, que faz com que o eu-lírico teça, em tom profético que: “*Nas palavras/deixarei pistas de salvação*”.

Com o verbo na carne

Esse texto deve ser aberto com bisturi
Para refletir sonhos alheios
Nas palavras
Deixarei pistas de salvação

Esse texto deve ser aberto com bisturi
O verbo cheio de carne
Vai derramar sangue negro em eu rosto
Suas mãos brancas
Serão salpicadas de um vermelho quente e vivo
Nas palavras deixarei pistas de salvação

Esse texto deve ser aberto sobre a mesa
Para que reflita toda a sua luz
Depois
Que seja oferecido
Como o melhor tecido da última estação

Esse texto deve ser aberto com bisturi
Valorizado como pérola
Nunca distribuído aos porcos
Depois da refeição.
(SOBRAL, 2016, p. 38).

Já no verso inicial, “*esse texto deve ser aberto com bisturi*”, o poema abre passagem, justamente, para uma espécie de ritual instrutivo que deve ser seguido ao encarar e explorar o texto. Faz-se uma exigência ao leitor para que se crie um tempo único, tempo em que será

refletida toda a luz de uma montagem que “*vai derramar sangue negro em seu rosto*”. Nesse ato, não parece apenas residir uma voz que desabona um tipo de discurso (como nos poemas de Angélica Freitas), mas há também a revelação de uma preciosidade que, secreta, é trazida para cena do trabalho poético. Nos versos “*Para refletir sonhos alheios/nas palavras/deixarei pistas de salvação*”, a voz poética abre espaço para conceber uma dinâmica violenta (“*suas mãos brancas/serão salpicadas de um vermelho quente e vivo*”), ao mesmo tempo em que oferece, logo após ao que parece ser uma cena de destituição e desmonte de um ordenamento, rastros que erigem um tempo de possibilidade, possibilidade de fazer verter, sem anular ou instruir, esse sangue negro, quente e vivo que se faz pulsante por intermédio da linguagem poética.

Se o poema devasta o tempo usual e todos os sentidos que nele estão impregnados, é com a intenção de principiar um tempo em que a palavra, enquanto fala lírica que “decepa”, oportuniza o ecoar de tempos possíveis. Esses tempos modulados no coreografar poético materializam a expressão de uma dicção outrora obstruída, a dicção negra.

Por esse motivo, uma discussão sobre o tempo a partir dos poemas de Cristiane Sobral se mostra ligada a uma vontade de dizer que aponta para um tempo descontínuo, mas potente. Entre um *enjambement* e outro, dado por versos com explícita e precisa carga imagética, a construção poética atende a premissa de que “a arte da montagem é uma arte poética, mas a arte da cesura é uma arte da montagem de tempos descontínuos, porém, visionários” (ANTELO, 2016, p. 86). O visionário poético, como será visto no poema abaixo, poderia ser lido através da relação entre os verbos no infinitivo que são “machucar”, “construir”, “desconstruir”, e “decepar”. A “palavra”, título do poema, é aproximada tanto de um “porto seguro” quanto de uma “espada”. Compreender que, na poética de Sobral, o trabalho da palavra é simultaneamente um trabalho que dilacera o tempo comum, é se permitir chegar nos tempos conjurados pelo poema descontinuando a temporalidade conhecível apenas pelo léxico, cesura e montagem do escrito poético.

Palavra

A palavra é um porto seguro
 A palavra é uma espada, às vezes pode machucar
 Concreta, abstrata, encantada
 Sussurrando a letra certa na madrugada

Na ânsia de construir e desconstruir surge a palavra
 O verbo
 Ativo e biruta
 O substantivo
 Uma labuta

O advérbio de modo e o advérbio de lugar

O ofício molda a palavra

A palavra certa finalmente consegue a bobagem decepar.

(SOBRAL, 2016, p. 48).

Se, para Raul Antelo (2008), as imagens, mais do que fatos ou formas, *são e impulsionam* forças, pode-se dizer que nos escritos de Sobral há uma operação que, em especial, convida o interlocutor dançante a *pensar por imagens* e a fazer uso, de igual modo, dos dispositivos da imaginação. Pelo pensamento de imagens descontinuadas, se pode chegar nesses tempos descontinuados e visionários resultantes do encontro coreográfico poético. Esse pensamento é uma das particularidades que vincula o trabalho da poeta ao cenário contemporâneo, tendo em vista que, para ainda pensar com Antelo,

no cenário pós-autonômico em que nos encontramos, já não se debatem formas se não forças. Essas forças, a que chamamos também de imagens, são enigmas, em que, da superposição de elementos dissímeis, tais como o arcaico e o atual, a tradição e a ruptura, o trágico e o farsesco, o arquipassado e o ainda por-vir, surge, com todo seu magma, com toda sua complexidade, o contemporâneo. (...) O movimento das imagens, na cena contemporânea, não comporta, com efeito, um marco formal de circulação global, mas exige analisar o modo em que, sob esse regime, os corpos, a vida, são atualmente produzidos, reproduzidos, lançados ou, a rigor, abandonados. (ANTELO, 2008, p.08).

A atitude alegórica de abandono de um tempo de oclusão da voz poética, voz essa que notadamente faz-se marcar como “voz negra”, labora em direção ao emergir de uma temporalidade que, enigmática, redimensiona os arranjos de sentido com o tempo. Esse rearranjo, similarmente, é uma atitude que não deixa de lado os ensinamentos de um passado que ainda reverbera no texto poético, como é possível ver no poema intitulado *Reza*. Ao enunciar a lição deixada pelo “preto vermelho”, a corporeidade poética não abre espaço para que as sujeiras da rua se fundam com aquilo que ela é, arranhando a sua unicidade. A oposição evidente entre os versos “*tire os sapatos*” e “*não coloque na boca*”, cria uma contrariedade semântica (tirar/colocar) que enfatiza a relação de abandono do externo e reforça a importância do interno. Essa posição crítica, mantida durante todo o poema, ilustra a experiência de um tempo particular e genuíno, que não quer que o outro, o tempo antigo e abandonado, adentre-o e interfira na manifestação de sua singularidade.

Reza

Preto vermelho me ensinou

Quando entrar em casa

Tire os sapatos

E não coloque na boca

A sujeira da rua.

(SOBRAL, 2016, p. 82).

Ao refutar as orientações de um tempo que sufoca e faz agonizar, a voz lírica parece transmutar nesse tempo em que ela mesma está a parir na escritura. É diante de um novo céu que lhe dá “água na boca”, título do próximo poema, que a enunciação poética já se localiza plena em seu próprio tempo, afastando de si qualquer influência de uma temporalidade predominante e adestradora. A boca, portadora da voz potente e vigorosa no texto poético, desenha para si um novo espaço, e nele é possível soletrar outras letras, e articular outras bocas. Sonhar com um novo céu, a partir dos poemas de Sobral, é sonhar com um tempo em que a língua amanhece fomentando desejos, sem temor, na desordem de sua própria temporalidade. No coreografar que decepa, abandonar os sentidos sufocantes é colocar em desarranjo um corpo discursivo circunscrito no tempo, degradando-o. No poema abaixo, a desordem consequente da “água na boca” é equivalente a um tempo purificado, novo, limpo, pronto para ser usado e consumido. Um tempo que, irrisório e livre, é montado para poder ser o que se é, tempo em que é possível “*soletrar outras letras/articulando uma nova boca [...]*”.

Água na boca

Minha língua amanheceu
 Sonhando com um novo céu
 Fiquei de boca aberta
 Quando percebi que estava
 Soletrando outras letras
 Articulando uma nova boca para visitar
 Deu água na boca.
 (SOBRAL, 2016, p. 111).

1.1.5 “*COMO SE O TEMPO conquistasse/uma liberdade profunda*” ou No coreografar-delirante em Laura Liuzzi

Conselho

Quando estiver com a máxima pressa em aeroportos
 observe a lentidão dos objetos frios
 lembre o vagar dos astros a distância
 deixe escorrer água ao ralo –
 repare que tudo acaba sem cessar.
 (LIUZZI, 2014, p. 33).

Romper com um protótipo do automatismo e enxergar na ausência um paradoxo dizível, ilimitado: esse é o tempo que aparece nas produções de Laura Liuzzi e sob qual pairam os

agoras de alguns dos poemas de *Calcanhar* (2010), *Desalinho* (2014) e *Coisas* (2016). O delírio temporal é utilizado para subtrair uma inversão que busca no tempo o segredo do próprio tempo, ou o segredo que o próprio tempo desconhece portar. Portanto, observar, lembrar, deixar e reparar (todos, inclusive, verbos empregados na construção inicial dos versos do poema acima) se contrapõem à pressa e à efemeridade instantânea que acomete os sujeitos em sua relação com a temporalidade que os circunda. Em forma de *Conselho*, e em tom poético-didático, a voz poética estimula o contatado a tocar uma liberdade única, profunda, tocar a inexpressão da própria liberdade que está contida (n)o tempo. Delirar temporalmente, mais do que desacelerar e se entregar a esse tempo que fumeja na instância de quem pacientemente lhe assiste, é também formular uma espécie de anarquia na ordem das coisas. Desse modo se conquista, junto com a infinidade temporal, a liberdade profunda de extrair do tempo um âmago/uma lente que difere do próprio tempo.

Em “Preâmbulo”, poema que abre o livro *Coisas*, de 2016, a voz lírica que conduz a cena movediça no poema fornece uma significativa orientação inicial para o manuseio e a leitura da obra em questão, já que o livro referido tece poemas a partir de objetos cotidianos, enxergando neles a preciosidade que o automatismo do olhar não acessa e retém. Ao desenhar no prelúdio uma exigência que solicita ao leitor que perceba “os objetos com carinho”, também está subtendida uma chamada para a negação daquilo que se dispõe na realidade, isto é, os significantes apresentados como reais são colocados em xeque, obtendo, por meio desse tempo, uma dialética da negatividade em que nada é absoluto e pronto, pois “*sobre si só a matéria/complexa e inacabada/sobre si só o silêncio/e este falso alheamento*”:

PREÂMBULO

percebe os objetos com carinho
despe-te desse automatismo
acorda como quem nasce amanhã
sobe a cortina depois das pálpebras
aquece as mãos pelas mãos
esquece o que falta na geladeira
no armário na análise a matemática

um copo d’água um copo sem água
um corpo uma volta no espaço

um corpo uma biografia
um corpo uma travessia
esqueça todas as palavras
sobre si só a matéria
complexa e inacabada
sobre si só o silêncio

e este falso alheamento:
os objetos também percebem.
(LIUZZI, 2016, p. 07).

Em uma perspectiva de análise totalmente temporal, as vozes líricas expressas no poema se assemelham a uma fala errante que, na acepção de Maurice Blanchot, é uma fala que “volta à exigência originária de um movimento, opondo-se a toda estabilidade, toda fixação a um enraizamento que seria repouso” (BLANCHOT, 2013, p. 114). O repouso temporal, ou ainda, o tempo que se anuncia organizado e blindado é destituído pela anarquia do coreografar-delirante no texto poético. Os envolvidos nesse coreografar conquistam um tempo emancipado cuja força tem a habilidade de possibilitar constantes negações, promovendo uma aventura temporal por uma zona de liberdade sígnica, em que a experiência úmida, derrapante e ardente se fazem proeminente.

COMO SE O TEMPO conquistasse
uma liberdade profunda;
Como se ficasse úmido,
derrapante
e toda minha capacidade motora
delirasse anárquica
- um cinema fantasma
de lençóis tão brancos
que arde.
(LIUZZI, 2010, p. 19).

Nos poemas de Liuzzi, é preciso entender que a complexidade temporal está para além de uma trapaça mediada por dispositivos imaginativos que negam o tempo real e os sentidos que nele se acomodam. O coreografar-delirante propulsado no encontro com o poema aguça uma metamorfose temporal, tensionando os limites da vida e da morte, do real e do irreal, do possível e do impossível, tensões essas que são delineadas por meio de instantes no texto poético, e que descortinam qualquer vestígio de tempo conhecido ou cronometrado dentro do poema. A presença de um tempo que se assemelha a uma constante negação não caracteriza uma ultrapassagem do tempo real, mas sim um direcionamento ao próprio perigo de querer ser literatura que habita a vontade de dizer do poema, pois, ainda em Blanchot:

A literatura (...) é o perigoso poder de ir em direção àquilo que é, pela infinita multiplicidade do imaginário. A diferença entre o real e o irreal, o inestimável privilégio do real, é que há menos realidade na realidade, pois ela é apenas a irrealidade negada, afastada pelo enérgico trabalho da negação, e pela negação que também é o trabalho. (BLANCHOT, 2013, p. 140, grifo do autor).

Nesse delirar, também há uma irrealidade que é a própria negação, posto que o poema não procura um novo e substituto tempo *real*, efetuando assim uma troca, mas viabiliza um tempo

em que uma das intenções – e, talvez, a principal – é fazer com que o sujeito lírico, irracional e não centrado, brinque por entre as distintas modalizações temporais que se fazem presentes na produção poética. “Instante” é um poema que além de ilustrar precisamente o coreografar-delirante aqui debatido, pinta um tempo em que as certezas se diluem, em que as razões são proibidas, e em que a surpreendente dilatação do tempo faz com que se duvide da própria existência desse mesmo tempo.

É nesse curto espaço de tempo tido como instante que a brecha momentânea instaura o delirar poético que potencializa as tormentas temporais. Sem repouso, os delírios poético-temporais que marcam esse coreografar buscam arrebatado o irreal desse instante, negando não apenas a veracidade de um tempo que já foi, mas também a possibilidade de existência de um tempo que chega.

Instante

Existe um curto espaço
de tempo um pequeno
buraco negro que engole
todas as grandes certezas.
Entre o dedo no gatilho
e uma bala disparada
abre-se uma imensa
fenda onde a entrada
da razão é terminantemente
proibida. Entre o último
pulso do coração e o seu
repouso, o tempo se dilata
milimetricamente
e mergulha as memórias
no fundo do mar lá
longe da terra lá onde
nunca de pé. Nesses
curtos espaços nós não
pisamos porque não
cabemos. São tão curtos
que talvez nem existam.
(LIUZZI, 2014, p. 64).

1.1.6 “A gente precisa conversar sobre o tempo/De como ele muda com o ângulo” ou No coreografar-móvel de Maria Rezende

Se na análise dos poemas de Cristiane Sobral ficou evidenciada a habilidade de um coreografar decepcionante, ou seja, de uma palavra fundadora que violenta e purifica em seu envolvimento com o tempo, nos poemas de Maria Rezende o trabalho de pensar o tempo

também se aproxima dos efeitos de um querer dizer da poesia. No entanto, o distanciamento – ou aquilo que particulariza o abraço entre a produção de Rezende e o tempo no qual ele se inscreve – são as diferentes angulações possíveis que o poema parece oferecer para um mesmo tempo. No coreografar móvel é como se houvesse um trabalho de modificação contínuo no ângulo de análise, que distorce o presente em sua própria condição de ser presente.

Essas mudanças de ângulo pelas quais a voz lírica modula possibilitam ver o presente sob outros feixes e perspectivas, distinguindo-se assim de um tempo ou de um instante criador que o modifica, como visto nas produções poéticas anteriores, para que ele seja criado em sua própria instância e força. Uma característica notória nos poemas de Rezende, em especial quando se trata do tempo, é analisar como a voz lírica, ao cavar na própria palavra (e, em decorrência disso, cavar no próprio tempo) faz submergir um ângulo viçoso, uma faceta reformada que estava ali, na própria palavra. Se a palavra é “fundura e profundeza: fundação” (REZENDE, 2012, p. 24), então a voz poética convida para um coreografar que, móvel, põe perspectivas outrora pouco visíveis para o presente, mas que se situam nele. Assim, pode-se dizer que as coreografias móveis nos poemas de Rezende extraem do presente características que o presente desconhece, e que só são possíveis de ver e compreender por visadas que mudam de ângulo, que viram e desviram esse tempo aberto pelo poema.

Desse modo, essa mutação flexível que o tempo faz no texto poético mostra-se expressiva no poema *Por um átimo de segundo* em que o tempo, enquanto objeto de análise do poema, é repensado em sua própria conjuntura temporal. O sujeito lírico enuncia fatos, a partir de uma linguagem transitável, formando imagens que perpassam por entre os versos para, enfim, chegar a uma questão devida, “quem comanda a ampulheta?”:

Por um átimo de segundo

A gente precisa conversar sobre o tempo

De como ele muda com o ângulo
com a luz
como tem jeitos
é manhoso
e nunca para
a não ser para entediar o sujeito

Tem exatos trintas dias que
uma das minhas pessoas preferidas
saiu de um avião para um velório
eu me perdi num bairro novo

Parece que faz anos
 ou que foi ontem
 setecentas e trinta horas
 um doze avos do ano
 novecentas checadas de email
 ou vinte e cinco minutos de mão dada
 numa igreja lotada

Quem comanda a ampulheta?
 e se eu soprar de leve o aviõzinho de papel
 pra passar logo?
 e se eu agarrar com os dez dedos
 a lembrança de cada frase
 pra durar um pouco mais?

A gente precisa conversar sobre o tempo
 quantas luas dura o encanto no silêncio?
 a dor da perda é conta-gotas ou catavento?
 ainda se chama espera quando se está em movimento?
 (REZENDE, 2014, p. 25).

No verso “*ainda se chama espera quando se está em movimento?*” se encontra o ponto em que os particulares efeitos desse coreografar se mostram mais vistosos: criar paradoxos temporais, por meio da linguagem, como forma de examinar o tempo em sua própria corporeidade. Contudo, é preciso lembrar que é partindo, justamente, de ângulos distintos desse mesmo tempo, que as vozes líricas o veem em sua(s) diferença(s). Ao se certificar de que o tempo nunca para, a voz lírica reconhece que não há outro caminho para contrariar, criar e fundar no tempo a não ser pela atuação da própria mobilidade que ele, o tempo, realiza. Se um coreografar que pendula, utilizado para pensar a questão temporal em Ana Martins Marques, faz com que a voz poética oscile por entre vestígios de tempos que se introduzem no poema, em Rezende a execução que a voz poética faz é tão provocante quanto: o sujeito poético se mobiliza diante de um tempo que se articula e se desarticula, que dobra e se desdobra, e no movimento sucessivo de peças que, internas, estão em constante organização-desorganização, as cenas poéticas vão se montando, uma a uma, desconhecendo propriedades fixas, sejam elas do tempo, sejam elas da palavra.

MEU FUTURO TÁ ATRASADO
 e se não fosse o seu filho?
 se fosse outro como eu?

Matei porque pude, porque deu
 não é um revide, uma vingança
 não é pra calar o que doeu

É como o mundo é
 - como o meu mundo é
 ganhar na força o que se quer
 sem “por favor” nem “obrigado”
 o meu futuro já ta muito atrasado

O que eu ia ser não conta mais
 não dá mais tempo
 tem mil balas encravadas na minha idade
 eu sou essa cidade, convulsão e sol na cara

Não adianta nem tentar
 quem eu sou já ta firmado
 o meu futuro agora é coisa do passado
 (REZENDE, 2008, p. 28).

O trabalho rítmico que embala o escrito poético (sobretudo no que se refere à predominância de rimas externas, presente em todas as estrofes) acompanha as imagens de um tempo que, linguística e temporalmente em paradoxo (por meio da presença de uma antítese entre “futuro” e “passado”) configura uma relação conflituosa entre os termos que se coloca no cerne do escrito. Há, nessa configuração, um anunciar de uma assídua mutação. Assim, e baseado nos poemas da poeta carioca, pode-se pensar que “quem comanda a ampulheta” é sempre o inesperado movimento do tempo que, sucessivo e desnivelado, faz da palavra morada de ângulos possíveis. Sincronicamente, o coreografar poético possibilita um engendrar móvel em que a força da imaginação, em sua vitalidade exploratória, redescobre o tempo em sua própria condição de ser tempo, combinando, desse modo, as suas peças de insólitas e improvisadas maneiras.

...

2. O tempo do íntimo, da inconsistência

Todas as coreografias apontadas e trabalhadas até aqui, cada uma com sua especificidade e singularidade, poderiam ser elencadas como sintomas e extratos do contemporâneo. Mediante o que foi exposto, a poesia brasileira produzida por poetisas se apresenta, entre outras acepções, como sendo aquela em que se pode exercer um pensamento da sensibilidade, como coloca Gilles Deleuze (1988, p. 241) em *Diferença e Repetição*. Essa sensibilidade, que marca o trabalho de abraço coreografado e interventivo entre poesia e

tempo, viabiliza um pensamento-potência que instiga o interlocutor dançante desses escritos a refletir acerca das imediaticidades inconsistentes e das imagens deformantes que os textos poéticos extraem de sua dança com o tempo. Mais do que uma análise pautada por um anacronismo, é preciso fazer valer novamente a premissa de Raul Antelo (2008, p. 08) que enfatiza a necessidade de “pensar por imagens, de pensar com as imagens”, ativando, para isso, a imaginação. Coreografar com o poema e se entregar junto com ele no tempo é se deixar marcar por um sintoma, extraindo dele um efeito que difere de sua própria condição. Adentrar o terreno fértil da poesia é se acidentar nessa aventura, aventura da palavra para pensar com Rancière (1995), e de algum modo sentir (d)o avesso da liberdade poética.

É preciso que haja a compreensão de que, apesar desse capítulo fazer uma tentativa de organização linear e quase didática para que se entenda como se comportam algumas das questões temporais em cada uma das poetas, nenhum esforço é ou está habilitado para abranger, com precisão, as curvas da relação poema e contemporaneidade, ou palavra poética e tempo. Os efeitos desse abraçamento são produzidos de modo enviesados, portanto não se esgotam em uma determinada e individual leitura. Isso equivale a dizer que os textos poéticos analisados são compostos, principalmente, a partir de sobreposições de detalhes desordenadamente cronológicos, tempos fragmentados, repetições que se reelaboram, e deslocamentos permanentes. Agem a partir de problemáticas com o tempo mas não necessariamente resolvem essas problemáticas, apontando para elas soluções definitivas.

Por esse motivo, não é intento desse trabalho propor uma linearidade solúvel, resolvível. Fala-se de poéticas do presente enviesadas no e para o contemporâneo, pois os efeitos dessa correspondência, desses abraços, não são contáveis ou facilmente compreensíveis. A não-transparência é o que também desafia o interlocutor contemporâneo a se colocar disposto nesse tempo do íntimo, da inconsistência, para que ele também possa fraturar e perceber essas luzes que nunca alcança, constituindo assim o seu próprio tempo mítico, tempo que desmobiliza o presente.

A contemporaneidade, assim, e em todos os efeitos que nela cabem, não se reduz a um exercício restritamente histórico ou temporal, mas a um encontro com as desregularidades poético-temporais coreografadas por cada poema, cada obra e cada poeta. Engana-se quem mergulha nessa experiência em busca de um ponto fixo, de uma verdade explicativa, pois as escrituras trabalham com as inconsistências, com tempos que expulsam os sujeitos de suas temporalidades acomodadas. Nesse sentido, a fixidez é uma ilusão, e a expulsão do presente é apenas o começo de tantas outras expulsões que o poema contemporâneo efetua. O pouso de sentido, ao lidar com as escrituras poéticas do presente, é contraditória, pois ela é inexistente.

Por conseguinte, é “no escuro de uma experiência anônima”, que a experiência da obra poética produz uma gama pertinente de conhecimentos acerca dos tempos que a envolvem.

Nesse contratempo que a poesia escrita por poetisas mulheres simula modalizar, o tempo da poesia se mostra como “tempo sem datas” (PAZ, 2017, p. 67), formando um ponto de paradoxo único, um tempo do íntimo, das inconsistências consequentes desse abraço com o tempo. A poeta contemporânea inventa um limiar em meio a relação mitológica e antagonista de Chronos e Kairós, não aterrissando em nenhum deles, mas efervescendo entre um tempo que é pura fissura, rachadura do comum.

Na mudez que fala, as vozes líricas engendradas pelas lentes poético-temporais coreografam nessa temporalidade que é sempre outra, constituindo um choque com as cronologias definidas. A poesia e o presente, as coreografias poéticas e o agora, fazem parte dessa magia irrestrita que os poemas de autoria de mulheres estabelecem. Se no começo dessa redação, buscava-se pelo mais conveniente modo de estabelecer uma dança com o poema, ao final das considerações desenhadas, não se sabe a forma certa de deixar a dinâmica coreográfica. Depois de percorrer as travessias poemáticas, ainda cabe perguntar: conseguem os escritos instituídos na chamada contemporaneidade responder ao chamamento que lhes foi feito?

Como foi visto, nos tempos específicos criados provisoriamente pelos poemas, a refração temporal não se apoia em um caminho seguro. Na especificidade de cada um desses tempos, o que se sabe é que a linha temporal singular atua contra as ações de massificação da experiência. É a singularidade temporal x a massificação do tempo imposta aos sujeitos e as suas vivências. O poema contemporâneo faz curvas contrárias, pois é a enunciação para detalhes que passam despercebidos por lentes sistemáticas. Logo, as experiências nas coreografias são “parte da magia que o poema pode descobrir e criar”, como reitera Morales em *Poesía, historia y cotidiano*:

El tiempo absoluto del poema, este tiempo mítico, es tiempo exclusivo, único que realiza la lectura de un texto poético, es la única relación directa entre las palabras y el reloj. Es imposible forzar a este tiempo, es inútil tratar de cronometrarlo: su extensión, su paso, su latido es absolutamente otro el al da realidad: es un tiempo virtual, un tiempo inexistente, que sólo opera en el poema y donde un minuto puede extenderse diez años y un decenio treinta treinta segundos. (...) El secreto del poema (si es que hay alguno, uno o muchos) es justamente producir la seducción a través de coordenadas reconocibles aunque siempre esbozadas, redibujadas y orientadas por el poeta. Ese juego, esa ficción, esa mirada que va de lo real a lo poético (eses

espejos enfrentados y complementários) son parte de la magia que el poema puede descubrir y crear. (MORALES, 2000, p. 171).

Se fora do poema, o tempo da pressa predomina, pode-se afirmar que dentro das escrituras contemporâneas o tempo comum se dissolve e se abre para outras (e mais ricas) operações. As temporalidades na poesia pendulam, rasuram, deflagram, deliram, decepam e movem-se, contrariando o ritmo frenético, impensante e convulsivo que paira sobre as atividades mundanas.

Esquecer algo
não pela moenda do tempo
à maneira das pedras
que o rio torna brandas

Coisa esquecida
É cicatriz permanente
Lembrança perdida
Dor para sempre.

Lara de Lemos

Coreografar no e do arquivo

Um segundo coreografar se desdobra a partir das associações e correspondências operadas pela poesia do presente em sua relação com o arquivo literário e cultural.

Considerando que o verso é uma experiência de montagem, desenham-se explanações que percorrem em direção aos lugares do arquivo enquanto *promessa de futuro* (rememoração produtiva por meio da poesia), *sobrevida* (no jogo de resistência e de obliteração do sentido suscitado pela palavra poética) e *tensão e harmonia* (no organizar impuro da memória que propõe uma diferida reconstrução no poema).

São aspectos como estes que recopilam e caracterizam os movimentos do segundo coreografar na escrita que segue.

SEGUNDO COREOGRAFAR

2. Do arquivar, entre avanços e retrações

Escrever é irmão
do andar e primo
do voltar, substitua

No inverno é bom

Escrever com calma
e inventar um cinzeiro flutuante
chegar e sair descalço do poema

No verão bombom

Escrever sempre
o tempo é uma mula elástica em fuga
e se conselho fosse bom

Sair na rua de moletom
(BEBER, 2017, p. 65).

Entre o “escrever com calma” e o “escrever sempre”, marcados no segundo e no último terceto do poema, o que primeiro salta à vista, numa rápida abordagem, é o clima de familiaridade banal que se equipara ao ato de escrever. Logo na primeira estrofe, signos linguísticos como “irmão” e “primo”, predicativos da ação de “escrever”, auxiliam na formação da imagem de uma ciranda caseira que é posta à volta da prática da escrita. Escrever, na perspectiva da voz lírica, encerra tanto um movimento de gradação (avanço) quanto um movimento de revir (retorno). A coreografia do poema simula, por meio de sua organização lexical, uma fragmentação do presente que se dá em duas vertentes, sendo a

primeira vertente dirigida ao passado, e a segunda dirigida ao futuro, o que sinaliza um avanço e um recuo concedidos pelo movimentar dançante do corpo poético.

Ao regressar ao plano das imagens, nota-se o realce de certa familiaridade na calma com que se escreve, pois escrever soa tão corriqueiro e sereno na perspectiva do sujeito lírico que invenções inauditas são alcançadas por essa escrita, tais como “*um cinzeiro flutuante*”. No vislumbre de quem chega e sai descalço do poema (verso 6) o ato de escrever confronta a pressa e a afobação contidas no tempo (verso 10), afinal, mesmo que o tempo seja “*uma mula elástica em fuga*”, é preciso “*escrever com calma*”, “*escrever sempre*”. Escrever, nessa perspectiva, é realizar um exercício familiar, em tom de parentela, desde “*chegar e sair descalço no poema*” até acatar o conselho de uma provável autoridade familiar e, assim, finalmente, “*sair na rua de moletom*”.

O que é patente, ao trabalhar com a matéria-linguagem que a(s)cende (n)o texto poético, é a presença de forças que operam em uma suposta oposição. E não há, sob a perspectiva dessa mesma voz lírica, estranhamento nessa dinâmica da contrariedade. É como se o poema, e todo o paradoxo e desconforto que ele suscita, fosse efeito desse repuxar de forças dessemelhantes: quem anda para trás também percorre para chegar a um ponto, a algum lugar. Esse balouço de progredir andando para trás (“irmão do andar”), ao mesmo tempo em que se regressa progredindo (“primo do voltar”) é também um balouçar do tempo. Estruturalmente, pode-se proferir que o poema inicia no inverno (“no inverno é bom”) e segue no verão (“no verão bombom”) – e, novamente, se encontra aqui outra dinâmica de oposição, outro repuxar de forças contrárias, movidas por antítese. A julgar pelos versos isolados que se unem por semelhantes rimas “*bom/bombom/moletom*”, se pode dizer que há um ponto-curva que perfaz a autossuficiência do texto, seu abastamento próprio, como se ele se encerrassem em si e começasse outra vez, do seu ponto final: “*No inverno é bom/No verão bombom/Sair na rua de moletom*”.

A dicção enxuta do poema, característica recorrente nos escritos de Bruna Beber, torna notória imagens complexas construídas por signos comuns. Assim como a maioria dos escritos poéticos elencados neste trabalho, o poema anterior é uma singular e intrincada construção feita da matéria do banal. Os poemas da autora de Duque de Caxias/RJ, baixada fluminense, principalmente os que estão reunidos em *Ladainha* (2017), incendiam o circunstancial a partir daquilo que é tido como mais o doméstico, trivial. São os elementos de alcance comum que ateiam fogo na cena poética. Nessa esteira de pensamento, o quão abstruso e absurdo são, por exemplo, as imagens quase surrealistas do “cinzeiro flutuante” inventado pela escrita, ou do “verão bombom” em que parte dessa escrita acontece, ou ainda

da “mula elástica em fuga” que pormenoriza tanto a escrita (produto), quanto o ato de fazê-la (processo)?

Essas são questões que movimentam muitas outras, sendo que não há, por meio delas, a ambição de fincar uma explanação detalhada – diante de tantas possíveis leituras – para o metapoema que abre este capítulo. Esgotar uma possibilidade é vê-la, ao fim, multiplicada por tantas outras, o que jamais encerraria a brincadeira dos reflexos incertos/fingidos que a palavra opera na construção poética. A leitura de um texto não consiste em forçar-lhe um sentido encerrado, mas de perceber as pluralidades de significações que o engendram, já que a escritura se trata de “uma passagem, um cruzamento; assim, não corresponde a uma interpretação, mesmo a uma liberal, mas a uma explosão, a uma disseminação²⁵” como esboça Roland Barthes (1997, p. 159) em *Image, music, text*. Ademais, se compreende que a forma e o conteúdo literário, numa abordagem que difere da ótica da dialética tradicional, sempre escapam de práticas teleológicas determinantes, posto que a máquina discursiva contemporânea tenciona uma nova percepção acerca do elo entre o corpo poético-textual e o corpo do leitor.

O exercício de leitura introdutório visou apenas elucidar, na imagem da escrita poética que progride-regride, escrita essa que avança-revive, as habilidades que a poesia contemporânea produzida por poetisas mulheres tem de dialogar, reavivar, e re-marcas a memória e os enunciados presentes nos arquivos precedentes. Isso é feito tendo em vista que muitos dos poemas integrantes das obras das jovens autoras levam ao pensamento de tensionamento do arquivo literário e cultural, arquivo esse que também joga, se transforma e opera com esses escritos.

Por isso, é se ancorando na alegoria poética de um andar para trás que progride, ou de um regresso que anda para frente, que se propõe a pensar, nesse espaço ensaístico-dissertativo, as potenciais e distintas formas de interlocução que as produções poéticas do presente desenham e circunscrevem com e a partir das memórias da literatura. Os arquivos que abarcam essas memórias não são tidos aqui como lugares estáveis, inertes, específicos, mas são tratados como espaços de constantes desmembramentos que, de forma dinâmica, habitam e constituem o agora. Nesse sentido, e considerando que a noção de arquivo abrange variantes e gradações muito distintas, é importante aproximar a compreensão elegida ao

²⁵ No original, a citação integral consta como: “The Text is not a co-existence of meanings but a passage, an overcrossing; thus it answers not to an interpretation, even a liberal one, but to an explosion, a dissemination. The plural of the Text depends, that is, not on the ambiguity of its contents but on what might be called the *stereographic plurality* of its weave of signifiers (etymologically, the text is a tissue, a woven fabric).” (tradução nossa).

campo da poesia contemporânea. Os questionamentos que ancoram o desenrolar desse capítulo são: (i) como a poesia brasileira contemporânea evoca a noção de arquivo? E como essa noção se apresenta? (ii) De que forma a memória da literatura é distendida por meio das específicas operações intelectuais incitadas pelas produções poéticas? (iii) Quais as contribuições poético-literárias, que situadas no âmbito arquivo-memória, podem ser extraídas a partir desse inquieto entrelaçamento?

Tomando o arquivo como um canteiro, Raul Antelo, em *A potencialidade do arquivo*, caracteriza o arquivo “como um canteiro de obras, como um espaço de incessante desconstrução e reconfiguração axiológica” (ANTELO, 2015, p. 02), sendo que nesse espaço simbólico, para o professor e teórico, “há metamorfose e transformação, embora essas consequências não provenham de um gesto subjetivo externo, mas sejam efeito do próprio material que aí se acumula” (ANTELO, 2015, p. 01). A linguagem poética trabalha em um canteiro cuja movimentação e transformação antecede sua chegada, sua esperada intervenção. A tarefa da poeta enquanto arquivista não envolve preservar, firmando e assegurando o arquivo como detentor de verdades ou supremacias por nele se inscrever uma tradição. A tarefa da poeta enquanto arquivista é, justamente, ser uma *an-arquivista*, adulterando primeiro a significância comum que é reservada ao que é ser arquivista e, em seguida, modificando também a tarefa desenvolvida pelo indivíduo que se debruça sobre o arquivo. Essa ruptura com o sentido usual do sujeito arquivista é uma consequência da ideia de que transmitir, estender, dilatar a tradição é também trair a mesma tradição da qual partilha: “tradita: transmissão/traída”, como coloca Giorgio Agamben (1999, p. 82), ao evidenciar a formação etimológica do termo “tradição” e os desdobramentos que provêm dessa evidência em *Ideia da prosa*.

Neste trabalho, o encontro da poeta, an-arquivista e produtora de sua obra, com o arquivo literário é o ponto culminante do instaurar de uma crise. Há um tensionamento e uma intensificação da combinação subjetiva de experiências e leituras, constituintes das concepções da poeta an-arquivista, que encontra um arquivo literário cujo movimento e transformação é natural e incessante, provocando-o, traindo-o, desafiando os saberes e as inscrições que nele estão congregados. Essa crise poderia ser sintetizada do seguinte modo: 1) há a assinatura (e rasura) subjetiva da poeta em uma determinada experiência e 2) há uma transformação intrínseca e natural da memória (literária ou da experiência) que é assinada. Isso justifica, por ora, por quais motivos o que é cingido pelo arquivo é a expressão pura de uma intensa metamorfose, mudança, alteração.

O arquivo é evocado pela poesia contemporânea como um recinto da memória, como lugar de habitação e tramitação de um devir memorialístico. Nesse lugar material ou imaterial em que a memória é situada, se permite “a memorização, a repetição, a reprodução e a reimpressão” como expõe Jacques Derrida (2001, p.28-29) em *Mal de Arquivo*. Todas essas ações estão pautadas por uma habilidade criativa, por um fazer que almeja sempre (se) fazer de novo, por uma índole inteiramente do plano da ressignificação. Os textos poéticos, bem como as poetisas-anarquistas produtoras das obras (e que também são produzidas por elas)²⁶, podem conter esse mal de arquivo descrito pelo filósofo, já que nessa prática de progredir-retomar que intersecciona a vontade de dizer, a matéria do arquivo pode soar como “uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto” (DERRIDA, 2001, p.118).

Estando ou não sob essa cólera nostálgica que avança vasculhando os começos, o trabalho da poeta an-arquivista com o arquivo também é reunir e interpretar, instituir e conservar, mesmo que a conservação difira de uma conservação típica. Nesse canteiro de obras em mutação que é o arquivo, a técnica de arquivamento de cada poeta tem tanta importância no processo de arquivar quanto às substâncias e resíduos que estão arranjos nesse canteiro. Os conteúdos que dinamizam a multiplicidade da obra são determinantes para compreender tanto a compilação de leituras e experiências da poeta quanto a técnica empregada por elas na formação de suas produções. É notório, a partir da leitura das escrituras contemporâneas, que há uma peneira que seleciona algumas memórias e descarta outras, destacando, por meio desse gesto bilateral, a particularidade de cada operação poética ao lidar com o seu particular arquivo. Partir dessa premissa é reconhecer que nem tudo o que as poetisas leram, leem, vivem ou viveram é visível ou intercalado em suas produções.

A partir do que foi reportado, é preciso compreender que as díspares abordagens assinaladas na realização e nos procedimentos empregados(as) pelas autoras na construção de suas obras solicitam um pensamento acerca da memória da literatura que é desassossegada por meio desses escritos. Ítalo Calvino (1990, p.131), em seu conjunto de conferências nunca proferidas intituladas de *Seis propostas para o próximo milênio*, ao tratar do valor literário da Multiplicidade, e pensando a partir de um excerto de Carlo Emilio Gadda, argumenta que diferente da literatura medieval que tendia para a integração do sujeito,

os livros modernos que mais admiramos nascem da confluência e do entrechoque de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de

²⁶ Essa condição é colocada aqui, tendo em vista que, na exploração das obras, se pode também ver de quais leituras e experiências a sua produtora é feita, afinal, a escritura revela essa compilação, fazendo (também) a imagem da poeta (e de quem escreve), e não o contrário.

expressão. Mesmo que o projeto geral tenha sido minuciosamente estudado, o que conta não é o seu encerrar-se numa figura harmoniosa, mas a força centrífuga que dele se liberta, a pluralidade das linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial²⁷.

Ao manejar as escrituras poéticas, se tem eminente essa marcada variabilidade ou abstenção (proposital?) de harmonia trazida na disposição e na significação dos poemas. É notável a reunião de traços desiguais que ornem as obras, não apenas de autora para autora, mas também dentro do conjunto de escritos de cada poeta. Embora os textos tenham dicções predominantes que, usualmente, são mantidas de obra para obra, é visível que as poetas abandonam os lugares e os experimentos já conhecidos e explorados (num determinado livro), e se dirigem para uma vontade de querer dizer o “novo”, de novo (expressa no tecer de outro livro). O que essa jornada do “querer dizer” e do “querer buscar” da poesia não abandona é a sua faculdade criativa marcada por forças que compreendem um compilado de experiências, e que abriga um sortido arsenal de leituras. A imaginação e a força criadora procedem e confrontam esse combinatório de vivências na realização da obra, por isso entende-se que, para além da condição plural, desarmônica, e contraditória que marcam os livros abrangidos por esse estudo, essas escrituras mexem com as múltiplas inscrições que o constituem, dado que a multiplicidade é um dos eixos constituintes de sua multifária formação.

Nesse choque interno e externo da poesia contemporânea mediante a sua condição aglutinadora e imparcial, a poeta, figura que cria e concebe, que morre e retorna²⁸, se põe a desempenhar a tarefa e a operação de an-arquivista, sendo aquela que, frente à matéria cotidiana e o excesso, deixa que a obra delineie uma “vontade de querer dizer” incomum e anômala, agindo sob os fragmentos moventes do arquivo.

No cenário da literatura brasileira contemporânea, é vistosa a abundância de trabalhos que percorrem a temática das memórias culturais e literárias a fim de ressignificar paradigmas e pressupostos situados no campo da cultura e da literatura hoje. O que se entrevê nesse contexto é a retificação já pisoteada de que o âmbito literário nacional, em especial no

²⁷ Essa multiplicidade apresentada por Calvino é retomada em seu conto *A memória do mundo*, se mostrando dialógica com o pensamento acerca da poesia aqui erigido. Correlacionando a imagem do personagem “diretor” à imagem do autor literário, diz o texto que “Mas é essa a nossa deformação profissional: mal nos fixamos em alguma coisa, logo gostaríamos de incluí-la nos nossos fichários; e assim, aconteceu-me frequentemente, confesso, catalogar bocejos, furúnculos, associações de ideias inconvenientes, assobios, e escondê-los no lote das informações mais qualificadas. Porque o posto de diretor para o qual você está prestes a ser nomeado tem esse privilégio: poder dar uma marca pessoal à memória do mundo” (CALVINO, 1993, p.82). Colecionar, deformar e, por fim, dar uma marca pessoal. Não seria esse a mesma operação poética do presente em seu tratamento com o arquivo?

²⁸ O leitor, atuante também na produção do texto, sempre aspira um autor, delimitando, por vezes, um sujeito autoral “não como ilusão, mas como ficção” (BARTHES, 2004, p. 73). Essa invenção oriunda do desejo nada mais é do que “o fictício da identidade” de um suposto indivíduo autor (BARTHES, 2004, p. 73).

domínio da poesia, tem percorrido por eixos pouco pacíficos, o que revela efeitos imediatos que vão desde a instabilidade (e por vezes insuficiência) crítica até o desengessar de aspectos analíticos antes seguros de sua posição. Para onde vai a poesia contemporânea e por quais motivos ela retorna, às vezes, para um lugar que, aparentemente, ela quer abandonar? É com base em indagações paradoxais como essas que se presume que as releituras das escrituras do presente apontam, quase sempre, para um horizonte que se apresenta renovado e incógnito, sem que esse horizonte renegue o que até aqui foi constituído – pelo contrário, é de tudo que foi feito até o agora que essa estrada até uma suposta promessa é feita. Lembrando ainda que se “escrever é irmão/ do andar e primo/do voltar”, como nos versos do poema que abriram esse capítulo, então a coreografia do construto poético deixado pela “poeta an-arquivista”, denominação sugerida e delimitada por Raul Antelo (2007), é sempre cirandar: ciranda dada tanto pelos tempos passados, presentes e futuros, quanto por tudo que neles foi deixado e ainda pulsa, vive. Se a noção de arquivo aqui é tratada como um canteiro de obras, então cabe ao crítico-leitor de poesia observar as flores que nesse espaço brotam, sem desconsiderar o rico e fértil solo – sempre em mutação – que o alicerça.

...

2.1. Arquivar enquanto promessa de futuro

Jacques Derrida postula que “o arquivo só pode ser constituído pela constante concorrência entre a lembrança e o esquecimento” (DERRIDA, 2001, p. 44), o que leva ao entendimento de que o lembrar e o esquecer são eixos desse mesmo canteiro que é o arquivo. É notável, em simultâneo, que o arquivo também é evocado pela poesia contemporânea na mesma operação. Assim, vê-se que as presenças confessas e inconfessas instaladas no fazer de cada poeta advêm de ambos os estímulos: um lembrar que é procedente do esquecer, e vice-versa. No canteiro de obras de sucessivas atividades, as poetisas an-arquivistas laboram uma tarefa que também é a tarefa acarreada pelo seu próprio medo de esquecimento, e esse medo incita uma criação por meio da lembrança.

No dedicar-se à criação que igualmente é um dedicar-se ao arquivo, as travessias postas entre o lembrar e o esquecer rememoram Nietzsche (1978, p. 58) no qual, antecedente e em ressonância com a leitura derridiana, afirma que “todo agir requer um esquecimento”. Se na ausência de esquecimento torna-se inteiramente impossível viver (NIETZSCHE, 1978, p.

58), lembrar é o que aparta a figura e o fantasma do esquecer, e o esquecer é o que acentua e entusiasma o lembrar. Com a chegada da lembrança, os indivíduos deparam-se com a ausência de nitidez dos contornos da lembrança, e veem diante de si o caráter quebrável, vulnerável e tênue dessa lembrança. As memórias não abonam o repertório vivo que cada indivíduo possui, mas evidenciam, de modo nítido, como ao lado da habilidade de lembrar, também mora a força do esquecer.

O modo como dobramos as meias
 ou como enroscamos nela mesma uma mangueira
 vermelha
 ou como guardamos potes de mantimentos
 os menores dentro dos maiores
 ou como deixamos postais dentro dos livros
 como se os enviássemos para nós mesmos
 no futuro
 nada disso se parece com a memória

houve por exemplo aquele dia
 sua blusa de lã clara
 soltava fiapos
 que ficaram presos no meu
 vestido escuro
 fui levando pelas ruas
 esses fiapos do encontro
 eu como que te transportava
 o tempo passou
 eu me lembro da blusa de lã clara
 das ruas que percorri
 com uma alegria nova
 era um dia muito frio
 eu retirava um a um os fios
 claros do vestido escuro
 eu me lembro disso
 foi o que sobrou

ou ainda
 o sofá vermelho escuro
 com manchas de umidade
 abandonado na calçada
 aquela invasão da intimidade
 numa rua movimentada
 (algo como a intimidade, você disse,
 que se pode ter com os mortos)
 que nos lembrou um teatro
 que nos lembrou um ensaio
 de um auto cujo nome
 a gente não se lembrava

que nos levou a falar sobre como vamos
 esquecendo tudo
 como vamos nos especializando

pouco a pouco
 em esquecer
experts, você disse, ou eu disse,
 em esquecimento, é o que
 nós somos
 - e é tudo o que eu me lembro
 daquela cidade

ou mesmo agora
 quando duas janelas se acendem
 simultaneamente
 em prédios diferentes
 o que me distrai um pouco das notas
 que eu tentava tomar
 das notas a partir das quais eu pensava escrever
 o poema atrasado que eu preciso te enviar
 e quando volto os olhos de novo para as notas
 está escrito: subúrbio das línguas
 e ainda: sintaxe do sexo
 e eu não tenho idéia do que eu pensava fazer com isso
 (MARQUES, 2016, p. 30-34).

Os hábitos comuns tais como dobrar as meias, guardar potes de mantimentos por tamanho ou deixar postais e folhas dentro dos livros são ações que, em geral, escapam da ordem do desmemoriar, pois adentram o âmbito do espontâneo, daquilo que, sob a regência do inconsciente, sempre se repete. Nesses gestos singelos em que o olhar da voz poética recai, há um gestar de uma memória que, uma vez repassada e partilhada, insiste em não desfalecer, lutando para não ser esquecida em sua reprodução diária e constante. Diante dos parcos fragmentos da lembrança, o sujeito lírico, como os fiapos de uma blusa de lã clara prendidos no seu vestido, vê a memória se apresentar frágil, bamba, buscando um fôlego capaz de prolongar sua quase apagada existência, *“fui levando pelas ruas/esses fiapos do encontro”*. As pausas dramáticas dadas pelos cortes sutis dos versos assimétricos acompanham o ritmo suave-dançante das palavras cuja assonância na vogal “O” deixa em perspectiva um som que, apoiado no poema, parece sugerir uma melodia arrastada, capaz de repousar a qualquer momento, como uma memória cansada balbuciante: “Ou cOmO guardamOs pOtes de mantimentOs/Os menOres dentrO dOs maiOres/Ou cOmodeixamOs pOstais dentrO dOs livrOs” e “e quandO vOltO Os OlhOs de nOvo para as nOtas”²⁹. A voz lírica, em ação de resgate dessa memória, traz para os versos objetos como *“o sofá vermelho escuro”*, *“um teatro”*, *“um ensaio cujo autor o nome não se lembra”*, tudo para se chegar à constatação, ao

²⁹ Isso também pode ter a ver com a visão, com enxergar, como se o sujeito poético operasse em *zoom* em cada tarefa que realiza.

fim, de que “*vamos esquecendo tudo*”, de que “*vamos nos especializando/pouco a pouco/ em esquecer/experts, você disse, ou eu disse, em esquecimento, é o que/nós somos*”.

É nessa conjuntura em que o esquecer agarra o lembrar e/ou em que o lembrar luta para cobrir o esquecer, que o esquecimento se torna o catalisador e o gerador do desejo de memória, nutrindo-a, como coloca Andreas Huyssen (2000), na tese central de *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*³⁰. Diz o autor que “retomar a memória não se trata de uma celebração gloriosa do passado, mas de tentar dar continuidade e extensão dentro do tempo” (HUYSSSEN, 2000, p. 30).

Diante do medo do esquecimento encara-se o desejo de lembrar que é acionado por esse temor. Um medo e um desejo pelo arquivo seriam movimentos correlatos, faces de um mesmo efeito que é visível nas poéticas contemporâneas. Sendo assim, o desejo de arquivo é a recuperação e a destruição desse mesmo arquivo. E é nessa pulsão de destruição ocasionada pelo desejo de arquivar que é perceptível que as poetisas an-arquivistas estariam próximas de um “mal de arquivo” que nada mais é do que a reunião de itens, traços e cinzas que se alastram por esse lugar de “falta originária e estrutural da chamada memória viva” (DERRIDA, 2001, p. 22), a fim de nomeá-los, arquivá-los, destruí-los. Entre o medo e o desejo, entre a destruição e a lembrança, as escrituras contemporâneas não escondem seus encantos com a memória literária e cultural, fazendo desse canteiro em constante mutação que é o arquivo um lugar em que os enganos desacertam – e, portanto, derrubam – os enredos consagrados integrantes da chamada tradição:

VIII

Engano é quando a gente pensa que é, mas não é.

Engano é quando Julieta chega na sacada
E dá de cara com o Romeu de amasso com outra no jardim.

Engano é a Diadorim mascarada de Reinaldo
enlouquecendo o Riobaldo no sertão de Guimarães.

Engano são as confusões
essas bagunças todas
em que ninguém exatamente mente
mas a gente
inadvertidamente

³⁰ Na obra em questão, o principal mote das contribuições de Huyssen é uma acurada observação para as dinâmicas emergentes e as práticas retomadas em função de um excesso de memória e de sua irrefreável expansão que parece caracterizar o tempo presente e as discussões sobre ele feitas. As proposições do autor giram em torno de um novo papel da musealização até a mobilização de memórias como forma de combater o esquecimento efetivado por governos pós-ditatoriais.

leva gato por lebre
 desejo por paixão
 paixão por amor
 e etc. e tal.

Engano é o Teseu largar numa ilha a Ariadne
 virar rei e casar com a Fedra
 - que com esse nome devia ser feia
 e ter coração de pedra mas parece que não
 que era uma morenaça de parar o trânsito
 das bigas lá na Grécia Antiga.

Engano é quando tudo parece que vai
 e, sem mais nem por quê, fica.
 (REZENDE, 2012, p. 46-47).

O poema de Rezende, edificado por explícitas relações intertextuais que povoam as estrofes, elucida a ideia de que ficam também as vozes, os ecos e as presenças de outros textos e de outras reminiscências que, pela via de uma prática da rememoração, incendeiam o instante poético, tornando as passagens abertas pelos versos coloridas, heterogêneas, repletas de peças de um repertório memorialístico que se corporifica na tessitura poética. É sabido que *“engano é quando tudo parece que vai/e, sem mais nem por que, fica”*, pois é assim que trabalha a poeta an-arquivista. A partir dos sons, dos excertos e das vivências compiladas, há um voltar de uma memória que nunca foi, há um ficar de um corpo de lembranças que nunca partiu. Escancarados, camuflados ou cambaleantes nos poemas, essas presenças e redes assimétricas constantemente rememoram-se e são rememoradas, construindo, página a página das obras, uma estratégia de sobrevivência esboçada em reação ao medo e ao perigo de um suposto esquecimento. Rememorar é não se deixar esquecer e não deixar as lembranças esquecidas, mas ao mesmo tempo é deixar que elas se insinuem, desejosas, na esperança de serem outras, na esperança de serem novas, no aguardar de um novo “engano”.

A rememoração produtiva é importante haja vista que, por uma triagem de memórias, é possível fornecer contribuições para o futuro do presente – e não unicamente centrar-se no futuro do passado e nas novas possibilidades de sua descrição. O futuro do passado é um olhar que anima as circunstâncias, lançando luzes sobre elas. O futuro do presente é, para além de um olhar para essas circunstâncias, um lançar de luzes a elas, um estender delas ao agora, é um tracejar de um distinto fulgurar no instante que abre espaço para aparições vindouras, potentes.

Por alguma memória de dias na praia

para o Vicente

Será que você vai se lembrar de quando
subia montes de areia na praia com o sorriso
despreocupado ante a certeza da conquista
e sentava no topo deles sem fincar-lhes
bandeira, porque afinal o jubilo não estava
na posse, mas no alcance daqueles píncaros
que amanhã não passarão de corcovas que
as areias revolvidas deixam na praia?

Será que você vai se lembrar de quando
repetia indefinidamente a mesma
música de banda de rock contemporânea
à descida completa de seus dentes incisivos
e cantava tímido sua letra num inglês
que já lhe parecia natural? Será que você
poderá ainda entoar aquela mesma música
com a mesma fluência, depois que o seu mundo
for penetrado por outros mundos possíveis?

Será que você vai se lembrar de quando
pediu carinhosamente à irmã do meio
que convencesse sua mãe (que não é mãe
daquela irmã) que o matriculasse na mesma
escola em que ela estudou, uma escola católica
e pra lá do túnel, na contramão de sua porção
judaica e dos fluxos da cidade de sua casa?
Será que você estudou naquela escola?

Será que você vai se lembrar de quando
precisou pedir emprestado uma bomba de ar
para devolver a forma de uma bola de futebol,
e negou-se a pedir no vizinho, o governador
[monstruoso
do estado que o acolhia com tanta beleza
e disse à família, entredentes:
se eu for lá, vai se pra jogar um ovo
no que foi ovacionado pela sua primeira
manifestação de militância, embora não
soubesse enumerar os problemas do estado
mas demonstrasse notável capacidade de assimilação
dos humores de sua gente, de seu mundo
um mundo ainda não invadido pela violência
dos outros mundos possíveis
- como o mundo das perversas instituições?

Será que você vai se lembrar de quando
olhávamos para você com uma ternura
que sempre conservaremos, uma ternura
que é transmitida por você, uma herança
tão precoce quanto madura e que nós, já sabidos
dos ventos que mais dissipam que semeiam
já sabidos das sombras que a sucessão dos anos
lança sobre os primeiros anos, sobre a primeira

década da vida, que, contudo, nós tentamos guardar
 fora dos sorrisos embutidos das fotografias
 ou das linhas exageradamente românticas
 dos diários de família, tentamos guardar
 no pouco que nos resta (mas cujo brilho não é
 vencido
 por nenhuma sombra) aquele mundo das
 proporções
 fantásticas e inabaláveis que a infância cria para
 sempre?
 (LIUZZI, 2014, p. 57-59).

Nessa seleção de memórias que duvidam da própria existência, e que esperam, pelo gesto do Outro, ganhar vida, há um “será?” que, conjugado no futuro do presente, e abrindo cada estrofe, se inscreve como uma promessa de futuro, como uma lembrança que quer ser reservada para mais adiante, um pensamento que quer ter fôlego para dias que ainda não chegaram. Será que essas enumeradas memórias “fantásticas e inabaláveis que a infância cria para/sempré” enunciadas pela voz poética, irão ser mantidas no mundo das proporções do arquivo para um dia, quem sabe, serem retomadas do ponto em que findaram? Será que essas “ternuras”, essas “heranças”, esses “ventos que mais dissipam que semeiam”, e as “linhas exageradamente românticas/dos diários de família” serão abraçadas e remanejadas em sua forma por esse futuro que está aqui, agora? São questões como essas que as lembranças operadas pelo escrito de Liuzzi trazem de forma coreografada para a cena poética, evidenciando que o arquivo pode ser uma promessa de futuro, um desenho para a folha em branco que ainda não chegou, “*uma ternura/que sempre conservaremos*”.

Destarte, pensar o futuro do presente por meio da lembrança produtiva da poesia é pensar, mutuamente, em uma promessa de futuro em que o arquivo – rasurado e manchado, matéria de um ontem reformado em um hoje – torna-se a própria “persistência do futuro” (DERRIDA, 2001, p. 50), destruindo e salvando a memória, arquivando-a e alterando-a por via do texto. Persistindo, as memórias em movimento contínuo desse arquivo-canteiro em metamorfose podem se conceber outras, avultando intrigantes novas formas e sentidos. Persistindo, essas memórias podem ser, enfim, “(...) a gritaria/dos grandes começos” (BEBER, 2009, p. 48), sendo eles os movimentos de avanços e retrações da poesia.

2.2 Arquivar enquanto sobrevida

A condição de “penhor do futuro” apresentada pelo arquivo (DERRIDA, 2001, p. 31), é firmada na possibilidade que os enunciados integrantes desse arquivo têm de desenvolver

sucessivas retomadas em novas dicções, em novas formas, em dizeres outrora nunca ditos, dessemelhantes daquilo que um dia foi erigido. A atividade de corporificar um enunciado dando a ele outra roupagem e incumbência marca o arquivo como promessa de futuro que se desenha por intermédio das *sobrevidas* propiciadas pelas textualidades poéticas contemporâneas. Ao retomar a imagem do arquivo no canteiro em constante metamorfose, se destaca que este não corresponde a um lugar cerrado, encastelado, provedor de formas e conteúdos cumulativos. Está na própria gênese do arquivo ser um espaço de transformação e re-formação dos enunciados advindos de uma leitura afetiva e experiencial, haja vista que a sistemática e a potência do conteúdo arquivístico está na sua alomorfia, e não na sua conservação e mero repasse.

Michel Foucault, ao trabalhar com a relação entre o arquivo e o enunciado em *A Arqueologia do Saber* explicita que “o arquivo é o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados” (FOUCAULT, 2009, p. 150). Todo o trabalho que o filósofo francês realiza em torno da tarefa e do sentido do enunciado na formação discursiva³¹ é no sentido de compreender que “não há enunciado que não suponha outros; não há nenhum que não tenha, em torno de si, um campo de coexistências, efeitos de série e de sucessão, uma distribuição de função e de papéis” (FOUCAULT, 2009, p. 114). A leitura foucaultina é determinante para que se considere o enunciado como um corpo abarcado por outros corpos, corpo esse que a poesia contemporânea simula ampliar ao propor distintas relações, jogando-o em lugares e contextos dosados de estranhamento, desnudando-o das características de sua primeira aparição.

Tal assertiva leva a crer que as escrituras poéticas em produção no Brasil se marcam por uma população de enunciados desalojados de seus pontos de partida, colocados e defrontados em tumulto na superfície do texto. Nessa coreografia de dissonâncias, os enunciados e os fragmentos do arquivo que a poesia retoma não são estruturas isoladas, ou portadores de um sentido arraigado. É na irregularidade e no falatório em balbúrdia no poema que se nota que o arquivo, tido como canteiro de obras, também é o espaço de *sobrevida* das memórias enunciativas, desses corpos cuja semântica é despojada nas ligações possibilitadas pelo texto.

MUDANÇA

Vou mudar minha aparência
As fotos já gastaram o rosto

³¹No livro *A arqueologia do Saber*, há um desenrolar de fôlego que atravessa o capítulo *O Enunciado e o Arquivo*, abrangendo tópicos que vão desde a definição do enunciado (FOUCAULT, 2009, p. 89) até a relação dada entre o priori histórico e o arquivo (FOUCAULT, 2009, p. 145).

Sempre repetido.
 Vai ser nova a minha vinda:
 Mamãe trouxe o perfume novo.

Como será que você vai lembrar de mim?
 (LIUZZI, 2010, p. 18).

Como será que os registros literários e das vivências serão lembrados após serem reformados na coreografia poética? A noção de sobrevivência se faz presente em um considerável número dos ensaios escritos por Walter Benjamin, mas é na formulação dada em *A tradução-renúncia do tradutor* que a ideia de sobrevida se mostra mais próxima da abordagem elegida por esse estudo, tendo em vista a consideração benjaminiana de que a sobrevivência de uma escritura não reside no fato de se “dizer a mesma coisa repetidas vezes” (BENJAMIN, 2001, p. 189), mas de dizê-la sob uma reformada articulação e pronúncia, a partir de outras figuras e de outros jogos linguísticos. Nos ensaios em que trata do legado e da obra de Karl Kraus, Benjamin frisa que o dramaturgo e poeta foi pioneiro ao captar que a citação não está equiparada a uma prática de preservação e custódia, e nem é movida por um ideal de acondicionamento e mantimento. Pelo contrário, segundo Benjamin, Kraus entendia que o ato de citar alavanca a ação de destruir e de purificar, e é o desalojamento do elemento citado de seu domínio familiar que permite ao fragmento a possibilidade de uma sobrevida, viabilizando a possibilidade desse fragmento adquirir uma diferente corporeidade. É a partir das instigantes considerações acerca da sobrevivência e das teses benjaminianas que, ao comentar sobre as inúmeras contribuições de Walter Benjamin para o pensamento sobre a história, Raul Antelo em *Survivências: exílio do tempo no tempo* salienta que “escrever a história é citar a história, desmontá-la, reorganizá-la” (ANTELO, 2014, p. 33). Nisso, se tem a oportunidade de, por meio de uma continuidade desconstrutiva, dar uma sobrevida aos elementos dessa história, (re)escrevendo-a.

É por esse motivo que a poeta, ao invés de ser uma an-arquivista apegada à tarefa mantenedora do material acumulado no arquivo, é aquela que propõe, estrategicamente, uma rede de cruzamentos com a intenção de que a matéria enunciativa e memorialística arquivada estenda e firme o ímpeto de seu metamorfismo. O conteúdo arquivístico cumpre assim com a sua jornada de transformação ininterrupta dada por intermédio das distintas relações poéticas. No processo criativo dessas relações, as escrituras mobilizam um crescer vívido às diferentes figuras da tradição literária e cultural, recolhendo peças do saber comum e partilhado, e reconfigurando-as no poema. Nessa ação organizacional de enunciados do arquivo, a passagem para um jogo bilateral de exibição e obliteração desses signos é instituída, e tem-se

a possibilidade de enxergar os referentes e as imagens fora de seu lugar primeiro e conhecido. O livro *Rilke Shake* (2007), primeira publicação de Angélica Freitas, é marcado por essa dicção que opera exibindo-obliterando, e o poema que dá título ao livro estampa, em um tom quase melancólico, figuras em sobrevida ao dizer:

rilke shake

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

nada bate um rilkesshake
 no quesito anti-heartache
 nada supera a batida
 de um rilkesshake com sorvete
 por mais que você se deite
 se deleite e 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 rilkesshake
 engulo um toastedblake
 e danço que nem dervixe
 (FREITAS, 2007, p. 39).

Nas travessias imagéticas dadas entre uma lista de escritores e itens de consumo alimentício, há, ao final do poema, um sujeito poético que “dança que nem dervixe³²” – típica dança da tradição muçulmana e turca em que o dançarino rodopia em torno de si – oferecendo ao leitor um curioso modo de celebrar em meio à tristeza e à solidão. É evidente, dada uma perspectiva linguística, a presença de itens lexicais estrangeiros (geralmente, nomes de

³² No estudo de Gabriel José Innocentini Hayashi (UFSCar/2014), que produziu uma tese sobre a obra *Rilke Shake* intitulada “Tensões críticas e culturais em *Rilke Shake*”, outras significações para a palavra dervixe também são apresentadas, tais como “passagem” e “porta” (HAYASHI, 2014, p. 52).

poetas) que causam a impressão de que a linguagem do poema é babilônica, infestada de vocábulos não padronizados e pouco comuns, o que efetiva uma visualidade dissimétrica no modo como o poema está organizado. É visível, também, que as rimas emparelhadas agrupam vocábulos com valor semântico símile. Não obstante, isso não impede que o texto tenha um ritmo expressivo, em que as marcações variadas das sílabas tônicas culminam em versos de redondilha maior, acentuando os sentimentos que antecedem o ato de comer. Ao deparar-se com o poema, pode-se perguntar: qual é o alimento desse sujeito lírico? O que essa voz poética consome?

As cenas do texto parecem acontecer num intervalo de um sonho: o verbo “saltar”, em tom exclamativo, é o primeiro do poema, sendo que “dançar”, conjugado na primeira pessoa do singular, é o que fecha o texto. O que se concentra entre o salto e a dança em *Rilke Shake*? Seria a consumação alimentícia uma resposta ao tédio e a escassez da existência? As referências à cultura estrangeira (norte-americana, inglesa, tcheca, muçulmana) aliadas a nomes de autores (Rainer Maria Rilke, William Blake...), elaboram expressões neológicas nas quais os produtos prontos para o saboreio tensionam as fronteiras entre o que é alimento/poeta e o que é consumo/literatura. A nutrição da voz lírica, portanto, não é somente a tradição, mas é a possibilidade de encontrar nessa tradição os ingredientes necessários para gerar novos alimentos. E é nesse uso do “literário consagrado” associado a alimentos fáceis e ordinários que a voz poética solicita e ingere seu próprio “*rilke shake*”, acompanhado de um “*toasted blake*”. Essa tradição literária, que figura no poema como despensa alimentícia que sacia a voz poética, está à disposição para a formação de outros alimentos, alimentos esses que aparentam ser a única companhia do sujeito lírico diante desse desiludir que ataca “*quando a noite passa insone*”. Afinal, é nessas noites vazias sem cigarro e com cerveja ruim, “*noites que a lua é fraca*” e que “*as estrelas somem no piche*”, que as tradições literárias se apresentam como as substâncias adequadas para preencher qualquer abstinência e vazio, (essas vertentes literárias) se mostram prontas, enfim, para cobrir a apetência.

Mas “*Rilke Shake*”, poema que conta com um número significativo de análises minuciosas e de fôlego, auxilia na compreensão da noção de sobrevivida quando demonstra como o corpo e o horizonte da tradição podem vir remarcados em um corpo com outra roupagem, que se vale de máscaras antigas e se direciona para a construção de outras complexidades, constituindo assim outras problemáticas. O que a escritura poética contemporânea faz, por meio da técnica da poeta an-arquivista é desconstruir o sentido da evidência das imagens do arquivo. Elas estão no poema, mas não são mais o que elas um dia já foram.

Há, no entanto, um fio referencial que atua entre o referente e a distinta acepção dada a ele em um novo contexto. O escopo imagético e as alusões à tradição sobrevivem na poesia fazendo outros gestos, materializando distintos corpos, sendo, enfim, itens de provocação de uma nova linguagem que impele a realização de novos sentidos. O resultado da estratégia da operação an-arquivista, segundo Raul Antelo, “parece ser então uma *sombra* conduzida, uma fantasmagoria *em negativo*, um volume oco, esvaziado, materialidade não construída mas obtida por subtração, por preservação de um espaço virgem que corresponde a uma zona muito indeterminada, e antes recoberta, de maneira asfixiante, pelo referente.” (ANTELO, 2005, p. 04-05).

Se toda memória é incerta e impessoal, e por isso passível de produzir sobrevida, ser arquivado na poesia contemporânea aparece como a proposição de um deslocamento de uso, um realocar dos enredos memorialísticos, caracterizando-se como o potencializar da força de autonomia das imagens literárias. Mais do que resgatar e restaurar, arquivar é deixar que as figuras da tradição literária sobrevenham nas escrituras contemporâneas, capazes assim de produzir distintas significações daquelas que um dia já foram produzidas, pois já é sabido que “a transformação provém do próprio material que se acumula no arquivo” (ANTELO, 2005, p. 16). Nessa conjuntura, a sequência de seis poemas de Ana Martins Marques (2009), extraídos do livro *A vida submarina*, apresenta uma instigante coreografia apoiada na leitura de “Odisséia”, cuja tessitura poética conflui com a imagem da personagem Penélope, de Ulisses. Os poemas abaixo simulam que é no contatar e no se movimentar com o arquivo que a figura de Penélope encena outros passos, propõe outros andamentos, opera em contramarcha.

Penélope (I)

O que o dia tece
a noite esquece

O que o dia traça
a noite esgarça

De dia, tramas,
de noite, traças.

De dia, sedas,
de noite, perdas.

De dia, malhas,

de noite, falhas.
(MARQUES, 2009, p. 89).

Penélope (II)

A trama do dia
na urdidura da noite
ou a trama da noite
na urdidura do dia
enquanto teço:
a fidelidade por um fio.
(MARQUES, 2009, p. 105).

Penélope (III)

De dia dedais.
Na noite ninguém.
(MARQUES, 2009, p. 105).

Penélope (IV)

E ela não disse
já não te pertença
há muito entreguei meu coração ao sossego
enquanto seu coração balançava em viagem
enquanto eu me consumia
entre os panos da noite
você percorria distâncias insuspeitas
corpos encantados de mulheres com cujas línguas
estranhas eu poderia tecer uma mortalha
da nossa língua comum.
E ela não disse
no início ainda pensei em você
primeiro como quem arde diante de uma fogueira
apenas extinta
depois como quem visita em lembrança a praia da infância
e então como quem recorda o amplo verão
e depois como que esquece.
E ela também não disse
a solidão pode ter muitas formas,
tantas quantas são as terras estrangeiras,
e ela é sempre hospitaleira.
(MARQUES, 2009, p. 134).

Penélope (V)

A viagem pela espera
 é sem retorno.
 Quantas vezes a noite teceu
 A mortalha do dia,
 Quantas vezes o dia
 desteceu sua mortalha?
 Quantas vezes ensaiei o retorno –
 O rito dos risos,
 espelho tenro, cabelos trançados,
 casa salgada, coração veloz?
 A espera é a flor que eu consigo.
 Água do mar, vinho tinto – o mesmo copo.
 (MARQUES, 2009, p. 140).

Penélope (VI)

E então se sentam
 lado a lado
 para que ela lhe narre
 a odisséia da espera.
 (MARQUES, 2009, p. 142).

Acolhida na solidão de quem espera, Penélope “tece“, “traça“, “trama“, as sedas e as malhas, preenchendo a odisséia do tempo desenhada por vocábulos correspondentes à temporalidade, como “dia” e “noite”. Em Penélope (I), o ritmo do poema, decorrente de uma métrica que em sua maior parte é simétrica, atenta que o trabalho realizado pela personagem é calculado, minucioso, embora exista uma clara antinomia entre o fazer e o sentir que se coloca nos versos: se no período diurno Penélope se ocupa de tecer e, assim, preencher o vazio do tempo com a ocupação, no período noturno esse vazio se acentua, porque só parece haver a lembrança, o sentir distante de uma “falha” que “malha” alguma consegue cobrir. Essa antinomia se apóia, principalmente, nas rimas externas com parentesco sonoro: tece/esquece, traça/esgarça, trama/esgarça, trama/trança, seda/perda, malha/falha. Se os primeiros vocábulos dessa oposição dizem respeito à urdidura, os segundos estão em concordância com a memória, com o modo no qual Penélope parece se colocar diante do intervalo dos fatos. Internamente, os itens lexicais “dia” e “noite” também fragmentam o que é ação diurna, e o que é ação noturna, de modo a marcar a dessimetria em evidência no poema. Esse contraste segue em Penélope (II), e o verso “a fidelidade por um fio”, dá a aparência de que, por vezes, a trama e a urdidura são pesadas, penosas, assim como o tempo que, no fio de um segundo, parece custoso, estafante.

Em Penélope (III), o corpo da ausência é tudo que prevalece no dístico, e a falta, o “ninguém”, é o centro da estrofe mínima. Em Penélope (IV), a negação do não dizer, dada no relacionamento dos versos paralelos (“E ela não disse”, “E ela não disse”, “E ela também não disse”), desencadeia uma série de dizeres, constituídos em versos livres, que encorpam a estrofe. Entre metáforas “*há muito entreguei meu coração ao sossego/enquanto o seu balançava em viagem*” e alegorias “*enquanto eu me consumia/entre os panos da noite*”, o poema aparenta compilar os acontecimentos e os pensamentos delineados no tempo da solidão, solidão que “é sempre hospitaleira”. Se uma melancolia lassa abarca o poema Penélope (V), “*quantas vezes a noite teceu/a mortalha do dia?*”, em Penélope (VI) a narração da odisséia da espera fecha a sequência de poemas, abrindo-a.

O que fica notório nas coreografias poéticas feitas pelas sequências de poemas é que a figura de Penélope no escrito compõe uma sobrevida que é a perspectiva da sua voz, o laborar da sua versão, o enunciar do seu modo de pensar sobre os acontecimentos que sobre ela incidem, sendo tudo isso feito por intermédio da sua ação de tecer. Fio por fio, e em cada trama, Penélope tem seu elo subjetivo metamorfoseado com as possibilidades de continuidade que ela mesma se dá. Nesse exilar, há criação. Nesse exilar, há chances de tramar sobrevida. Nesse exilar, a urdidura é a possibilidade de contar o que já foi contado sob as arestas (e silêncio) do íntimo³³.

Na relação com o arquivo, as poetisas contemporâneas colocam-se como testemunhas e herdeiras das imagens e dos enunciados deste, e é insuspeito afirmar que no trabalho de erigir e redigir seus escritos haja certo benefício desse aporte imagético recuperado e re-assinado nas escrituras. As heranças e os testamentos do arquivo, desse modo, são transformadas, repassadas adiante; atendendo, enfim, a “promessa de futuro” pela qual conclama o arquivo. É aqui, na continuidade (rasurada) das imagens e dos enunciados do arquivo que, de igual modo, se encontra a sobrevida dele, seu estender distinto, sua expansão diferenciada³⁴.

Nesse canteiro em intermitente mutação que é o lugar arquivístico, as memórias e os enunciados não apenas são ponto de partida de um processo de “mais vida” da linguagem e das imagens conhecíveis, mas também atuam em direção à própria voz poética que os enuncia e os reorganiza. Sob essa fricção entre o registro e a voz que registra, “a imagem da memória

³³ Essa passagem relembra as considerações feitas em *Bordado e Costura do Texto*, texto de Tamara Kamenszain, especialmente quando a ensaísta e poeta diz que “se a escrita e o silêncio reconhecem um ao outro nesse caminho que os separa da fala, a mulher, silenciosa por tradição, está próxima da escrita. Silenciosa porque seu acesso à fala nasceu no cochicho e no sussurro, para desandar o microfônico mundo das verdades altissonantes.” (KAMENSZAIN, 2000, p. 01).

³⁴ Pensamento também consoante com o que expressa Raul Antelo (2014) em *Survivências: exílio do tempo no tempo*.

transmite a realidade literal da própria cena mesmo que simultaneamente, ela registre também o hiato entre a subjetividade denotativa e o uso conotativo” (ANTELO, 2011, p. 03), conforme expressa Raul Antelo em *O arquivo e deslocamentos dos usos da tradição*. No próximo poema, a título de exemplo, a voz poética percebe que é através da compilação de leituras, vivências e referências que a sua experiência subjetiva é redefinida, ou seja, experienciar uma determinada memória concentrada em um particular arquivo é reescrever uma sobre-vivência, é colocar nesse conjunto arquivístico um outro modo de ser e estar na existência.

Eu sou³⁵

O racismo quase me mata outro dia
 Se não fosse Nelson Mandela
 Maya Angelou, Lima Barreto, Oliveira Silveira
 Ai ai...
 O racismo, esse perseguidor
 Mas estou bem com vocês
 Nina Simone, Luiza Mahin, Maria Firmina
 dos Reis

O racismo não me deixa dormir
 Porque ele não dorme
 Fico desperta com Ray Charles, Marvin Gaye
 James Brown me disse que posso mais além
 do cansaço

Sim, o racismo me deprime
 Mas a endorfina de ler Carolina Maria de
 Jesus
 De sentir na alma o meu bom samba de raiz
 De Clementina e Jovelina Pérola negra
 Vence tudo com a força da ancestralidade
 O racismo ainda bate na minha porta
 Com seus mandados sem justiça
 Mas não estou
 Eu sou
 Negra e livre
 Negra e linda

³⁵ O poema de Sobral, *Eu Sou*, poderia ser pensado como uma continuação do poema de Adélia Prado, *Com licença poética*: “Quando nasci um anjo esbelto,/desses que tocam trombeta, anunciou:/vai carregar bandeira./Cargo muito pesado pra mulher,/esta espécie ainda envergonhada./Aceito os subterfúgios que me cabem,/sem precisar mentir./Não sou feia que não possa casar,/acho o Rio de Janeiro uma beleza e/ora sim, ora não, creio em parto sem dor./Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina./Inauguro linhagens, fundo reinos/— dor não é amargura./Minha tristeza não tem pedigree,/já a minha vontade de alegria,/sua raiz vai ao meu mil avô./Vai ser coxo na vida é maldição pra homem./Mulher é desdobrável. Eu sou.” (PRADO, 1999, p. 11).

O racismo não tem paz
 Não foi ele quem inventou o jazz
 Nem o soul
 O racismo não é ninguém
 Mas eu sou.
 (SOBRAL, 2017, p. 100-101).

“Eu sou” estreita o vínculo entre a memória e o prolongamento desta, o que realça que o conteúdo do arquivo adquire uma extensão que também sensibiliza e toca o corpo lírico envolvido por esse referencial. Apoiado em uma simbólica e significativa listagem que menciona desde autoras literárias, personagens musicais e culturais, e figuras políticas, o sujeito lírico reitera sua potência e apequena aquilo que lhe ataca: “O racismo não é ninguém/Mas eu sou”. Saliente também os versos isolados que compreendem uma abordagem religiosa: “dos Reis” e “Jesus” equivalem, na tessitura poética, a “Negra e livre”, e “Negra e linda”. No exercício de arquivar que serve de potência para a afirmação subjetiva, fica à mostra a relação com o arquivo que tem uma ordem simultânea ao afeto, sendo ela um tensionar que concebe uma dialética entre o que está no eu e o que está no mundo. Arquivar, mediante essa leitura, borra os limiares entre o arsenal de referências e as complexidades intrínsecas, resultando em uma sobrevida a partir dessa junção.

O gesto de sobrevida do material do arquivo, sua maleabilidade poética e sua metamorfose intrínseca são o gesto de sua resistência. O corpo reformado e continuado nos escritos contemporâneos é aquele que aponta que o fazer literário, atuando entre tantas outras competências, também é um fazer de continuidades, aquela que cria a partir da palavra que resiste/existe. A sobrevida do arquivo é a sua resistência, palavras muito próximas das quais expressa Didi-Huberman (2012, p. 228) em *Pueblos expuestos pueblos figurantes*. Se o arquivo, do mesmo modo, sugere uma sobrevida das imagens, enunciados e inscrições dispostas no mundo e em suas tradições, logo, a poesia contemporânea produzida por poetisas mulheres é aquela que constrói sua vontade de dizer rabiscando os gestos entre a produção e o consumo, sugando e expelindo “o néctar da vida nas tetas do mundo” (SOBRAL, 2016, p. 83).

2.3 Arquivar em perspectiva comparatista: entre a tensão e a harmonia

Em *O próprio e o alheio*, Tânia Carvalhal (2003), já intuindo as mudanças nos cenários das práticas literárias comparatistas, e contribuindo com o pensamento das interações e dos diálogos entre obras literárias e culturais em um mesmo texto, expõe o elemento intertextual como aquele que aponta para “a sociabilidade da escrita literária, cuja

individualidade se afirma no cruzamento de escritas anteriores” (CARVALHAL, 2003, p. 19). Nessa sociabilidade e aparente dialogismo, “a intertextualidade, ao designar os sistemas impessoais da interação textual, coletiviza a obra” (CARVALHAL, 2003, p. 19), tornando-a pertencente a um plano que não é o plano das abordagens encerradas, mas das abordagens que conclamam diversos cruzamentos, o fazer de uma trama.

Essa perspectiva é importante não apenas para compreender “os processos de apropriação criativa” operados na elaboração do artefato literário-poético, mas também para desencadear outros panoramas com relação à impureza e ao caráter heterogêneo dos textos, textos esses que, se comparado a imagem de um tecido preparado com diferentes retalhos, fazem sempre sinalização para os diversos componentes de sua formação, sendo inevitavelmente acompanhado de elementos “estrangeiros” formadores de pontes a um “alhures”. Eles personificam, assim, as presenças e os entendimentos decorrentes de um “outro” – para usar os termos de Pierre Brunel (2004, p. 21), outro grande teórico dos estudos literários comparados, em *O facto comparatista*.

A poesia do presente chega nesse debate pela sua já constatada vontade de não afiliação, que causadora de “cisma” no segmento crítico mais conservador, tem suscitado intensos e numerosos debates sobre o caráter ou faces que compõe hoje o fazer poético dito nacional. Ao recair sobre as hipóteses da diversidade na tentativa de compreender alguns dos caminhos que a movimentam, o professor e crítico Marcos Siscar, em *Poesia e Crise*, vale-se do aporte histórico ao colocar que

Ao primeiro olhar, de fato, a poesia brasileira contemporânea publicada a partir dos anos 1980 apresenta, antes de mais nada, algumas marcas de ausência de linhas de força mestras. Não seria incorreto concluir que ela tem o aspecto de um movimento de retração ou de refluxo com relação às tensões das décadas anteriores. [...] Nesse sentido, é o lugar da fala que se modifica, exatamente no momento em que ela consegue fixar-se publicamente; quando a poesia passa para o interior da formalidade do processo cultural, ela começa a abandonar as referências de resistência que a definiam. (SISCAR, 2010, p. 149-150).

Pensar considerando a hipótese da diversidade calcada na concepção de retração e refluxo é importante na discussão que se propõe acerca da matéria acumulada no arquivo. Esse pensamento é considerável porque, nos trânsitos entre o próprio e o alheio, a poesia escrita por poetisas mulheres esboça confabulações e tramas de leitura, devido as suas evidentes referências e inserções patentes que, ao serem exploradas, apresentam-se essenciais para uma leitura fluente do texto poético. O poema cria uma rede que joga o leitor para espaços coletivos, fora (e dentro) do próprio poema, cuja interação é um ponto catalisador de forças, e

não um aspecto caracterizador de reducionismo, mera retraditionalização, ou ainda, empobrecimento.

II

*As coisas não precisam de você
Quem disse que eu tinha que precisar?
As luzes brilham no Vidigal
E não precisam de você
Os Dois Irmãos também não precisam
“Virgem”, Antonio Cícero e Marina Lima*

Choveu na cidade.
O ar molhado de asfalto tem cheiro
do tempo em que eu era amada
e tudo dói de saudade desse quando.
A noite limpa infla de lembranças os suspiros.
Olho pela janela do quarto.
Os Dois Irmãos não precisam mesmo de mim
nem de coisa nenhuma para acontecer.
Eu, de você.
(REZENDE, 2012, p. 38).

Essas continuidades e recontinuidades a partir de fragmentos, sejam eles literários, musicais, ou até mesmo de cunho pessoal e informacional, são explicitamente comuns nos textos das poetisas contemporâneas, como é o caso do poema anterior, que assume explicitamente o jogo com a música pop. Uma arrancada a partir de uma imagem que é refeita entre os versos reforça que ao invés da poesia se ocupar em nada dizer, ela investe, por meio de suas operações com o conteúdo arquivístico, em sobre-dizeres, numa fenda aberta de relação com o mundo. Se foi visto até aqui que o arquivo em seu elo com a poesia potencializa uma promessa de futuro e também um produzir de sobrevidas, chega-se agora na consideração de que o corpo do poema é o lócus das tensões e das harmonias dessas presenças. O que o poema acima, de Maria Rezende, propõe, é que por meio das contradições das imagens e dos sentidos inscritos no poema de Antonio Cícero e musicado por Marina Lima, é possível esfacelar uma outra face dessa memória, face essa que, já autônoma, faz inflar novas possibilidades de sentido.

É por isso que um viés da prática literária comparatista, sempre atenta a dissolução das presenças reformadas no texto, é fundamental para que não se caia na tentação de redigir argumentos na direção de que há uma automatização acrítica no fazer da poesia, de que essa

poesia apenas age incorporando formas já usadas sem produzir, criticamente, um produto de significativo “valor literário”. No âmago desse pensamento e dessas considerações, mais do que uma “cisma” com a poesia brasileira contemporânea, retratada por Siscar (2010) em *Poesia e Crise*, está também uma não compreensão dos sentidos e das demandas que paginam a época, o tempo presente. Esses significados ou montantes não encontrados por uma parcela da crítica na poesia brasileira talvez esteja atrelado a uma ausência de exploração das distintas relações que o fazer poético traça com o arquivo literário e cultural, pois considerar o âmbito arquivístico é se deparar com os expressivos e sortidos significados através de um agir *contestador*, de um agir que *promove* e de um agir que *relê* escritos e experiências antecedentes.

Contestar, promover e reler o arquivo são movimentos da poesia, e todos eles são produtores de sentido para os questionamentos colocados no hoje, no espaço do agora. O que é preciso ficar saliente, nesse momento de vertiginosa produção, é que os escritos não abandonam ou negam a tradição ou a herança memorialística, pois é por meio da problematização das próprias referências e do próprio arsenal de leituras dado na gestação poemática que a poesia contemporânea agencia a possibilidade da construção de outros corpos de sentido na tessitura do texto, corpos esses repletos de possíveis horizontes poético-artísticos os quais mais acrescentam à discussão do tensionamento dos parâmetros literários do presente, do que culminam em falas de esvaziamento, de pouquidade, de desvalia poética, como aponta um determinado segmento da crítica.

Por isso, as questões e as complexidades do tempo presente requisitam, mediante o exposto, outras formas de criar e de se posicionar³⁶ frente ao artefato artístico-literário. E é desdobrando-se abertamente que as coreografias das poéticas do presente vão estimulando alternativas para que se possa pensar acerca dessa problemática. As referências e os lugares usados pelo texto poético, ao serem incorporados em uma nova roupagem, deslocam-se daquilo que é tido como seu “lugar de origem” ou de “partida”, propulsando, assim, um borrar de fronteiras, um conciliábulo tumultuado de elementos que se abrigam em um distinto corpo, o poema. O texto, impuro e feito de impurezas, induz a referência a ser outra no assento de sua nova corporeidade e território. Ainda para Siscar,

a vitalidade incomum que se constata hoje na poesia brasileira (na circulação de revistas, textos e leituras), qualquer que seja seu sentido, é um dado que merece atenção na perspectiva daquilo que pode surgir. O fato de ser designada como

³⁶ Acerca disso, ainda em *Poesia e Crise*, Siscar enuncia que “Em todo caso, a atmosfera crítica um tanto melancólica, apontando nos poetas a ausência de “grandes questões”, é um sinal muito claro de que as questões mudaram ou que estão a ponto de fazê-lo.” (SISCAR, 2010, p. 166-167).

responsável, ainda que faltosa, pelo sentido do contemporâneo mostra que, para muitos dentre nós, mesmo na “aflição”, a poesia permanece em um lugar de promessa ou de maturação daquilo que advém. (SISCAR, 2010, p. 167).

O desejo de promessa da poesia contemporânea não dispensa os feitos da história literária, mas pode contraditá-los, inquiri-los, transmudá-los. É por isso que o arquivo, no texto poético, está continuamente a reagir entre a tensão e a harmonia. É um movimento único, mas agente de dois efeitos: harmonia, porque a lembrança da memória e/ou traço da referência está em um novo corpo, harmonizando-se com ele. Tensão, porque as diferentes partes que compõem a escritura poética estão exiladas de seus territórios, interpelando por outras residências de sentido nesse solo interminável que é o texto, digladiando-se nesse espaço de diferença. Parece (também) estar nessa conjuntura a já referida promessa de futuro da poesia. O que advém desse conflito, dessa situação? Para onde o poema contemporâneo leva e levará aquele e aquela que o adentra senão para um possível lugar das multiplicidades das causas e dos efeitos, ambos postos em crise?

É diante desse mesmo pensamento de sobredeterminação do bojo imagético que Georges Didi-Huberman (2006), em *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, postula que aquilo que aproxima o fazer da memória mais de uma poética, do que de uma ciência, é que esse fazer se trata, sobretudo, de uma edição temporal não-histórica, sendo essa a razão pela qual esse fazer se configura como uma montagem e conformação impura de fragmentos dispersos no tempo. O poema, desse modo, coreografa uma armação contaminada e discorde. Na série intitulada “3 poemas feitos com auxílio do Google”, do livro *O útero é do tamanho de um punho*, a poeta Angélica Freitas apresenta um calculado exercício em que a organização dos versos, dada por intermédio de fragmentos de enunciados supostamente extraídos do site aludido, compõe e mexe com os modos da memória arquivada no domínio do registro da web:

a mulher vai

a mulher vai ao cinema
 a mulher vai aprontar
 a mulher vai ovular
 a mulher vai sentir prazer
 a mulher vai implorar por mais
 a mulher vai ficar louca por você
 a mulher vai dormir
 a mulher vai ao médico e se queixa
 a mulher vai notando o crescimento de seu ventre
 a mulher vai passar nove meses com uma criança

[nabarriga
 a mulher vai realizar o primeiro ultrassom
 a mulher vai para a sala cirúrgica e recebe a
 [a anestesia
 a mulher se casar ter filhos cuidar do marido
 [e das crianças
 a mulher vai ao curandeiro com um grave problema
 [dehemorróidas
 a mulher vai se sentindo abandonada
 a mulher vai gastando seus folículos primários
 a mulher vai se arrepender até a última lágrima
 a mulher vai ao canil disposta a comprar um cachorro
 a mulher vai para o fundo da camioneta e senta-se
 [choramingando
 a mulher vai colocar ordem em casa
 a mulher vai ao supermercado comprar o que é
 [necessário
 a mulher vai para dentro de casa para prepara a mesa
 a mulher vai desistir de tentar mudar um homem
 a mulher vai mais cedo para a agência
 a mulher vai para o trabalho e deixa o homem na cozinha
 a mulher vai embora e deixa uma penca de filhos
 a mulher vai no fim sair com outro
 a mulher vai ganhar um lugar ao sol
 a mulher vai poder dirigir no Afeganistão
 (FREITAS, 2012, p. 69-70).

Antes de abordar no que consiste a prática da *googlagem* utilizada por Freitas para compilar os versos formadores dos poemas da mencionada seção, busca-se enfatizar o lugar da poeta gaúcha dentro do cenário da internet, com vistas a entender os desdobramentos dessa posição ocupada pelas poetisas contemporâneas, sendo que a maioria delas, assim como Freitas, também é usuária das redes (blogs, Facebook, Twitter, etc.), e suas primeiras publicações foram dadas nesses espaços.

Nessa dinâmica de modelar o poema a partir de uma pesquisa em um sítio da web, Angélica Freitas, que desde o começo esteve atrelada a esse universo – suas primeiras publicações se deram em blogs de poesia – expõe um método an-arquivista de escavação: a atenção da poeta se volta, principalmente, aos conteúdos propagados nas mídias digitais. Esse conteúdo se dispõe, portanto, como matéria de labor poético, não apenas para Freitas, mas também para outras poetisas abrangidas por esse estudo. Na contemporaneidade, o texto poético estende a sua presença e tarefa também para o universo digital, espaço que concentra um somatório de conteúdo aptos a serem manuseados por quem escreve. Na prática de pesquisar por partículas enunciativas que correspondessem e preenchessem inicialmente a sentença “a mulher vai”, Freitas acessa diretamente, ou simula acessar, um lugar de matéria

[grávida
 a mulher pensa mais rápido, porém o homem
 [não acredita
 a mulher pensa que sabe sobre os homens
 a mulher pensa que deve ser uma “supermãe” perfeita
 a mulher pensa em roupas, crianças, viagens
 [passeios
 a mulher pensa não só na roupa, mas no cabelo,
 [na maquiagem
 a mulher pensa no que poderia ter acontecido
 a mulher pensa que a culpa dela
 a mulher pensa em tudo isso
 a mulher pensa emocionalmente
 (FREITAS, 2012, p. 71).

Esteticamente, se pode dizer que a série de poemas “3 poemas com auxílio do Google” serve como acoites em sentidos projetados na matéria do arquivo, haja vista que do mesmo modo que eles evidenciam, por intermédio da forma do poema, o automatismo que os reproduz, é mantido na estética organizacional do poema uma adicional denúncia: verso a verso, recuo por recuo, prevalece uma intencional objetividade não pensante que se aproxima das atitudes irreflexivas acerca do sujeito mulher. Esse seria um elo para pensar que o pensamento predominante sobre a mulher, bem como sobre o universo feminino, vive de traslados, é um pensamento que não sofre impugnação ou contestação de quem o conduz e o pronuncia.

Mediante a um projeto de dominação e de subordinação da mulher a uma estrutura que designa ter controle de todo e qualquer espaço que ela “vai”, de toda e qualquer atitude e ação que ela “pensa”, e de todo e qualquer desejo e intenção que ela “quer”, o que se tem é o intento de domínio sobre esses corpos, corpos-mulheres. É propriamente na tentativa de administração desses corpos que o controle da perspectiva patriarcal impera, e a redação referencial do poema expõe um processo de estratificação subjetiva:

a mulher quer

a mulher quer ser amada
 a mulher quer um cara rico
 a mulher quer conquistar um homem
 a mulher quer um homem
 a mulher quer sexo
 a mulher quer tanto sexo quanto o homem
 a mulher quer que a preparação para o sexo aconteça
 [lentamente

a mulher quer ser possuída
 a mulher quer um macho que a lidere
 a mulher quer casar
 a mulher quer que o marido seja seu companheiro
 a mulher quer um cavalheiro que cuide dela
 a mulher quer amar os filhos, o homem e o lar
 a mulher quer conversar pra discutir a relação
 a mulher quer conversa e o botafogo quer ganhar
 [do flamengo
 a mulher quer apenas que você escute
 a mulher quer algo mais do que isso, quer amor, carinho
 a mulher quer segurança
 a mulher quer mexer no seu e-mail
 a mulher quer ter estabilidade
 a mulher quer nextel
 a mulher quer ter um cartão de crédito
 a mulher quer tudo
 a mulher quer ser valorizada e respeitada
 a mulher quer se separar
 a mulher quer ganhar, decidir e consumir mais
 a mulher quer se suicidar
 (FREITAS, 2013, p. 72).

Os dados indexados de um determinado arquivo levantados pelos poemas não são meramente utilizados como uma forma de tornar evidentes esses sentidos coletivos e dominantes. É a partir da evidência que se pode trabalhar para atingir a desconstrução. Como já foi referido, o manejo do arquivo, por meio da poesia, propulsa uma promessa de futuro e uma sobrevida, além de uma tensão e harmonia permanentes no material do qual se faz uso. Que promessa de futuro os poemas problematizam ao delinear os conteúdos do arquivo de forma crua e sistemática em seus versos? Presume-se que o poema coreografa um abandono a fim de buscar contra-ações que sirvam de revolução para os fragmentos do imaginário delineado entre os versos. A promessa é revolucionária, salvadora, atendendo ao que declara Octavio Paz acerca da atividade poética (1982, p. 15) em *O arco e a lira* “a poesia revela este mundo, cria outro”. É a partir dessa revolução, desse escrever diferindo, que a ponte para uma sobrevida do arquivo é instituída: transformar o material do arquivo por meio de distintas e inusuais relações é o que propõe o gesto an-arquivista da poeta. A sobrevida também se mostra aqui como uma possibilidade de reescrita articulada desses enunciados. Por fim, a tensão e a harmonia requerem um exercício de fuga dos clichês: é após ter acesso a estrutura da fala do patriarcado que uma verborragia autônoma, digladiadora e desmobilizadora, desordena e dissipa a imposição de falseadas inscrições.

Se nos poemas de Freitas a escavação é realizada em um sítio da web, em muitos dos poemas de Bruna Beber, especialmente naqueles reunidos em *Rua da Padaria*, escavar é examinar as memórias de um ontem que ainda lateja na agoridade. Esquecer é inverossímil nos casos em que ainda é possível ver as memórias e lembranças arroladas na carne. O escrito poético, em decorrência dessa característica, se apresenta como “uma memória de citações, onde se fala todas as línguas (...) são imagens emaranhadas no fluir da vida, uma música inesquecível que ficou marcada na língua” (PIGLIA, 1996, p. 50-51), como expressa Ricardo Piglia no ensaio *Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico*. Se tanto a tradição quanto a memória têm a estrutura de um sonho, como diz Piglia, essa estrutura é retomada pelos versos do poema que coreografa entre dizeres da infância:

o que dói primeiro

todo urubu titia gritava
urubuurubu sua casa
ta pegando fogo

todo estrondo na rua
papai dizia eita porra
apostoque bújão de gás

todo avião vovó acenava
é seu tio! desquentrou prerounáutica
num tenho mais sossego

temi e ainda temo toda espécie
inflamável lamentei tanto urubu
desabrigado desejei o fim
da força aérea brasileira

só custei a entender mamãe
e o que queria dizer com seu irmão
não vem mais brincar com você
papai do céu levou.
(BEBER, 2014, p. 11).

O poema é uma colcha de retalhos que o sujeito lírico ouviu desde a infância, e que são agora transpostos entre os versos do escrito sob a aparência de memórias harmonizadas em uma cena não harmônica. O coreografar do poema é feito entre as memórias, tentando dar a elas uma musicalidade e um entendimento original para o que antes não se depreendia: “*só custei a entender mamãe/e o que queria dizer com seu irmão/não vem mais brincar com você/papai do céu levou*”. Doravante dessa leitura, o escrito poético se coloca como um aglomerado de manchas que são frutos da vivência e da vidência do arquivo. E o texto, por

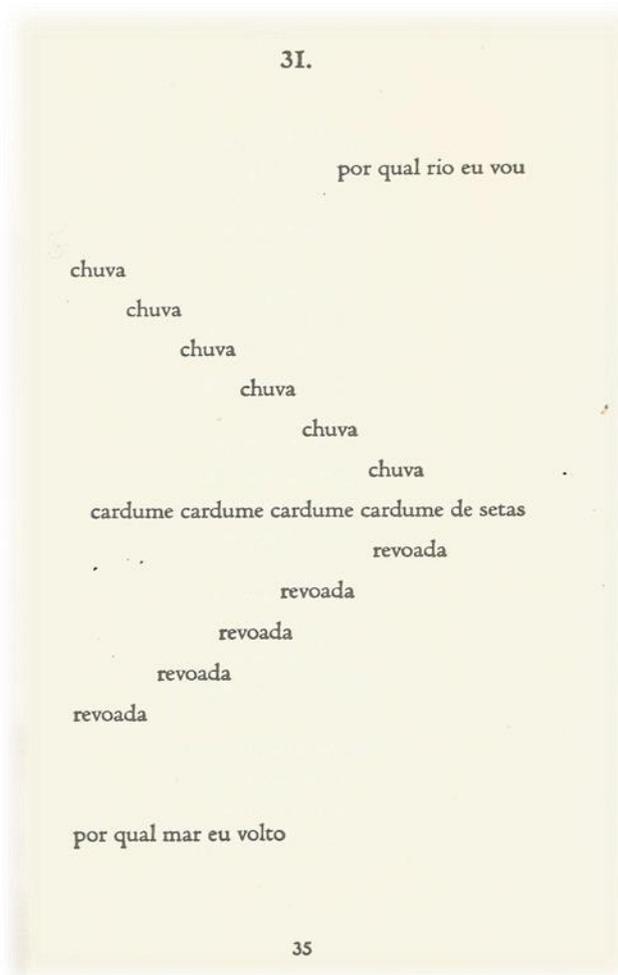
isso, não atende aqui a ser apenas um repositório da memória, mas é o ponto de mutação dessa ocorrência. Essas vozes outras que se harmonizam e tensionam no poema não apenas dizem respeito a uma memória de leitura, mas a uma memória de vivência que nada mais é do que o depurar do devir memorialístico da poeta.

Em ampla sintonia com essa leitura, a escritora e crítica literária Beatriz Sarlo (2007) em *O tempo passado – cultura da memória e guinada subjetiva* elucida que todo relato do passado também trabalha em uma reconstrução inteligível. Para a autora, reconstituir uma memória está distante de ser uma recondução dos acontecimentos a uma origem, visto que operar com os traços da memória não é apenas uma articulação contra o esquecimento, mas também é uma luta pela produção de significados outros que desafiam o ponto de partida desse registro (SARLO, 2007, p. 50). Em vista disso, e também visando as coreografias do poema no e com o arquivo, declara-se que tecer um escrito poético é constituir fibras que exigem um olhar para um retrato conhecível que, no desalinhar da lembrança, já não é mais o mesmo retrato. E se no poema “o que dói primeiro”, de Bruna Beber, se tinha as forças da memória agitando a metamorfose das lembranças, em “O retrato de Szymborska”, poema de Laura Liuzzi, são as forças da memória do lido que estimulam, pelo olhar que desmantela, um irregular sentido na escritura:

Retrato de Szymborska

Mesmo com os olhos
semicerrados
nota-se, atrás da nuvem
do cigarro
na leveza dos ombros
e pescoço esguio
na colher que descansa
sobre o pires
na dobra folgada da manga
da camisa nos livros
apoiados sem pressão
na estante e na estante
quase vazia
atrás de si, ela
moça arguta
que sorve o mundo
como quem sorve
por hábito
o café.
(LIUZZI, 2014, p. 31).

É constituindo-se dessas fibras que trabalham da melhor maneira na trama de um tecido, que o poema visa e pretende um desenho customizado. Doravante desse desenhar, pensa-se em uma reconstrução da forma por meio da intenção formadora de outro desenho. Esse desenho é promessa, mas também é sobrevivida. Esse desenho esboçado pelo poema é o enfrentamento constante das tensões e das harmonias que seguram a lembrança sobrevivente. Por isso, quando a produção poética contemporânea retoma formas, linhas e conteúdos de períodos específicos da memória literária nacional, tem-se o desejo de diálogo reformado, diálogo que acresce ao presente e tudo que dele pode advir. O poema a seguir, extraído do livro *Ladainha*, de Bruna Beber (2017), retoma a forma precisa e os elementos gráficos e visuais operantes do período literário concretista, em uma inteligente relação em que uma experiência estética incorpora, acomoda, e desafia um distinto pensamento:



Em “31.”, o lúdico parece estar instituído entre um desenho de peixes “*cardume, cardume, cardume*” que logo se tornam pássaros “*revoada, revoada, revoada*”, e vice-versa.

O corpo da memória da leitura se excede, obtendo uma extensão inovadora e criativa que dialoga diretamente com os pontos de partida reformados na tessitura do escrito contemporâneo. O poema de Beber salienta a prática de uma “leitura situada” na poesia brasileira contemporânea, prática essa que, no entendimento de Ricardo Piglia (1996, p.48), é a prática de estabelecer, a partir da posição de leitor-escritor, cortes, separações e enfrentamentos mediante ao que fora lido. Portanto, no canteiro em incessante metamorfose que é o arquivo, apropriar-se da memória é permitir que a força criadora do devir memorialístico aja sempre em prol de uma coreografia poética que, ao mesmo tempo em que é promessa, é sobrevida, ao mesmo tempo em que é tensão, também é harmonia, ao mesmo tempo em que é alusão a uma referência, também é construção de um pensamento-resposta a uma fissura ocasionada no agora.

Kafkaneando

Irmãos
 Nossa metamorfose é diária
 Insetos que somos
 Restos sociais
 Exército de reserva da humanidade

As armas usam apurada técnica
 Para realizar a limpeza étnica
 Nossas vidas ceifadas diariamente
 Não resistem ao inseticida bélico do capitalismo
 A desumanizar nossas trajetórias

Como qualquer verme
 Não temos teto
 Vamos kafkaneando
 Procurando abrigo
 Em qualquer beco

Mas atenção à minha psicose
 Não sobreviveremos à metamorfose
 Nem estamos à altura dos insetos!
 Esses são privilegiados
 Não poderão ser assassinados
 Pela polícia genocida
 Exterminadora de negros e pobres
 Com perfil suspeito

Kafkaneando
 Talvez fosse melhor se rum bicho qualquer
 Não temer pela vida do neto ainda não nascido

Impossível existência desumanizada
Nesse sistema cruel.
(SOBRAL, 2016, p. 74).

Entre procuras, subversões e reações, a poesia brasileira contemporânea faz as coreografias com e nos arquivos. A partir desse inquieto entrelaçamento, viu-se, até aqui, como a palavra no poema contemporâneo põe-se prene de memória, de vigor que restaura, e de usos de sentidos que não se esgotam. Ao coreografar no e com ao arquivo, a poesia subverte – escreve no verso de um arquivo revirado uma nova possibilidade de lê-lo. Esses textos desencadeiam uma potência subversiva dada a partir dessas memórias inconfessadas e presenças que flamejam. Uma potência em que o an-arquivismo poético marca, de forma tensionada, a história, e a história marca, intensa e diferentemente, o corpo do texto.

Mulher e Pássaro

Linha invisível
liga-me àquela andorinha:
tato percorrendo
um trajeto
de comunhão. O pássaro
debate-se em meu peito.
Ou coração? A andorinha
se esvai na tarde. Leva consigo
o que não sei de mim.

Dora Ferreira da Silva

*Um
coreografar
do corpo e
com o corpo*

Um terceiro coreografar se desdobra a partir dos movimentos e das presenças dos corpos na poesia do presente.

É um coreografar que percorre pela ciranda de irregularidades ocasionadas por essas corporeidades. O texto a seguir evidencia como essas presenças corpóreas desarticulam redes estruturadoras e cerceadoras de subjetividade por meio da poesia.

O foco do terceiro coreografar recai na força (re)inventiva desses “espaços trans-corpóreos” que se mostram na trama poética como corpos-abertura, corpos-passagem, corpos inventáveis produtores de saber, produtores de arte.

TERCEIRO COREOGRAFAR

3. Entre o coreografar da dança e o coreografar do poema, o corpo em evidência

Margem

O corpo não é
 parede nem pedra
 que nada penetra:
 Não. O corpo
 aceita perdão
 e se perde
 pela pele ou
 pensamento
 dissipa-se, escapa:
 esquece a ponta do pé
 o toque o tato o contato.

O corpo quando dorme
 sonha com coisas concretas
 que nunca poderá tocar.

O corpo é o cais
 e o barco e o
 mar.
 (LIUZZI, 2014, p. 37).

Aparece delineado, nos quatro primeiros versos construídos por uma marcação da negatividade, “não/nem/nada/nada”, um elucidar que dá ênfase à premissa basilar de desdobramento do poema. Esse elucidar trata de ser veemente, categórico, preciso: “*O corpo não é/parede nem pedra/que nada penetra: Não.*” Negando o aspecto de um corpo estatelado e estático, já que não é nem “parede” e nem “pedra” (substantivos femininos que remetem à imagem de dureza), a corporeidade que se desenha pelos versos reivindica um movimento. Esse movimento é capaz de se “perder pela pele” ou pelo “pensamento”, tendo em vista que está na perdição a habilidade de deslocamento desse corpo. O que acontece no poema é uma operação de poetização da corporeidade que contradita a rigidez, se opondo ao inflexível. É

pela via do negar, expressa na primeira estrofe, que a voz lírica desenvolve essa corporeidade movente.

O título “Margem”, já pressupõe que há uma tensão entre os sentidos conotativos e denotativos do texto. Isso porque que ao passo em que o poema estabelece um grau de referencialidade com os signos que apresenta, deixando-os na esfera do literal, ele também os desmente, motivando um duvidar da palavra posta. O que separa a literalidade de uma não literalidade do corpo está no espaço de uma “margem”, um risco delgado, fino. Essa corporalidade se mostra outra no descoser de sua aparição. Se expondo, esse corpo se desdiz. E é no movimento de negação do corpo visível com o intento de alçar um corpo ainda não tramado, que se situa a inclinação coreográfica da escritura. O corpo “dissipa-se, escapa” e ao esquecer “a ponta do pé” experimenta a estesia de ser corpo, a dança incerta que particulariza a força de sua corporeidade. Os pares fônicos “não/perdão” e “pedra/penetra” insinuam que esse corpo em trânsito é do lugar do indefinido, e os seus sentidos se fazem em uma zona do não-identificável, do não-lugar.

Há uma sonora aliteração em *t* de “o /t/oque o /t/ato o con/t/a/t/o”, que encontra uma secundária assonância em *o*, “/o/ t/o/que /o/ tat/o/ /o/ c/o/ntat/o/” possibilitando uma ênfase no enumerar de sensações corpóreas que são negligenciadas por essa corporeidade que almeja ser latente, vigorosa em sua liberdade. Em “*o corpo quando dorme/sonha com coisas concretas/que nunca poderá tocar*”, as esferas do concreto e do abstrato digladiam, e a coreografia poética, quanto mais se aproxima da abstração, mais concretiza a imagem corpórea desejada.

Na última estrofe, a presença de um polissíndeto moldado por conjunções aditivas (O corpo é o cais/*e* o barco *e* o mar) especifica as particularidades desse corpo montado pelos versos. Uma quebra estratégica entre os períodos do poema marca a abertura de um ar descompassado, um ritmo mais devagar, a possibilidade do corpo ir se desenhando sem pressa através das possibilidades evocadas.

Estar na “Margem”, como o corpo delineado no poema, é correr o risco de ficar em um limítrofe da indefinição, característica que não é negativa, pois é precisamente no movimento do indefinido que esse corpo dançante pode explorar continuamente a potência de seu devir-corpo. Ao fim do poema, o movimento da corporeidade já é visível, e a voz poética, ao descrevê-lo, é assertiva: o corpo é o cais (uma estrutura que é sempre ponto de partida), o corpo é o barco (um objeto flutuante e movente), e o corpo é o mar (um grande e ilimitado corpo).

Na orelha do livro *Desalinho*, de Laura Liuzzi, o poeta Armando Freitas Filho (2014) relata que a escrita da autora “busca sempre objetivar o subjetivo, sem que este perca essa condição primeira e alcance, sempre que possível e necessário, algum nível de significação”. O trabalho de Liuzzi, no livro supracitado, se esforça em dar forma para elementos de natureza informe, revelando, por meio desse exercício, tanto a previsibilidade e a riqueza dos fenômenos “é só a chuva e a palavra chuva” (LIUZZI, 2014, p. 68), quanto a eventualidade que desmancha um ponto observado, “o céu poderia estar em perfeito alinhamento” (LIUZZI, 2014, p. 22).

Além disso, a obra da poeta carioca ilustra, sem ser absoluta, uma particularidade comum na poesia do presente: a instigante e profícua poetização de corpos. Antes de pensar nas dinâmicas que alguns desses corpos realizam em selecionados textos poéticos, é preciso discorrer acerca das sugestivas inter-relações entre o poema contemporâneo e a filosofia da dança. São estas inter-relações que levam às parencas entre o coreografar realizado na dança e o coreografar realizado no poema. Essa discussão se faz necessária tendo em vista que os sentidos relacionados ao corpo obtêm um diferente enfoque a partir das compreensões e leituras da filosofia da dança.

Paul Valéry (2011, p. 03), em sua palestra *A Filosofia da Dança*, ressalta que toda época histórica que garantiu acentuada importância ao corpo humano, não unicamente nutriu e preservou a prática da dança, mas reverenciou essa prática artística, tornando-a uma arte fundamental dentre as artes. Nisso, se pode pensar que a experiência da dança, assim como a experiência da poesia contemporânea, é uma experiência que requer o corpo. O filósofo trata a dança como “a criação de uma forma de tempo, distinto e único” (VALÉRY, 2011, p. 08), o que abre margem para pensar que todo coreografar é um romper com a lógica do comum - seja uma lógica centrada em sua relação com o tempo, com o arquivo ou com o corpo. Pode-se dizer, baseado nessa leitura, que o cerne do pensamento da filosofia da dança se encontra com o “produzir” da poesia contemporânea quando ambas as práticas artísticas interrogam as inscrições arraigadas no mundo. Ambas as esferas artísticas se colocam notadamente como uma “estilística da existência”³⁷ que é indócil ao fácil adestramento dos signos.

³⁷ Ao usar os movimentos da dança com finalidade artística, destituindo-os de um adestramento técnico, os indivíduos encontraram uma estilística corporal oposta ao naturalismo do movimento humano. É nesse sentido que se pensa em uma “estilística da existência” por meio da dança, conforme explica Valéry (2011, p. 04): “O homem percebeu que tinha mais força, mais flexibilidade, mais potencialidades articulatórias e musculares do que as necessárias para atender às demandas de sua existência e descobriu que alguns destes movimentos, pela sua frequência, sua sucessão ou sua amplitude, lhe davam um prazer que era uma espécie de intoxicação; tão intenso às vezes que somente um esgotamento total de suas forças, uma espécie de êxtase de exaustão poderia interromper seu delírio, seu dispêndio motriz exasperado.”

Tanto a dança quanto o poema contemporâneo demandam uma experiência sensível, posto que são práticas que desnudam camadas e camadas de sentido construídas no movimentar e *affectar* de sensações. No coreografar com a poesia do presente, há consideráveis operações subversivas que exploram e extraem possibilidades outras para as experiências da vida comum, cotidiana³⁸. É na potência desse saber formulado no coreografar que a poesia contemporânea incrementa a sua dinâmica criadora, oportunizando um convidativo desrealizar dos sentidos arraigados ou vistosos que são suspensos na dança com o Outro. Desse modo, os sentidos resultantes da experiência poética-dançante estão sempre para além da familiar significação.

No exercício de coreografar, o sujeito poético que baila no texto, ou a voz lírica que executa a coreografia no poema “propicia o instável, exige o impossível, abusa do improvável, e, por força de seu esforço para negar o estado normal das coisas, ela cria a ideia na mente de um outro estado” (VALÉRY, 2011, p. 08). Essa afirmativa faz com esse sujeito lírico, a partir da filosofia da dança, possa ser entendido não como uma entidade fixa, racional e imóvel no espaço do poema, mas como uma dançarina instável, dinâmica, que está sempre em chamas. Nessa “produção incessante de atividade” do coreografar, os corpos que dançam ficam absortos na convivência coreográfica, pois se o poema é um evento, o coreografar é irrepitível, e verso a verso, ou página a página, o leitor envolvido vai apre(e)ndendo modos novos de dançar que nada mais são do que formas inéditas de se envolver com o voo da experiência poética. Já diria Valéry (2011, p. 10) que “[...] o corpo que dança parece ignorar o seu entorno. Parece só lidar consigo próprio e com outro objeto, um objeto capital, de onde ele se desconecta e para o qual regressa, mas somente para reunir os recursos para outro voo...”.

É por isso que, na arte de apagar e de nomear as coisas, facultando uma criação nesse voo dançante não para estabelecer um nome fixo ou sentidos enrijecidos, mas para colocar em realce a ciranda de sentidos possíveis, o contatar com as dicções preciosas da poesia do presente propicia um tecer de um outro mundo, “não mais aquele se pinta diante de nossos olhares”, mas um mundo que é tecido “através de [...] gestos” (VALÉRY, 2011, p. 10). Esse

³⁸ Ainda pensando com Valéry (2011, p. 08), a arte poética “[...] é uma arte derivada da própria vida, uma vez que não é apenas ação do corpo humano enquanto um conjunto, mas ação transposta em um mundo, em uma espécie de espaço-tempo, que já não é bem o mesmo que o da vida prática. [...] temos muito mais poder do que necessidades. [...] a grande maioria das impressões que recebemos de nossos sentidos são inúteis, inutilizáveis, não desempenham qualquer papel na operação de equipamentos essenciais para a preservação da vida. Vemos muitas coisas; ouvimos muitas coisas com as quais não fazemos nada e que não podemos fazer nada [...]”. É nesse sentido que se considera que o coreografar como uma experiência da vida comum: o seu movimentar é *criador*, não está no âmbito do operacional ou da serventia.

mundo construído por coreografias não objetiva uma coordenação exata, pois a irregularidade é a sua marca substancial. Essa irregularidade é ocasionada pelos jogos de imaginação e jogos linguísticos reclamados pelo encontro com o poema. O voo dançante com a poesia antagoniza com as cristalizações artificiais de sentido que bloqueiam o aprofundamento no corriqueiro das experiências. Sendo assim, o coreografar poético produz indagações e perturbações que descortinam o que é usual e evidente.

No coreografar crítico da poesia do presente são removidos os pressupostos de um “sonambulismo artificial” que acomete os indivíduos. Há uma abertura, decorrente dessa remoção, de uma tipologia de sonho em que se vive acordado, um sonho que, mesmo depois de cessar, de findar na última estrofe, “poderia continuar indefinidamente” (VALÉRY, 2011, p. 11). Esse sonho nunca é o mesmo, nunca acontece da mesma forma, é sempre um acontecimento, um irromper abismal no defronte com a escritura. Valéry enxerga a dança como uma ação oriunda de um aspecto ordinário e útil que, ao mesmo tempo, se liberta e se opõe a esse aspecto. Aqui também há uma proximidade com a poesia contemporânea, tendo em vista que ela labuta, frequentemente, a partir do circunstancial, do corriqueiro. O filósofo francês leciona que “começar a dizer os versos é entrar em uma dança verbal” (VALÉRY, 2011, p. 13). E, nessa dança, nessa poética vontade de dizer, está principiada uma criação, dado que o gesto coreográfico é um gesto que está sempre a inventar o seu próprio começo, começo único, posto que jamais retorna para ser o mesmo.

A dança é inocência, porque é um corpo de antes do corpo. É esquecimento, porque é um corpo que esquece sua prisão, seu peso. É um novo começo, porque o gesto da dança deve sempre ser como se inventasse seu próprio começo. [...] a dança liberta o corpo de qualquer mímica social, de qualquer coisa séria, de qualquer convenção. Roda que se move por si só: bela definição possível para a dança. Porque ela é como um círculo no espaço, mas um círculo que é o próprio princípio de si mesmo, um círculo que não é desenhado de fora, um círculo que se desenha. (BADIOU, 2002, p. 79-80).

O excerto acima, extraído de “A dança como metáfora de pensamento”, texto inserido no *Pequeno Manual de Inestética*, de Alain Badiou (2002), recobra o pensamento de Nietzsche no tocante à dança³⁹. A dança, para Nietzsche, porta um valor transformador, sendo a metáfora do pensamento de Zaratustra. Badiou faz uso dessa premissa e avança nessa leitura

³⁹ Uma das compreensões de Nietzsche acerca da dança, levantada em Zaratustra, é retomada por Badiou quando o filósofo francês apresenta a sua noção de corpo infinito por meio da dança. Nietzsche (2011, p. 221) ao pensar na dança, já colocava que “tudo pesado se torne leve, todo corpo, dançarino, e todo espírito, pássaro”, oferecendo para a metáfora do pensamento um movimento que é o movimento do infinito, do voo, retomado tanto em Alain Badiou quanto em Paul Valéry.

ao inferir que a imagem da dança “transmite visivelmente a Idéia do pensamento como intensificação imanente” (BADIOU, 2002, p. 81). O movimentar da dança, nesse sentido, é um movimentar do pensamento. O corpo envolto no ato dançante mostra a sua capacidade de fazer arte, e essa competência eleva a sua condição de corpo-pensamento⁴⁰, “não como pensamento preso em um corpo, mas como corpo que é pensamento” (BADIOU, 2002, p. 94). Com base nas leituras de Alain Badiou, as corporeidades inseridas na sequência coreográfica podem ser pensadas como corpos agentes de criação artística, são “pensamentos inatos”, conclamadores de um coreografar causador de vertigem no espaço do poema.

No mesmo ensaio, o filósofo francês sinaliza para um pertinente entrelaçar das noções entre dança e acontecimento, colocando que “a dança seria a metáfora de que todo pensamento verdadeiro depende de um acontecimento” (BADIOU, 2002, p. 84). No âmbito poético, essa proposição poderia ser lida pela ideia de exigência, de entrega pleiteada pela escritura. Sem o acontecer, não é possível a dança, o executar de suas coreografias, e a leitura poética se apresenta precisamente como esse modo de acontecer. No corpo a corpo com o texto “não adianta/chegar na porta/e ordenar/abra/öffnen/open/é preciso/girar a chave” (FREITAS, 2002, p. 40), e girar a chave é se mostrar disposto a empreender as não programadas coreografias, entendendo-as como uma “preexistência do saber” (BADIOU, 2002, p. 90)⁴¹, que é um intensificar das forças poéticas.

Deter-se demoradamente nos aspectos que cimentam a filosofia da dança em sua relação com o poema contemporâneo, deve-se ao fato de que se busca enxergar as corporeidades implicadas na poesia do presente como manifestações indisciplinadas do pensamento. Esse pensamento é “suspenso ao desaparecimento do acontecimento” (BADIOU, 2002, p. 87), pois o corpo, sob esse prisma, é a superabundância de sentidos, ele é o “corpo infinito. Infinito em sua graça aérea” (BADIOU, 2002, p. 94).

Uma compreensão filosófica centrada na filosofia da dança é valorosa por ressaltar que um coreografar é tanto um exercício de *desestruturação e renomeação instável*, quanto um fazer significativo a partir do *in-útil*. É tanto uma atividade que “renomeia a terra

⁴⁰ Em diálogo com Badiou e fundando uma leitura entre corpo e pensamento, Jean-Luc Nancy, na obra *Corpus*, coloca que “no pensamento do corpo, o corpo força o pensamento sempre mais longe, sempre *demasiado* longe: demasiado longe para que ainda possa ser pensamento, mas nunca o suficiente, para que possa ser corpo. É por isso que não há sentido em falar separadamente de corpo e de pensamento, como se cada um pudesse subsistir por si: é que eles são apenas o mútuo tocar-se, o toque de efracção de um pelo outro e de um no outro” (NANCY, 2000, p. 36).

⁴¹ Segundo Agamben (2007, p. 63), esse corpo a corpo com o texto é um gesto de irredutibilidade diante da escritura, irredutibilidade construída num jogo em que se entra na linguagem sem reservas.

incessantemente” (BADIOU, 2002, p. 95) quanto um produzir intelectual que “deriva e se opõe às ações e funções ordinárias e comuns” (VALÉRY, 2011, p. 12).

Por isso, o coreografar poético também é uma ação política, pois seu caráter é contestador, e os corpos que coreografam são artísticos, inventivos, inventáveis. Valendo-se da arte do coreografar e dos entendimentos circunscritos na filosofia da dança, chega-se às corporeidades na poesia do presente enxergando-as como agentes de imagens fabricáveis que desdobram leituras e deterioram sentidos por meio de sua superabundância significativa. Essas corporeidades são tomadas como elementos que, captando a atenção nesse conjunto acidental, quebram logicidades, quebram sentidos, quebram corpos condicionados. São manifestação indisciplinadas que quebram qualquer pouso definitivo que ferrolha o seu manifestar irrestrito e não-pausante. Ao se apresentarem convidativos, os movimentos do fazer coreográfico da poesia do presente escancaram, com proeminência, as causas da quebra:

Tenho quebrado copos

Tenho quebrado copos
 é o que tenho feito
 raramente me machuco embora uma vez sim
 uma vez quebrei um copo com as mãos
 era frágil demais foi o que pensei
 era feito para quebrar-se foi o que pensei
 e não: eu fui feita para quebrar
 em geral eles apenas se espatifam
 na pia entre a louça branca e os talheres
 (esses não quebram nunca) ou no chão
 espalhando-se então com um baque luminoso
 tenho recolhido cacos
 tenho observado brevemente seu formato
 pensando que acontecer é irreversível
 pensando em como é fácil destroçar
 tenho embrulhado os cacos com jornal
 para que ninguém se machuque
 como minha mãe me ensinou
 como se fosse mesmo possível
 evitar os cortes
 (mas que não seja eu a ferir)
 tenho andado a tentar
 não me ferir e não ferir os outros
 enquanto esgoto o estoque de copos
 mas não tenho quebrado minhas próprias mãos
 golpeando os azulejos
 não tenho passado a noite
 estudando as trocas de calor
 não tenho mastigado o vidro
 procurando separar na boca
 o sabor do sangue o sabor do sabão

nem tenho feito uma oração
 pelo destino variado
 do que antes era um
 e por minha força morre múltiplo
 tenho quebrado copos
 para isso parece deram-me mãos
 tenho depois encontrado
 cacos que não recolhi
 e que identifico por um brilho súbito
 no chão da cozinha de manhã
 tenho andado com cuidado
 com os olhos no chão
 à procura de algo que brilhe
 e tenho quebrado copos
 é o que tenho feito
 (MARQUES, 2015, p. 101-102).

“Na pia entre a louça branca e os talheres”, espaço da cozinha, um verbo no particípio entrega uma ação recorrente: “tenho quebrado copos”. Na imagem do copo, intacto e firme, tem-se o durável, o permanente, mas é a sua queda, o seu ensurdecador partir, que aponta para o grau ilusório dessa permanência. E “*em geral eles apenas se espatifam*” a leitura pode revelar que todas as coisas são conservações de natureza fingida, elas carregam a condição de seu fim, mas se apresentam, cotidianamente, como finitamente inteiras. Ao emitir e reconhecer “*tenho quebrado copos*” o sujeito lírico poderia enunciar, da mesma forma, que as quebras denotam que nada é durável. Essa constatação encontra a carga imagética “iluminada” que se faz presente no texto, a julgar pelo emprego dos vocábulos como “louça branca”, “baque luminoso”, “brilho súbito”, e “brilhe”. Esses empregos ornaram um tom de revelação, um *insight* da consciência desse sujeito poético em chamas.

É “*no chão da cozinha de manhã*” que esse corpo, agente de rompimentos acoplado à figura do sujeito poético, ainda procura vestígios da custosa realidade anunciada pela quebra. Os versos polimétricos enfatizam a irregularidade da situação transcorrida e, ao recolher os cacos, a voz lírica reconhece que “acontecer é irreversível”, e que talvez seja fácil mesmo “destróçar” o que se mostrava perdurável. Pensando no outro, naquele que possivelmente vai se ferir com os restos cortantes, o sujeito poético “*embrulha os cacos com o jornal*”, conforme ensinara a mãe, mas logo se lembra de que o ensinamento, em suas variadas formas, também é uma conservação fingida. Afinal, há o reconhecimento de que “*para isso parece deram-me mãos*”, pois os cortes não podem ser evitados, ferir e ferir-se é inevitável.

Os verbos que iniciam as estrofes, em sua maioria colocados no gerúndio, circunscrevem as principais ações transcorridas no texto: “espelhando”, “pensando”, “golpeando”, “estudando”, “procurando”. Nota-se que, de forma correspondente, há o

estabelecimento de uma relação sonora entre eles, como se todas essas ações feitas tivessem um mesmo fim, um propósito similar. Em “*tenho andado com cuidado*”, novamente a modalização verbal permite o desenhar de um instigante sentido: a tentativa de cuidar de si é a precaução para não acabar quebrada, como o copo. Extraído de *O livro das semelhanças*, de Ana Martins Marques (2015), o poema “Tenho quebrado copos”, em toda a sua ambivalência, versa sobre o impermanente, sobre o discernir da fragilidade daquilo que dura. Cristiane Sobral, em poema que estabelece diálogo com o escrito de Marques, também atenta para a provisoriedade no poema intitulado “Infinitamente provisório”: “*infinitamente provisório/vou partir e saio meio quebrado/sobrevivi/[..]com fagulhas espetando como farpas*” (SOBRAL, 2016, p. 20).

Entre o quebrar e o ser quebrado, entre o quebrar-se e o quebrar, o corpo se mostra tanto como o agente operante das ações desenhadas na escritura, quanto aquele que desafia a operação da quebra, reconhecendo-a. A corporeidade é o elemento que movimenta as presenças outrora ocultas ou despercebidas, como os copos e os talheres, como os cacos e os azulejos⁴². Desenhar imagens a partir de um contínuo quebrar de copos é trabalhar em cima de ausências, é dilatar o ausente em sua simulação cômoda, perturbando-o⁴³.

É neste lugar de quebrar copos, automatizações, estruturas, e nomes, que as corporeidades repulsam o estado das coisas que no mundo estão. A linguagem poética mobiliza o fomentar de movimentos coreográficos que *desautomatizam*, *desestruturam* e *renomeiam* as significações inteligíveis. O que há, coreograficamente, é um agir em prol da experiência, um dançar que forma ininterruptos e singulares saberes. É por esse entendimento que, nesse estudo, o gesto da poesia é um gesto coreográfico crítico, e não meramente um gesto simbólico ou representacional⁴⁴.

⁴² Essa relação mediadora entre corpo e mundo é presente na leitura de David Le Breton (2007) em *A sociologia do corpo*. Na obra referida, o autor dedica um estudo minucioso a respeito da sociologia do corpo, tornando-se um dos nomes exponenciais dessa vertente crítica. Le Breton apresenta com propriedade a problematização dos lugares de contato do corpo com o mundo, fazendo evidente, em sua argumentação-pesquisa, que “o corpo é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída [...] Do corpo nascem e se propagam as significações que fundamentam a existência individual e coletiva; ele é o eixo da relação com o mundo” (BRETON, 2007, p. 37). O poema contemporâneo, ao trazer para a cena as corporeidades que lhe integram, acentua esse posicionamento sociológico do corpo, já que promove um protagonismo ativo dessas corporeidades, bem como torna evidente os sentidos feitos por esses corpos.

⁴³ Ao se dedicar as discussões acerca da tarefa da arte, ilustrando-a no ensaio *Noli me tangere. Ensayo sobre levantamento del cuerpo*, Jean-Luc Nancy (2006) sobressalta que o fazer da arte é justamente intensificar as presenças das ausências, fazendo com que, por intermédio do trabalho com o artístico, seja possível ver a ausência.

⁴⁴ A menção ao gesto neste trabalho reporta as considerações de Giorgio Agamben (2008, p. 12-13): “O que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas se assume e suporta. Isto é, o gesto abre a esfera do ethos como esfera mais própria do homem”, argumenta o autor em *Notas sobre o gesto*.

Os expressivos saberes produzidos no coreografar com a poesia desarmam as redes arraigadas de significação. São saberes que desarticulam os somatórios de princípios imperativos, e que permitem um acidental coreografado que é o metamorfosear de possibilidades outras, mais inclusivas e menos centralizadas, para aquilo que disposto está no firmamento. Entre o coreografar e o poema, entre o dançar e a escritura, está o corpo, elemento substancial na dança e no poema, solicitando uma experiência coreográfica provocadora de um saber que desatina os impostos e os acostumados sistemas de representação.

...

3.1 Nos movimentos coreografados, o cirandar das irregularidades

Em ensaio intitulado *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*, Giorgio Agamben (2005) coloca o problema da experiência na vida moderna como uma incapacidade, salientando que “o homem contemporâneo foi expropriado” tanto de fazê-la quanto de transmiti-la, o que sugere um tempo de “pobreza de experiência”, também já aludido por Walter Benjamin em seus escritos⁴⁵.

[...] o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência: não a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito a uma distância insuperável; não os minutos que passa, preso ao volante, em um engarrafamento; não a viagem às regiões íferas nos vagões do metrô nem a manifestação que de repente bloqueia a rua; não a névoa dos lacrimogêneos que se dissipa lenta entre os edifícios do centro e nem mesmo os súbitos estampidos de pistola detonados não se sabe onde; não a fila gigante diante dos guichês de uma repartição ou a visita ao país de Cocanha do supermercado nem os eternos momentos momentos de muda promiscuidade com desconhecidos no elevador ou no ônibus. O homem moderno volta para a casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos - divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz - , entretanto nenhum deles se tornou experiência. (AGAMBEN, 2005, p. 22).

Na leitura de Agamben, “é esta incapacidade de traduzir-se em experiência que torna hoje insuportável [...] a existência cotidiana” (AGAMBEN, 2005, p. 22). É partindo dessa constatação que o filósofo constrói observações que delineiam uma “teoria da experiência”

⁴⁵ Walter Benjamin construiu, em torno de sua obra, uma primorosa teoria da experiência, que começa desde os seus escritos iniciais e segue até os seus postimeiros trabalhos. Embora esse estudo não tenha como objetivo pontuar cada uma das ocorrências na obra do autor, explicando-as longamente, almeja-se identificar apenas alguns dos títulos em que o pensamento acerca da experiência se faz mais evidente. Acentuam-se, com isso, os

equipotente a uma “teoria da in-fância”, transpassada por relações tais como experiência e autoridade, experiência e sujeito da experiência, experiência e linguagem, e in-fância e história. O que interessa a esse estudo, diante da conjuntura e da proposta dada pelo filósofo italiano, é o cenário da vida moderna apresentado e a inviabilidade de nele realizar (e partilhar) a experiência. O projeto de vida moderna e seus abruptos rompimentos com a antiguidade escancaram os princípios de racionalidade, divisão, individualidade e dominação que o sustêm. Fazendo referência ao apagamento dos modos de produção artesanal, à morte da narrativa e ao fim da experiência coletiva, Walter Benjamin já expunha os efeitos dessa impraticabilidade, revelando que “as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo” (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Desde Charles Baudelaire⁴⁶, a poesia atua como uma reação às formas de redução do indivíduo a uma engrenagem constituinte das grandes massas. A tarefa e a linguagem poética aparecem como insurgências à mercantilização e aos abreviamentos da vida comum. Tem-se como base essa compreensão para sustentar a ideia de que o variado coreografar realizado pela poesia contemporânea não é muito diferente do trabalho realizado por produções literárias antecedentes, que já contrapunham algumas das facetas desse automatizar subjetivo. Na contemporaneidade, a poesia do presente é entendida como portadora de uma cisão com os referidos aspectos da modernidade, operando um desvio, principalmente, naqueles fatores tocantes à impossibilidade de vivência experienciável. Suas coreografias são dadas em meio à moderação regulada da vida humana, contrapondo-a. Pode-se afirmar que uma acentuada experiência com o comum e o cotidiano aparece no espaço das escrituras do presente como matéria base de sua composição e consumação. Isso porque a vida cotidiana, os emblemas das paisagens corriqueiras e a não disposição para realizar o heroísmo moderno despontam, sem se mostrarem totalitários, como um dos principais modos de realização poética no *agora*.

A vontade de dizer da poesia não só tem sobrevivido aos laivos da modernidade, como também se resguarda das investidas empobrecedoras do contemporâneo. Esses textos, nessa situação, mostram claramente a sua especificidade de “querer ser” uma literatura com a vida, uma literatura na vida, uma literatura a favor da vida (DELEUZE, 2004, p. 05).

Mediante o exposto, afirma-se que compartilhar com a experiência da poesia é compartilhar a experiência de um poder in-útil. Relacionar-se com as suas dinâmicas

ensaios *Experiência* (1913), *Sobre o programa da filosofia do porvir* (1918), *Experiência e pobreza* (1933), *O narrador* (1936) e *Sobre alguns temas baudelairianos* (1940).

⁴⁶ Em *As flores do mal*, Charles Baudelaire se afasta das temáticas recorrentes do campo lírico vigente e responde, estrategicamente e sutilmente, às demandas artísticas de sua época. Para Kátia Muricy (1999, p. 93),

possibilita “liberar a vida que o homem aprisionou” (DELEUZE, 2004, p.06), para falar com Gilles Deleuze. Essas textualidades antagonizam com o “mundo de barbas, pilhas e máquinas” (BEBER, 2012, p. 36) calcado na massificação e no lucro. Portanto, nada mais propício, nessa conjuntura, do que evocar as discussões feitas nos *Ensaio e anseios crípticos* de Paulo Leminski (1986). Tanto por meio de sua poesia, quanto por meio de seus ensaios, o poeta curitibano desafiou a utilidade e a noção de valia dos artefatos, expondo que a arte poética é, sobretudo, uma arte do in-útil, um operar rebelde de “um inestimável inutensílio” (LEMINSKI, 1986, p. 14). Leminski coloca que a arte não precisa a nada servir ou muito menos é obrigada a atender a uma demanda cujo alicerce está na retribuição.⁴⁷ Com essa leitura, o poeta antecipa algumas operações contemporâneas constatadas no produzir da poesia hoje.

Propiciadora de experiências e emergindo através delas, julga-se que o fazer da poesia é um fazer centrado no prazer⁴⁸. E o prazer, em seu caráter espontâneo e aporético, como já ensinara Roland Barthes (1987) em *O prazer do texto*, é o disparatar de todo e qualquer automatismo, tendo em vista que a atividade prazerosa, ao ser consubstanciada, alavanca um estado inconstante do fruir. Esse estado é desligado de associações de atribuição e retribuição, fazendo promulgar sensações de perda prazerosa, e insinuando um escancarado - e prazeroso – desconforto diante do (des)conhecido. Nesse sentido, a suposta rebeldia do coreografar da poesia é procedente também de sua condição de texto que frui⁴⁹. Ao se mostrar para o leitor

analista da obra do poeta francês, o livro é “a sua resposta à manifestação da arte como mercadoria e do público como massa”.

⁴⁷ “As pessoas sem imaginação estão sempre querendo que a arte sirva para alguma coisa. Servir. Prestar. O serviço militar. Dar lucro. Não enxergam que a arte (a poesia é arte) é a única chance que o homem (*sic*) tem de vivenciar a experiência de um mundo da liberdade, além da necessidade. As utopias, afinal de contas, são, sobretudo, obras de arte. E obras de arte são rebeldias. A rebeldia é um bem absoluto. Sua manifestação na linguagem chamamos poesia, inestimável inutensílio. As várias prosas do cotidiano e do(s) sistema(s) tentam domar a megera. Mas ela sempre volta a incomodar. Com o radical incômodo de uma coisa in-útil num mundo onde tudo tem que dar um lucro e ter um por quê. *Pra que por quê?*” (LEMINSKI, 1986, p. 92, grifo do autor).

⁴⁸ Essa consideração se assenta tanto na leitura de Leminski como na de Jorge Luis Borges que, em um dos ensaios presentes em *Esse Ofício do Verso*, comenta e acresce, nessa direção, compartilhando que: “Sempre que folheava livros de estética, tinha a desconfortável sensação de estar lendo obras de astrônomos que nunca contemplavam as estrelas. Quero dizer, eles escreviam sobre poesia como se a poesia fosse uma tarefa, e não o que é em realidade: uma paixão e um prazer. Por exemplo, li com grande respeito o livro sobre estética de Benedetto Croce, em que aprendi que poesia e linguagem são uma “expressão”. Ora, se pensamos na expressão de algo, tornamos a cair no velho problema de forma e conteúdo; e se pensamos sobre a expressão de nada em particular, isso de fato não nos rende nada. Assim, respeitosamente recebemos essa definição e passamos adiante. E a vida, tenho certeza, é feita de poesia. A poesia não é alheia, como veremos, está logo ali, à espreita. Pode saltar sobre nós a qualquer instante”. (BORGES 2000, p. 11). O crucial ponto para Borges exprimir essa declarativa é a crença defendida e perpassada em todo o texto *O enigma da poesia*, presente no livro aludido. O autor coloca que a linguagem poética está inevitavelmente vinculada à experiência de vida, porque a vida está impregnada de poesia, e a poesia não se distancia da experiência de viver. Nesse sentido, teoricamente, a modernidade anuncia o futuro da poesia.

⁴⁹ Na formulação feita por Roland Barthes a fruição “é in-dizível, inter-dita” (BARTHES, 1987, p. 30) e o texto de fruição é “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar

como uma força desalinhada da ditadura da utilidade, o coreografar poético viabiliza um conhecimento que excede os artefatos e as compreensões apresentadas como úteis.

cosmic coswig mississippi

abriremos a janela mais tranquilas para ver
não esse tanto de edifícios mas

vacas aparando a grama
galinhas arregaladas
galos em estacatos

abriremos a janela toda

não só uma fresta para a ver a vida besta
que se desenrosca amanhecida nos metrôs

porque lá só haverá tatus
underground

só haverá o blues
rural
(FREITAS, 2007, p. 20).

QUEDA LIVRE

Sair para olhar a cidade
coberta de uma malha
mesclada de cinzas
mármore dissolvido
na pele do céu.

Atenção especial
para pedras portuguesas
de Copacabana às quatro
da tarde. Acarajé, arquitetura
nada se iguala a esse dia.

A borda branca da espuma
A pose irretocável da garça
atlética e elástica.
A costela de concreto no morro.
A sede de horas gastas sem plano.

Debaixo da escada, mais uma vez
olhar as coisas passarem
pares de sapato, blush nas bochechas
uma casa toda pensada para o suicídio

as bases históricas, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise em relação com a linguagem.” (BARTHES, 1987, p. 21-22).

sem contenções, sem corrimão.

Queda livre, tangente de rochas
Pontuo esconderijos infalíveis
Sem saber, faço parte
de uma organização secreta
há anos atrás de mim.
(LIUZZI, 2010, p. 28-29).

Abrir a janela, sair para a olhar a cidade. Os poemas de Freitas (2007) e Liuzzi (2010) se desenrolam a partir de um ponto em comum: as experiências com as paisagens citadinas. Notadamente, ambos os textos antimimetizam os cenários descritos, uma vez que a realidade não é tomada em seu reflexo, mas é reelaborada a partir do olhar do corpo que a vê. Há uma implosão da descrição natural da paisagem, o que resulta em uma profanada realocação distinguida. Ao invés de ver “*tantos edifícios*”, o sujeito lírico sugere ver “*vacas aparando a grama*”. Ao invés de contemplar a paisagem da cidade, a voz lírica recai sobre “*a pose irretocável da garça/atlética e elástica*”. A sacralização dos cenários abertos é modificada pela intervenção da voz poética, e cabe se perguntar o que motiva a profanação do anfêmero, o que incita esse arruinar da paisagem aparentemente irretocável e que pouco muda?

No poema de Freitas (2007), as respostas poderiam ser encontradas, talvez, na necessidade de ver algo a mais “na vida besta”, abrindo nela mais que uma fresta⁵⁰. Todas as imagens retocadas pelo sujeito lírico retomam a bestialidade humana, dando a ela um ar *cult*, blasé. No poema de Liuzzi (2010), as respostas poderiam estar na sensação incômoda de saber que se faz parte “*de uma organização secreta*” revelada somente na minuciosa atenção dada ao tempo e as coisas. Em ambos os textos, o cansaço do previsível parece ordenar as ações de desmonte e de reimaginação do espaço cotidiano.

O coreografar poético nos escritos de Freitas e Liuzzi está na simulação de violência que ambos inauguram, tendo em vista que observar os espaços, nos dois poemas, é feri-los, caracterizando uma operação feita entre *encontrar o ambiente, atentar-se nele* e romper com ele, imediatamente. O lesionar da paisagem feito pela voz poética não se reduz a abrir uma ferida para deixar a realidade fissurada, não preenchida. É preciso lembrar de que “a profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana [...] devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado” (AGAMBEN, 2007, p. 68), conforme assegura

⁵⁰ A fresta retoma Carlos Drummond de Andrade e seu poema “Cidadezinha do interior”: “*Casas entre bananeiras /mulheres entre laranjeiras /pomar amor cantar./Um homem vai devagar./Um cachorro vai devagar./Um burro vai devagar./Devagar... as janelas olham./Eta vida besta, meu Deus.*” (DRUMMOND, 2013, p. 83).

Giorgio Agamben em *Profanações*. Ao se encontrar com o espaço comum, transgredindo-o, a corporeidade lírica sugere uma leitura compensante, imaginativa, contingência alternativa para esse exaurido e cognoscível espaço. O lugar comum agora está sob posse dessa corporeidade que observa e age, e a constituição desse espaço está condicionada às percepções do corpo que olha e intervém.

Ao focalizar uma incomum urgência nesse espaço-tempo das circunstâncias habituais, fornecendo a elas uma “atenção especial”, as coreografias críticas da poesia desarticulam a automatização da vida ordinária, haja vista que o investimento poético no domínio do rotineiro é um instrumento capaz de formular saberes que dão saliências a novos modos de reconhecer um uso de si e das coisas, re-conhecendo, de igual modo, as presenças integrantes desse espaço-tempo habitual de outra maneira.

Com isso, esses escritos realçam um procedimento que centraliza tanto o desapropriar dos sentidos alocados nos corpos, quanto o descompromissado redesenho dos objetos alocados no convívio. Tem-se, na experiência cotidiana, o repensar do comum em seu desnivelamento, um experienciar coreografado que apaga os maquinismos viciados no trato com a vida. Decorrente disso, esse apagar avoluma e assinala com ainda mais força o registro inquietante característico da literatura, da poesia.

UM VENTO QUIETO CRUZA O APARTAMENTO

o seu silêncio é feito de rumores
os não-barulhos do cotidiano
são gritos bons de crianças brincando
uma colher batendo na panela
chaves que giram pelas fechaduras
gente que fala e a televisão

Na minha casa a minha voz ecoa
as portas batem
(as paredes não)
a minha casa tem um teto e tem um chão
mas mais que isso a minha casa tem um jeito
tem um sotaque que só eu conheço

A minha casa tem gente que passa
gente que senta, e janta, e até dorme
mas são meus o paraíso e o inferno
as noites ruins, o tédio, a solidão
o cheiro da comida perfumando tudo
livros na rede, contas, vazamentos
espaços amplos e os domingos de manhã

A minha casa vale cada esforço
porque essa casa me torna maior
eu dentro dela ocupo o mundo todo

e ela é casa-janela
 casa-cidade
 casa-foguete
 casa-amplidão
 (REZENDE, 2008, p. 17).

Atuando próximo de um poema-descrição, vê-se no texto de Rezende (2008) que a fotografia e a bonança do espaço doméstico são perturbadas pelo dilatar da atenção reincidida nesse desmobilizador cruzar de “vento quieto” que adentra o apartamento (“*UM VENTO QUIETO CRUZA O APARTAMENTO/o seu silêncio é feito de rumores/os não barulhos do cotidiano*”). Imediatamente, o cotidiano no espaço da casa se torna objeto de estudo da voz lírica que, examinadora, refaz os contornos do morar marcando a posse da propriedade doméstica por repetitivos pronomes possessivos que abrem três das quatro estrofes integrantes do poema: “*Na minha casa a minha voz ecoa/A minha casa tem gente que passa/A minha casa vale cada esforço*”. Ao mesmo tempo em que traz o objeto casa para si, mostrando que é um lugar íntimo, espaço seu, a corporeidade lírica deixa transparecer as presenças outras que nesta casa estão embutidas, presenças que acentuam que há certa coletividade nesse espaço caseiro, “*tem gente que senta, e janta, e até dorme*”.

Da ação que quebra o remanso convivial colocada no primeiro verso “*um vento quieto cruza o apartamento*” até a amplitude que tudo compreende no último verso “*casa-amplidão*”, o que se vê desenrolado no poema é uma força que amplifica, estrofe a estrofe, o espaço do morar, até que essa casa inicial, quieta e silenciosa, se veja desfeita, porque não é mais um espaço resguardado do eu, espaço restrito “*que tem um teto e um chão*”. Os vocábulos e as expressões que circunscrevem intimidade na primeira estrofe, como “crianças brincando”, “colher batendo na panela”, “chaves que giram pelas fechaduras” e a “televisão”, ganham reflexos antagônicos com expressões que designam um tom partilhado, tom coletivo: essa casa é “casa-janela” (o olhar para fora), “casa-cidade” (o movimentar, e o inquietante barulho urbano), é “casa-foguete” (que está sempre a buscar e a explorar algo além do conhecível), é a “casa-amplidão” (onde tudo cabe).

Ao abordar alguns dos aspectos linguísticos e imagéticos do poema, uma das possibilidades de leitura do texto é enxergando o seu coreografar como um jogo de dentro-fora, público-privado que vai abarrotando a escritura. Esse coreografar, notadamente, traz efeitos para o corpo dançante, pois à proporção que o espaço doméstico vai se abrindo, mostrando-se outro, mais dinâmico e volumoso, a voz lírica do poema também vai se

amplificando, “*porque essa casa me torna maior*”, expressa. A problemática do espaço⁵¹, aspecto presente não apenas nos textos de *Bendita Palavra*, de Maria Rezende (2008), como em um número expressivo das obras que integram a denominada “poesia brasileira contemporânea”, evidenciam que essa produção recusa não apenas as palavras acostumadas, mas os espaços habitados pelo costume, atendendo, dessa forma, a um chamado, a um coreografar crítico que retira os espaços e as palavras de sua inércia familiar, jogando-os à metamorfose do desconhecido, a um perquirir da sensibilidade.

Em *Bendita Palavra*, segundo livro de poemas da poeta carioca Maria Rezende, a dicção poética mantém-se ocupada em examinar e revirar detalhes do lugar comum, exibindo sem pudor que “*nos cantos mora o perigo/quem deseja o proibido/de prazer pode morrer*” (REZENDE, 2008, p. 21). Esse prazer de revolver o previsível, mostrando-lhe uma face desfigurada, simula uma paixão pelas circunstâncias cotidianas. Progressivamente, quando a poesia toca o circunstancial, apaixonada por ele, há o erigir de um medo, pois o espaço e os objetos, antes tão moderados e triviais, fogem do controle por meio do toque da “bendita palavra”. Nesse toque, “*o amor beija o medo nos olhos*” (REZENDE, 2008, p. 24) e o envolve, remexendo apaixonadamente nas situações corriqueiras.

Outro enfoque do livro de Rezende é a observação atenta que, obcecada por aquilo que vê, desmonta e desloca as coisas e os lugares de seus pontos de partida, inserindo-os em contextos completamente opostos de sua primeira aparição: “*num banco de jardim um homem chora/orquídeas, bromélias, marias-sem-vergonha conversam distraídas/Num quarto qualquer fora da cena há uma criança/é Natal e ela abre os presentes/Mas isso é outro flashback/ou o homem no jardim é o flashback, não se sabe*” (REZENDE, 2008, p. 32). A palavra poética nos poemas abrangidos pela obra aludida se apresenta como bendita, mas o que ela faz é pura maldição, haja vista que “bons poemas são veneno: afastam palavras novas” (REZENDE, 2008, p. 38) e descreiam espaços antigos, revistando amores, decepções, renúncias, e um fazer do ofício que traz uma palavra que sempre “carrega um incêndio”, uma palavra “que se deixa respirar” (REZENDE, 2008, p. 11).

⁵¹ Em muitas das obras poéticas recentes, parece haver um reconhecimento e um aguçado complexificar da heterogeneidade dos espaços. Não apenas um espaço que remonta às contribuições de Foucault (2015, p. 431) que pensa o “espaço heterogêneo”, mas também um pensamento que se refere e problematiza “uma nova política da espacialidade”, como propõe a teórica e geógrafa Doreen Massey: “o espaço como esfera da possibilidade da existência da multiplicidade, (...) como a esfera na qual distintas trajetórias coexistem; como a esfera, portanto, da coexistência da heterogeneidade” (MASSEY, 2008, p. 29). Só no âmbito desse estudo, se pode destacar como obras que tem como eixo central a dinâmica dos espaços: *Rua da Padaria*, de Bruna Beber, *Como se fosse a casa*, de Ana Martins Marques e Eduardo Jorge, *Dois Janelas*, de Ana Martins Marques e Marcos Siscar, e *Terra Negra*, de Cristiane Sobral.

Na ação de respirar o desconhecido, deixando a palavra respirar, as características mencionadas no breve relatar de *Bendita Palavra* (2008), livro de Maria Rezende, faz lembrar de outra particularidade recorrente na poesia do presente: um simulado minimalismo e o despojamento forjado. Mediante um primeiro e desatento olhar, a aparência simples do texto, permeada de falas corriqueiras e cenários do cotidiano, pode não assustar o leitor que, ávido por hermetismo, aceita o desafio de se aventurar nas férteis terras da poesia. O paradoxo dessa produção, todavia, é exatamente aparentar-se sem espalhafato, por vezes com linguagem descomplicada e deposta de pirotecnias, quando, no entanto, é na experiência da entrega coreografada realizada por texto-leitor que ela faz-se grande, já que a perturbação do comum é o elemento primordial de sua manifestação.

Por essa razão, o presente estudo realça a força de des-automatização desses textos, entendendo que as coreografias críticas feitas por essa produção poética estão situadas tanto no plano do *envolvimento* quanto no plano do *convivial*⁵². O que as torna coreografias críticas é precisamente esse trabalhar duplo, um operar crítico que contrasta com a alfabetização regulada da linguagem genérica, oferecendo um singular conhecimento a partir do desregulamento. Coreografando, texto e leitor, fazem decorrer sentidos sempre por fazer na esfera do circunstancial, pois há aqui o experienciar de um novo e instável linguajar, um arco de irrefreáveis imagens, um aglutinar contínuo de sons, bem como um acentuar das ressonâncias.

Logo, se está a tratar de um coreografar que, inventado na experiência, também trabalha negando um comum. E negar o comum, nessa circunstância, é fazer o político. Envolver-se com aquilo que é óbvio, familiar, e aparentemente fechado em seu sentido, é escancarar a condição instável da outra parte envolvida. Assegura-se, por esse motivo, que as textualidades contemporâneas aludidas aqui convidam à ciranda das irregularidades, elas propõem um exercício que contradiz a reprodução irreflexiva do comum. Estendendo a mão para trazer o leitor à produção de um inédito e instigante saber, proveniente da coreografia texto-leitor, a voz poética, em tom de orientação, solicita:

⁵² A professora e crítica Luciana Di Leone, em artigo intitulado *O convívio da poesia*, analisa que a “poesia de circunstância é tradicionalmente aproximada tanto de uma **poesia engajada**, dependente de uma situação histórica e política pública, quanto de uma **poesia considerada “alienada”** que declara a sua dependência do convivial, cotidiano, do doméstico, do íntimo. Antes que uma contradição, esse fato deveria ser útil para desativar a dicotomia que polariza de um lado o engajamento político e do outro a citação do cotidiano, vendo nas diferentes nuances do termo “circunstância” a sua junção e não as suas desavenças, tal como o próprio Matvejevitch aponta nas conclusões de seu estudo” (LEONE, 2015, p. 111, grifos do autor). Essa explicação é útil para pensar os traços de envolvimento e de convívio supracitados neste estudo. O primeiro, em razão de que se trata de uma poesia que vai pensar a convivência a partir do corpo, raça e gênero, e o segundo, por se acreditar

PREÂMBULO

percebe os objetos com carinho
 despe-te desse automatismo
 acorda como quem nasce amanhã
 sobe a cortina depois das pálpebras
 lava bem os olhos lava bem os cristais
 aquece as mãos pelas mãos
 esquece o que falta na geladeira
 no armário na análise na matemática

um corpo d'água um copo sem água
 um corpo uma volta no espaço

um corpo uma biografia
 um corpo uma travessia
 esqueça todas as palavras
 sobre si só a matéria
 complexa e inacabada
 sobre si só o silêncio
 e este falso alheamento:
 os objetos também percebem.
 (LIUZZI, 2016, p. 07).

À medida que a voz lírica faz enumeradas requisições para que ocorra uma percepção, um despir, e um acordar, ela também vai construindo, na tessitura do poema, esse caminho, como se narrasse, por meio de versos estrategicamente isolados, as ações que por ela são desenvolvidas. Três verbos, empregados no modo imperativo, ornaram e iniciaram os três primeiros versos da primeira estrofe do poema, desalinhando, desse modo, um pedido que é uma ordem. Primeiro, há o requerer de uma percepção “*percebe o objeto com carinho*”. Segundo, um ágil despir, “*despe-te desse automatismo*”. Terceiro, um conseqüente acordar, “*acorda como quem nasce amanhã*”. No nível sintático, um olhar para a construção sintática dos três primeiros versos é substancial para desenhar sentidos que, coreografados, levam o leitor a interessantes espaços imagéticos. “Percebe”, na condição de verbo transitivo direto, exige um objeto que lhe complemente, lhe diga “o que?”. No núcleo do objeto direto que atende ao requisitar do verbo estão os “objetos”.

Em caso diferente, mas complementar, “despe-te”, no segundo verso, está na condição de verso transitivo indireto, exigindo resposta para um “de que?”. No núcleo desse replicar, que vem na forma de um objeto indireto, está o vocábulo “automatismo”. Importante notar a

que se trata de uma poesia que vai pensar as relações do sujeito com o mundo, com o seu mundo, sobretudo com os modos do seu cotidiano.

delicada e estratégica convergência entre os termos “objeto” e “automatismo” que, sendo núcleos de diferentes períodos, estabelecem um diálogo semântico entre si, sendo que um chama o outro para fazer um só sentido, realçando a imagem de um artefato útil ou coisa que serve para alguém e/ou para alguma função.

Por fim, tem-se o verbo “acordar” que, acompanhado de um adjunto adverbial de modo, explicita que é após esse perceber capaz de despir e refutar todo e qualquer automatismo que há um “subir”, um “lavar”, um “aquecer” e um “esquecer” (re)significadores da experiência com esses objetos. Isolado, o dístico localizado centralmente no poema realiza três atividades encadeadas: a) percebe o ambiente conhecido; b) abandona as certezas; c) expõe o (re)arranjo do corpo posto em uma nova situação.

De observador, esse corpo torna-se “biografia” (em que a vida se inscreve) e “travessia” (em que a vida se liga), e passa a ser observado pelos mesmos objetos que, outrora, só serviam para um específico fim (nota-se, aqui, que a relação entre biografia e travessia também se deve ao fato de que os vocábulos são pares fônicos ocasionadores de rima externa). É sobre o silêncio e sob o “falso alheamento” que a corporeidade no poema se enxerga em uma constante (des)aprendizagem no espaço cotidiano. E os objetos, que deram abertura ao poema preâmbulo no primeiro verso, encerram-no, no último verso, num jogo de abre e fecha que coloca o sujeito ativo (corpo que percebe) refém do sujeito passivo (os objetos), tendo em vista que por trás da obviedade das circunstâncias há um compilado inesgotável de aprendizados.

O livro *Coisas*, de Laura Liuzzi (2016), possui uma dicção que se aproxima de uma prosa lírico-filosófica do cotidiano. É como se os sentidos da existência fossem provenientes dos objetos que circundam o sujeito lírico. Nesse afeiçoar lento com os utensílios do cotidiano, os títulos dos poemas sinalizam exatamente o objeto distendido pelos versos, e entre os itens esmiuçados pela voz poética-reflexiva e suspicaz estão o travesseiro “*primário toque macio*”, o cabide “*pensa que sustenta/o peso do mundo*”, a banheira “*uma baía, um ensaio/para a submersão*”, o espelho “*um cinema infinito/desintencionado*”, o guindaste “*abocanha sem bocas/agarra sem garras*”, a fogueira “*passa impune pela matéria/luminosa*”, a xícara “*uma xícara não é/somente concavidade e asa*”, a cadeira “*não tem vida própria/mas pensa que não/tem memória?*”, o bisturi “*o bisturi não rasga a pele:/abre cortinas*”, o asfalto “*caído como arde/a língua queimada*”, e o farol “*a luz do farol é um suspiro/de alívio ou adeus*”.

O coreografar do sujeito lírico nos poemas do livro *Coisas* simula um reflexo que se estende aos objetos, e quando os objetos olham para o coreografar, vendo-se espelhados em

seu refletir, eles se veem outros, destituídos de suas funções primárias. A voz poética se encontra no eco da própria busca. Na reflexividade da própria voz ela enxerga um estrangeirismo e uma aparição deformada nos utensílios. O seu caráter desconfiado é justamente por saber que na coisa há sempre um além da coisa, algo que vai se revelando ao passo que a paixão pelos objetos se acentua. No desenrolar dançante dos versos, o objeto, mutável por natureza, se desnuda, ele “vira arranca brinca/puxa abre sobe/estica arranca” (LIUZZI, 2016, p. 01), para deleite e prazer desse eu lírico que passa a ser lúdico com aquilo lhe cerca. Há, nessa relação, a comprovação de que o espaço comum sempre é uma substância com facetas aditivas, nunca acabadas ou controladas.

No contexto brasileiro de crítica literária, com especial foco na crítica de poesia, Alfredo Bosi, em seu *O ser e o tempo na poesia*, já investia nesse sentido, expondo que “a poesia resiste a uma falsa ordem”, por isso tratá-la como “poesia-resistência” (BOSI, 1977, p. 84). Essa resistência que a poesia faz à linguagem genérica e aos sentidos comuns diverge dos imperativos de significação da ordem burguesa, porque “a poesia recompõe cada vez mais arduamente o universo mágico que os novos tempos renegam” (BOSI, 1977, p. 149). No cenário latino-americano, e também centrado na poesia, o poeta e ensaísta Octavio Paz (1984) em seu *O arco e a lira*, apresenta certo dialogismo com essa ótica de leitura ao manifestar que a poesia “despoja o homem de seu bem mais precioso, a linguagem, e lhe dá em troca um sonoro balbucio ininteligível” (PAZ, 1984, p. 58). Esse balbucio é uma ultrapassagem da linguagem, já que a poesia “revela esse mundo; cria outro” (PAZ, 1984, p. 15). É importante sobrelevar, nessa perspectiva, que o duvidar, o se deslumbrar e o trabalhar com a linguagem, aliados aos sentidos cotidianos, não são entendidos como geradores de significações que visam negar os sentidos anteriores desses espaços e objetos refeitos no coreografar poético.

Essa negação não acontece porque operar na e com a linguagem está mais próximo de ser um exercício que esmiúça o conhecível para nele ver uma imagem errática produtora de um diferido conhecimento, juntando assim tanto a função primária quanto a função nova da coisa incidida. As circunstâncias banais se entreabrem quando a voz poética elege um aspecto habitual. O movimento coreográfico da experiência poética cava até a borda do fim do sentido da coisa, arrancando desse extrapolar um conhecimento.

Afirma-se, com base nesse argumento, que ao repensar os objetos e as paisagens circunstanciais, o coreografar na escritura coloca-se como um contínuo trabalho de reedição dos sentidos. Na reedição, tem-se a aventura coreográfica, considerando que aventurar-se é desarticular pressupostos dominantes. A decorrência disso é, nitidamente, uma acentuada desautomatização do olhar em sua relação com o espaço. Ao manusear e ler os poemas,

defrontando-se com específicas seleções de minúcias do cotidiano reavivadas na linguagem poética, vê-se que as coreografias com a poesia colocam em eminência a porfia com os objetos, realizando pequenas e breves visitas a lugares comuns apenas para tornar patente que é nos silêncios do não percebível, bem como nos espaços que parecem extremamente domesticados e óbvios, que há a possibilidade de erigir pontos máximos de criação. Esses pontos de criação possibilitam rasuras na paisagem do comum, bem como um borrão na utilidade das coisas:

RELÓGIO

De que nos serviria
um relógio?

se lavamos as roupas brancas:
é dia

as roupas escuras:
é noite

se partes com a faca uma laranja
em duas:
dia

se derramamos água:
dia

se entornamos vinho:
noite

quando ouvimos o alarme da torradeira
ou a chaleira como um pequeno animal
que tentasse cantar:
dia

quando abrimos certos livros lentos
e os mantemos acesos
à custa de álcool, cigarros, silêncio:
noite

se adoçamos o chá:
dia

se não o adoçamos:
noite

se varremos a casa ou a encerramos:
dia

se nela passamos panos úmidos:
noite

se temos enxaqueca, eczemas, alergias:
dia

se temos febre, cólicas, inflamações:
noite

ataduras, compressas, unguentos:
noite

se esquento em banho-maria o mel que cristalizou
ou uso limões para limpar os vidros:
dia

se depois de comer maçãs
guardo por capricho o papel roxo-escuro:
noite

se bato claras em neve:
dia

se cozinho beterrabas grandes:
noite

se escrevemos a lápis em papel pautado:
dia

se dobramos as folhas ou as amassamos:
noite

(extensões e cimios:
dia

camadas e dobras:
noite)

se esqueces no forno um bolo
amarelo:
dia

se deixas a água fervendo
sozinha:
noite

se pela janela o mar está quieto
lerdo e engordurado
como uma poça de óleo:
dia

se está raivoso
espumando
como um cachorro hidrófobo:
noite

se um pinguim chega a Ipanema

e deitando-se na areia quente sente ferver
seu coração gelado:
dia

se uma baleia encalha na maré baixa
e morre pesada, escura,
como numa ópera, cantando:
noite

se desabotas lentamente
tua camisa branca:
dia

se nos despimos com ânsia
criando em torno de nós um ardente círculo de panos:
noite

se um besouro verde brilhante bate repetidamente
contra o vidro:
dia

se uma abelha ronda a sala
desorientada pelo sexo:
noite

de que nos serviria
um relógio?
(MARQUES, 2011, p. 23-27).

Pela forte observação, o sujeito lírico retém cada um dos movimentos inseridos na bipartição dos dias, transformando-se naquele que, pela memória, é capaz de prever o turno de cada ação, dispensando um objeto capaz de lembrá-lo, como os relógios. A relação funcional é invertida na esfera poética, posto que a corporeidade lírica assume o papel do objeto e o objeto perde a sua função, deixando de ter serventia “*de que nos serviria/um relógio?*”. Entre as palavras e as coisas, entre as ações e o momento exato de sua execução, o corpo que enumera e separa os momentos e os turnos de cada acontecer é aquele que propõe um inventário próprio.

Desse modo, o tempo das ações não é mais delimitado e recomendado pelos objetos, mas sim por esse sujeito que, ciente do período de cada ação, estabelece uma ordem temporal própria - ainda que similar com a ordem cronológica. Considerando a construção paralela que apresenta um aposto explicativo que evidencia o tempo de realização de cada ação, a fronteira entre o que pode o objeto e o que pode o corpo parece estar tensionada na linguagem poética, pois a corporeidade, ao reproduzir uma atividade que é intrínseca ao objeto, parece desafiá-lo, agravando uma situação de descartabilidade desse utensílio.

A partir desse corpo-relógio desenhado nos versos do poema de Marques (2011), o que se mostra frequente e encontradiço nas obras das poetisas contemporâneas é um modo coreográfico que expõe corporeidades que se afastam de um corpo e de uma existência técnica, são corpos que vão em direção a uma experiência do sensível com os elementos circundantes, estabelecendo assim o circuito de irregularidades na vivência com o corriqueiro. A partir das considerações e análises aqui propostas, infere-se que a poesia do presente parece não focalizar as grandes e as chamativas paisagens, mas lança-se sem receio nos resíduos do comum, nos itens imperturbados do espaço cotidiano. A vida em sua nudez, sem nenhum mirabolismo, é a matéria-prima do fazer poético, viver e observar se tornam correlatos. Na escritura, o minúsculo e o banal são travessias para os acontecimentos que desarranjam o fluxo esperado da experiência ordinária.

A grande alegria dos homens de números

tão queridos
os sofás

mais ainda as cadeiras
de balanço

é tanta palavra
no mundo tanto som

estou triste
até passar

uma correria
de crianças.
(BEBER, 2014, p. 15).

Formado por dísticos, o poema dispõe de um sujeito lírico aparentemente conturbado, a julgar pelo enumerar de objetos a sua volta que o cativam, mas que o instantaneamente o aborrecem. O adjetivo “querido”, utilizado para qualificar os “sofás” e as “cadeiras de balanço”, remonta uma praça infantil, e logo se encontra com o barulho presente no espaço. Tudo no espaço do poema se torna caótico, desagradável, afinal “*é tanta palavra/no mundo tanto som*”. Esse ruído proveniente da automatização, que zanga a corporeidade lírica, é contraposto pelo ruído da naturalidade infantil da “[...]*correria/de crianças*”. Como característica central do poema de Beber se pode destacar que “*a grande alegria dos homens de números*” é quando esse homem lembra que pode ser acriançado, infante, prescindindo a formalidade reivindicada pela automatização. Olhar o “passar” das crianças (destaca-se

“passar” na posição de único verbo do texto) caracteriza o frenesi que propicia o desabrochar genuíno da alegria sem pesos que cabe nessa animadora “*correria/de crianças*”.

O movimento cerne de todo o livro *Rua da Padaria*, de Bruna Beber (2014), se dá em torno desse olhar prolongado do sujeito lírico para aquilo que o circunda. A obra, a contar pelo título, demonstra uma preocupação em reavivar os significados das zonas em que o corpo estabelece convívio. O corpo lírico que transpassa a vizinhança da *Rua da Padaria* mostra o que há de mais ordinário nas redondezas, reconhecendo que não tem domínio sobre as coisas, mas que isso não o impede de agir sobre elas. No livro, é possível experienciar poemas cujas coreografias poéticas se desdobram em meio a lugares tais como o açougue, a farmácia, a esquina da avenida, ou o carro que vende picolé, sendo que todos esses espaços e objetos são próximos e se inserem na rua que dá nome ao livro.

Essa inquietação criadora e irregular da voz poética traz à tona a prática do envolver-se com o que está nas imediações, a fim de redesenhar os modos de coexistência com o espaço. É um exercício de delimitar um território poético a partir das impressões da infância, já que a autora, Bruna Beber, relata frequentemente que os poemas do livro são construídos a partir das memórias e das impressões da meninice e da juventude, período em que a poeta viveu nos locais percorridos pelo sujeito poético no livro. Por isso, reconhece-se que o arcabouço gerador de *Rua da Padaria*, é justamente o investir contínuo efetuado pela dicção poética na trivialidade dos espaços, cromatizando-os.

Entre o envolvimento e o convívio, as corporeidades poéticas, dispensando um tecnicismo do movimento e uma regulagem do olhar, simulam implodir uma suposta ditadura da utilidade. Elas colocam em perspectiva a força do inútil por meio de uma re-compreensão do banal. Mais do que uma convocação para que o leitor observe seu entorno sob uma perspectiva do inútil, as escrituras contemporâneas delineiam que é no desperdício, no resíduo, nos cacos, que está o indispensável. Esses poemas demonstram também que é no refazer das coisas e dos objetos que se pode encontrar os elementos estruturadores do furor imaginativo. Esse dilatar da atenção que os textos efetuam é como uma coreografia de luzes e sombras, que penetra, ao mesmo tempo, nos resíduos esquecidos e nas imagens desgastadas do cotidiano⁵³. Com base nos poemas e nas leituras expostas, se pode inferir que o coreografar

⁵³ O poema de Laura Liuzzi, intitulado “a moça do metrô”, atesta bem esse movimento: “A testa uma faixa de areia/recém-atravesada por um/trator; pequenos pedaços/de unha dançam na boca./Da camiseta amarrotada/apenas os fiapos de cabelo/de um Capitão Caverna/frenético, histérico, marrom. Sinto o seu cansaço alcançar/as minhas pálpebras, que/deslizam imperceptíveis/com a gravidade. Imagino/balões quando encontra,/o chão. Luto para não fechar/os olhos, para não perdê-la./Ela, que nem sequer me percebe./Atenta ao televisor do metro/horóscopo./Os signos/estavam postos trem mas eu não a deixo./Salto na estação seguinte./Recolho minhas pálpebras/Não vejo mais ninguém à frente. (LIUZZI, 2014, p. 46).

corpóreo da poesia do presente trafega entre três procedimentos: **1)** nega a primeira aparência do comum, refazendo os seus sentidos ininterruptamente; **2)** desarranja um sensorio armado ao evocar ineditismo no conhecível; e **3)** possibilita uma experiência feita a partir dos cenários que estão nas imediações.

Há inserido, em cada um desses procedimentos, uma clara aversão à vida desenfreada “*Gente para a gente passa/A vida anda a seus passos/O peito quebra em pedaços/E o amor resiste em mim*” (REZENDE, 2012, p. 33), uma busca por espaços que não os espaços tomados pelas gritarias não pensantes “*procuramos um lugar/à parte*” (MARQUES, 2011, p. 75), um refletir sobre as estruturas delirantes “*os véus transparentes/colocados nos edifícios/em construção*” (BEBER, 2009, p. 44), uma crítica aos execráveis modos civilizatórios “*os grandes colecionadores de mantras pessoais não saberão a metade/do que aprendi nas canções*” (FREITAS, 2007, p. 28), e uma marcada oposição à função maquinista da mídia “*Nossos gritos são abafados pela tevê/onde a gente não se vê*” (SOBRAL, 2017, p. 97).

3.2 Nos movimentos coreografados, o desarticular de corpos

mulher de regime

eu me sinto tão mal
 eu vou lhe dizer eu me sinto tão mal
 engordei vinte quilos depois que voltei do hospital
 quebrei o pé
 eu vou lhe contar eu quebrei o pé
 e não pude mais correr eu corria 10 km/dia
 aí um dia minha mãe falou: regina
 regina você precisa fazer um regime você está enorme
 você fica aí na cama comendo biscoito
 e usando essa roupa horrível que parece um saco de batatas
 um saco de batatas com um furo pra cabeça
 também não precisava óbvio que fiquei magoada
 primeiro fiquei muito magoada depois pensei: ela tem razão
 daí eu comecei regime porque me sentia mal
 eu me sinto mal eu me sinto tão mal
 troquei os biscoitos por brócoli queijo cottage e aipo
 coragem eu não tenho de fazer uma lipo
 eu me sinto tão mal por tudo que comi esse tempo todo
 tão mal e tem tanta gente passando fome no mundo
 (FREITAS, 2013, p. 41).

A advertência, em tom ríspido, aparece no poema a partir da voz da mãe: “*regina/regina você precisa fazer um regime você está enorme/você fica aí comendo*

biscoito/e usando essa roupa horrível que parece um saco de batatas/um saco de batatas com um furo pra cabeça". É instigante perguntar-se, nessa sequência de leitura, quais as significações estão tramadas na voz repreensiva, a voz da mãe? Além disso, o que é o regime? O que é uma "mulher de regime", em dado campo simbólico? "*Estar enorme*", no ponto de vista materno, está em contraposição ao estar aceitável, ao estar bem. Nesse enfoque, pensar nas imagens que culminam na figura da mãe é estabelecer uma correlação imediata com as convenções de modalização estética que rejeitam os corpos desarranjados e poucos orientados à norma.

Em *Problemas de Gênero*, Judith Butler, em significativo diálogo com Monique Wittig, faz notória a ideia de que "o normativo foi inscrito no corpo como uma verdade biológica", e que "'homens' e 'mulheres' são categorias políticas, e não fatos naturais" (BUTLER, 2015, p. 201). A voz da mãe, atenta e acusativa, simula no poema a voz que é o eco da manutenção de uma estrutura cujo desígnio é a simetria corpórea. Realizando uma observação coerciva, essa voz "vigia" e "pune", para pensar na esteira de Michel Foucault (1987).

Desse modo, toda corporeidade estaria submetida aos trâmites das tecnologias de poder. O controle latente oriundo de mecanismos atuantes no âmbito social visa à disciplina e a docilidade⁵⁴, operação que faz um contraponto à expressividade singular e ao devir ininterrupto do corpo. Ao passo que a voz lírica confessa "*coragem eu não tenho de fazer uma lipo*" ela também ironiza "*eu me sinto tão mal por tudo que comi esse tempo todo/tão mal e tem tanta gente passando fome no mundo*". É na ironia cáustica, áurea do poema de Freitas, que reside uma poderosa via capaz de contraditar a voz da mãe, denunciando o seu manipular. Os dois versos finais, colocando em oposição os vocábulos *comi/fome*, *eu/tanta gente*, podem ser lidos assentados na linha interpretativa de um corpo gerido pela culpa da não obediência, pois não obedecer é contrastar com aquilo que está externo ao corpo, é um modo de não convivência com as estruturas de controle.

O "sentir-se mal" da voz lírica, estado que vem logo após o corpo digerir que a repreensão da mãe é uma repreensão, talvez, adequada "*primeiro fiquei muito magoada depois pensei: ela tem razão*", se deve ao fato de que o corpo advertido no poema foge da configuração de um corpo disciplinado e dócil. O corpo acusado pela voz da mãe poderia ser

⁵⁴ Em *Vigiar e Punir: Nascimento das prisões*, a leitura de Michel Foucault (2009, p. 164) é categórica ao assegurar que o corpo dócil é um corpo que "pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado. [...] em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados", acentuando que a docilidade do corpo nada mais é do que um modo de adestramento proposital,

lido como um corpo ex-cêntrico, situado em uma margem, e a advertência ressalta a obrigatoriedade de alinhamento desse corpo ao molde, sendo a voz da mãe a nítida portadora da “norma”⁵⁵, em consonância com a acepção de Foucault (1987). O termo “razão”, que fragmenta o texto nos dois grandes momentos que o constituem, diverge de sensibilidade, o que encaminha ao entendimento de que o emprego de “razão”, no poema, poderia ser lido como um breviário de um “poder-saber”⁵⁶ (FOUCAULT, 1987, p. 31). No espaço poético, a finalidade do poder-saber é adestrar por meio da repreensão e do comedimento, ocultando o sensível e exaltando uma lógica – de controle – com fins próprios.

Ao se arrolar em uma dieta, a corporeidade atende ao poder disciplinar e ao olhar hierárquico da mãe, esforçando-se para ser introduzida em uma estrutura nos quais os dispositivos constituem a chamada “sociedade de controle”⁵⁷ (DELEUZE, 1992, p. 216). Nessa leitura “começar um regime” é uma ação que pode ser compreendida como o amputar da satisfação própria. É um disciplinar interiorizado fomentado a partir do medo, do julgamento, da exclusão. “Começar um regime” é começar o ausentar de si, é a negação de um modo individual que põe em declive uma singularidade corpórea, pois o “*sentir-se bem*” só pode ser possível dentro das diretrizes de uma determinada e imposta “modelagem estética” que também é uma técnica disciplinar.

É expondo os dispositivos que impõem uma série de limites, obrigações e proibições que o poema “mulher em regime”, presente no livro *Um útero é do tamanho de um punho*, personifica uma mulher-corpo que se defronta com o processo de tolhimento de sua própria

coibir a expressão e manter a ordem e simetria de uma molécula estrutural do âmbito social e político. O poema de Freitas redireciona o poder ao corpo feminino, faz a ordem do social incidir no individual.

⁵⁵ Quanto à norma e ao normativo, Foucault comenta: “Estamos na sociedade do professor-juiz, do médico-juiz, do educador-juiz, do ‘assistente-social’, juiz; todos fazem reinar a universalidade do normativo; e cada um no ponto em que se encontra, aí submete o corpo, os gestos, os comportamentos, as condutas, as aptidões, os desempenhos” (FOUCAULT, 2009, p. 288). As tarefas dos indivíduos, nessa perspectiva, levam a todos, direta e indiretamente, a uma sanção normalizadora, sendo difícil aos sujeitos escaparem de atuar ou como normativos ou como normalizados em algum momento de seu agir.

⁵⁶ Tendo em vista que o poder aparece para Foucault como um intrincado jogo e não como uma unidade, o poder-saber é demarcado pelo autor como uma constatação: “o poder produz saber” e as relações entre um e outro estão diretamente cruzadas. O filósofo aponta que “não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber”, o que leva a pensar que saber e conhecimento são coisas distintas, pois o primeiro se fundamenta nas técnicas punitivas e nos processos de controle, e o segundo se assenta onde “as relações de poder estão suspensas”, dando a atender que para atingir a plena sabedoria é preciso efetivar uma renúncia ao poder (e ao saber que o mantém).

⁵⁷ Partindo das concepções de sociedade disciplinar esboçados por Foucault, Gilles Deleuze apresenta e caracteriza a sociedade de controle como aquela à frente da sociedade disciplinar, pois elas “funcionam não mais por confinamento, mas por controle contínuo e comunicação espontânea [...] Talvez a fala, a comunicação estejam apodrecidas. Estão inteiramente penetradas pelo dinheiro: não por acidente, mas por natureza. É preciso um **desvio da fala**” (DELEUZE, 1992, p. 216-217). Desviar a fala é reativar uma linguagem fugitiva dos poderios controladores, é propor um alfabeto cujas letras não correspondam à comunicação pútrida, mas a capacidade de cada sujeito produzir sentido sem se ver monitorado ou reduzido ao controle contínuo.

corporeidade. E é a partir das particularidades do poema de Freitas (2013) que é alçado o questionamento basilar em torno do qual essa seção se desenvolve: qual é a relação da poesia do presente com os corpos, sobretudo os corpos ex-cêntricos⁵⁸, corpos situados por imposição nas margens e nas fronteiras, como no caso da *mulher em regime*?

Acerca desses movimentos, são trazidas as contribuições de Linda Hutcheon (1988, p. 67) que acentua que

Ser excêntrico, ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora é ter uma perspectiva diferente, que Virginia Woolf [...] já considerou como sendo ‘alienígena e crítica’, uma perspectiva que está ‘sempre alterando seu foco’ porque não possui força centralizadora.⁵⁹

Destituídas de força centralizadora, as corporeidades poéticas construídas no tramar dos versos não são instituições fechadas, fáceis de delimitar. Toda e qualquer relação de alusão no tocante a esses corpos está no plano do entrever, situa-se em um registro imparcial. Percorrer no plano da representação é obrigar essa corporeidade a um fechamento, a uma roupagem acabada, e sua aparição é borrada, deformada, destituída de um foco orientador e de uma delimitada configuração. Os corpos manifestos no tecido poético são do plano do informe, uma vez que estão distantes de um arquétipo de centro, e tudo que se distancia desse paradigma não atende ao especificar da forma dominante, são a-formas, uma vez que suas manifestações irrestritas implodem um protótipo formatado.

O entendimento acerca do corpo utilizado neste estudo também deriva da reflexão de Jean-Luc Nancy (2015), especialmente das considerações elaboradas pelo filósofo em sua obra *Corpo-fora*. No tocante ao corpo, Nancy circunscreve que

Um corpo é esse pelo quê, como quê e em quê tudo acontece: tudo sobrevém, tudo se produz num gesto, numa inflexão, numa emoção ou erupção da pele [...] Um corpo não “é” no sentido que se costuma supor que uma coisa ou um conceito “é” –

⁵⁸ Se toma aqui a noção de corpos ex-cêntricos por se acreditar que a poesia contemporânea de autoria de poetisas não trata única e exclusivamente de um corpo-mulher. Considera-se que as corporeidades inscritas na tessitura poética são corporeidades que, em geral, remetem aos corpos do *off-centro*, isto é, corpos que obrigatoriamente, devido às suas performances singulares, acabam sendo situados distantes do molde regente. A ideia de que na poesia do presente constroem-se e estão construídos corpos fora do centro é advinda de uma leitura inquieta e que visa agregar mais corpos marginalizados que, assim como o corpo-mulher, sofrem o rechaço das tecnologias de poder. Considera-se que essas corporeidades destituem, pouco a pouco, o centro a partir da margem, não para se situarem em um novo centro, mas para inutilizar e desalavancar o espaço centralizado e, assim, fazer de todos os outros espaços um espaço de protagonismo, de forças que agem sem cartilha e sem submissão. Por essa razão, percorrer e usar a noção dos “corpos excêntricos”, elaboradas por Linda Hutcheon se mostra significativa e útil, pois se acredita que mais corporeidades venham a ser mediadas e compreendidas dentro da leitura que aqui está sendo proposta.

⁵⁹ No original, “To be ex-centric, on the border or margin, inside yet outside is to have a different perspective, one that Virginia Woolf [...] once called “alien and critical,” one that is “always altering its focus,” since it has no centering force.

posto, delimitado, estabilizado em algum lugar. Um corpo só é fazendo e se fazendo – sempre fora de tudo que poderia contê-lo. [...] O corpo, a corporeidade do corpo – quer dizer, a sua extensão, a sua expansão, a sua expressão – comporta a verdade de que nada se reúne numa intimidade cúmplice de si mas de que tudo se lança para mais longe, mais para o dentro porque mais fora do que qualquer recolhimento. (NANCY, 2015, p. 8-9).

Para Nancy (2015), o corpo se calca na ideia de uma zona trans-corpórea, tida como uma força que está para além do corpo. Essa corporeidade é incontornável, diferida da própria matéria corporal. É relevante frisar, nessa acepção, que o diferimento não nega a materialidade do corpo, no entanto essa matéria se apresenta dilatada, desmedida. As disposições dessas corporeidades são dadas tanto nas relações que elas estabelecem com outros corpos, quanto nos atos específicos que caracterizam o seu agir. Esses atos, na leitura de Nancy, são “separar, aproximar, confrontar, juntar, rejeitar etc. Tudo jogos, batimentos, pulsões e repulsões entre os corpos se ex-im-pondo eles mesmos” (NANCY, 2015, p.08). São atos que planificam uma “ex- e im-posição” das corporeidades, dado que elas não ocupam uma “posição na existência” (NANCY, 2015, p. 08), mas se acabam no eixo singular-plural. O modo de existir desses corpos é propulsado por um indisciplinado exercício de jogos e relações diversas, e as suas coreografias contaminam espaços e outros corpos, fazendo do movimento corpóreo um alvoroçar incontido.

Em tese, o que se retira a partir da leitura de Jean-Luc Nancy (2015) é o que será denominado de **corpo-abertura**, noção que se assenta na nítida relação entre corpo e fundação, corpo e jogo. Essa noção permite tornar visível que as coreografias realizadas pelas corporeidades poéticas se inscrevem no terreno da indisciplina, e seu movimentar na escritura é integralmente paradoxal. São considerações que têm em vista que os corpos são cindidos na linguagem poética, e os sentidos da experiência subjetiva são dados na fissura do “entrelugar” ocasionado por essa ruptura. O coreografar crítico da experiência poética - feito de movimentos de ruptura com a matéria ordenada - é acompanhado do desmonte de um regulamento corpóreo, porquanto “o corpo expõe a efracção de sentido que a existência constitui” (NANCY, 2000, p. 24). Esse corpo não encarna, assim, nenhuma idealidade do sentido. Eles são corpos que anunciam o fim da idealidade, visto que eles se comprazem e se produzem no fim do (seu) sentido (NANCY, 2000, p. 24-25).

Simultaneamente, esse cindir da idealidade torna possível um corpo-abertura que se abre para a possibilidade de um *vir a ser* que é sempre experimental, nunca completivo ou fechado. Esse corpo-abertura estabelece jogos e relações que o afastam de um pouso definitivo ou de um arranjo fixo, a sua característica mais evidente é o movimento. Ao movimentar-se, esse corpo possibilita a dança ininterrupta que realoca dinamicamente as

possibilidades do corpo ser um corpo. Por esse motivo, uma das tarefas do corpo-abertura é se fazer ininterruptamente na fissura provocada na linguagem. Esse corpo sem princípio e sem fim, “*é concreto transcendente é sensação o sim e o não*”, ele não cessa de tornar patente sua singularidade, escapando das totalizações e das organizações sincréticas. Esse corpo-abertura “*é a certeza siderada, estilhaçada. Nada de mais próprio. Nada demais estranho [...] é sempre um corpo estrangeiro que se mostra, monstro difícil de engolir*” (NANCY, 2000, p. 07). Ao aliar os corpos tramados na esfera poética aos entendimentos esboçados por Nancy, depreende-se que o corpo, na poesia do presente, “*não é uma coisa/que você pega/mexe remexe*”, como diz o poema de Liuzzi, a seguir. O corpo-abertura aparece no poema realizando seu deslocamento dançante, convocando para um coreografar feito entre as incertezas de sua a-condição. No desenrolar dos versos e no constituir de imagens, o corpo-abertura, coreografando, se mostra “*muito mais que/ um só corpo*”:

CORPO

que coisa o corpo
 não é uma coisa
 o corpo são muitas
 coisas: cabeça plexo
 coração o corpo é
 sangue é arrepio
 alegria e medo
 é concreto transcendente
 é sensação o sim e o não
 é consciente inconsciente
 é atrás e é na frente
 o corpo não tem
 endereço é cigano
 é fulano é beltrano
 o corpo não
 tem cor.

que coisa o corpo
 não é uma coisa
 que você pega
 mexe remexe
 vira revira brinca
 puxa abre sobe
 estica arranca
 trepa trepa trepa
 cospe espanca
 estupra
 mata o corpo
 é muito mais que

só um corpo.
(LIUZZI, 2016, p. 27-28).

Importante frisar que as corporeidades na escritura, sem “*endereço/é cigano/é fulano é beltrano*”, degradam, em seu coreografar, as imaculadas instituições de controle dos corpos, ao expor a experiência ilimitada dos corpos-abertura, dançarinos errantes, incontrolados. Essas corporeidades não tentam formar uma estrutura alternativa, substitutiva, já que as suas forças estão no *a mais* das ordens do domínio, elas se situam no incontornável espaço de “sobretudo” do corpo. A ex-centricidade desse corpo abordado no texto poético propõe uma existência não opressiva, sem o peso do estatuto de uma matriz comando.

Considerando que, de forma recorrente, o corpo excêntrico na poesia do presente é análogo a um corpo-mulher, são apurados, desde a perspectiva antropológica de Marcela Lagarde (2005)⁶⁰, que as vivências das mulheres e de seus corpos na sociedade e na cultura implicam em uma inserção naquilo que a autora chama de “cativeiro”. E a realidade cativa “para la mayoría de las mujeres [...] significa sufrimiento, conflictos, contrariedades y dolor [...] todas las mujeres están cautivas por el solo hecho de ser mujeres en el mundo patriarcal” (LAGARDE, 2005, p. 36). É a partir da imagem “cativa” que Lagarde segue afirmando que

El cautiverio define políticamente a las mujeres, se concreta en la relación específica de las mujeres con el poder, y se caracteriza por la privación de la libertad, por la opresión. [...] Las mujeres están sujetas al cautiverio de su condición genérica y de su particular situación, caracterizadas por formas particulares de opresión genérica. El cautiverio de las mujeres se expresa en la falta de libertad, concebida esta última como el protagonismo de los sujetos sociales en la historia, y de los particulares en la sociedad y en la cultura. En tanto cautiva, la mujer se encuentra privada de libertad. (LAGARDE, 2005, p. 36-37).

Na esfera do poético, o movimento de declínio de um corpo ladeado, para abrir passagem a um corpo travessia, é resultado de um coreografar crítico que extrapola os pilares da ordem corpórea, suprimindo-os. Se os sujeitos livres, para Marcela Lagarde (2005, p. 152), são aqueles pertencentes aos sistemas e aos territórios dominantes, a forma de liberdade corpórea fundada na poesia é de outra prescrição: as corporeidades evidentes na trama textual

⁶⁰ As contribuições inseridas na obra *Los cautiveros de las mujeres: madresposas, monjas, putas presas y locas*, da antropóloga e pesquisadora Marcela Lagarde y de los Rios, despontam, principalmente, devido ao fato de que “la conciencia de las mujeres está cimentada en el engaño. Cada una cree que vive para realizar deseos espontáneos y que sus haceres y quehaceres son naturales. Estas creencias permiten que las mujeres desplieguen incontables energías vitales en actividades inacabables, desvalorizadas económica y políticamente. Lo hacen motivadas por la carencia subjetiva y tangible (carencia del *otro*, de sus atributos, y de sus bienes materiales y fantásticos), con la creencia en que sus relaciones con el mundo se rigen por una ley de intercambio [...]” (LAGARDE, 2005, p. 16-17).

expõem um poder disruptivo, pois estão inundadas de um “excesso do sentido”, conforme expõe Jean-Luc Nancy (2000) em *Corpus*. Os sentidos produzidos pelos corpos-aberturas são incômodos porque não estão inclinadas ao gozo fálico, mas ao gozo próprio, ou ao gozo Outro⁶¹. Sua excessiva e desregulada significação empreende uma negação aos atos compulsórios da estrutura androcêntrica, e ao fazer morrer um ideário corpóreo, negando-o, o domínio das textualidades contemporâneas se torna um ponto de partida provocador na busca de corpos outros.

Destarte, os corpos-aberturas se colocam como um campo de possibilidades para a consumação de corpos possíveis. Por essa razão, os que se envolvem na poesia do presente, coreografando com ela e por meio dela, abrem-se para as possibilidades de um corpo que virá, de um corpo que está sempre indo e vindo, corpo que é notadamente um corpo-abertura, posto que a sua vitalidade é dada no dinamismo, no estar entre passagens.

Buscar por uma poética dos corpos⁶², por conseguinte, é transpassar por uma poética das forças que minam os sistemas totalitários por meio da poesia. É reconhecer que, no despontar constante da corporeidade poética, não é “possível escrever “o” corpo sem rupturas, reviravoltas, descontinuidades (discrição), nem mesmo sem inconsequências, contradições, desvios do discurso [...]” (NANCY, 2000, p. 21). Quanto mais se explora as potências não-cêntricas da margem, mais se renega um poder que intenta um comando, desafiando-o, combalindo-o. Linda Hutcheon (1988) elucida que a perspectiva descentralizada do corpo ex-cêntrico reivindica e recusa a ideia de uma narrativa única e de um poder superior, posto que o escorregadio foco ex-cêntrico, afastado das barreiras dicotômicas, reclama por uma revisão que também é historiográfica. Nesse sentido, ao tomar a linguagem poética contemporânea, incitadora de um crítico coreografar, como o espaço de busca desses corpos *a mais*, tem-se à

⁶¹ Nesse estudo, o gozo Outro é entendido como uma “ética do prazer” feita e movimentada pelos corpos-mulheres. No ângulo colocado por Graciela Hierro (2001), em livro intitulado *La ética del placer*, a filósofa didatiza que “la ética del placer es feminista porque sigue el interés personal, es decir, obedece a las necesidades, los deseos, las aspiraciones y las inclinaciones de las mujeres, como ellas los expresan; es una ética de la libertad y de la madurez porque significa la posibilidad de alcanzar el derecho al placer, al deseo y a la expansión del erotismo, perdida en los avatares de las manzanas y las prohibiciones” (HIERRO, 2001, p. 21). Entende-se, principalmente, que essa ética e gozo se fundam na apropriação autoral do corpo sem se deixar cair nos malabarismos estruturais que reivindicam um gozo orientado, um prazer externo. A ética do prazer propõe como pensamento e prática o oposto do que intenta o gozo fálico, ela é o reconhecimento de um gozar para si, o gozar de si, um gozar que é autônomo e sempre próprio (HIERRO, 2001, p. 27).

⁶² É relevante salientar que dançar com as corporeidades da poesia do presente é dançar com linhas de força, não com corpos-objetos, pois os corpos que coreografam nos poemas não são corpos monolíticos, mas corpos-fragmentos. Ao reconhecer essa característica, se reconhece de igual modo que as corporeidades poéticas abonam uma estrutura moderadora de corpos, dando espaço assim para um exercício do coreografar-experimento. E é precisamente no coreografar-experimento, que se busca desenvolver uma poética dos corpos dentro das discussões propostas neste trabalho.

disposição um arsenal de corpos cujos sentidos são deseducados, e as significações são provisórias.

E é pelas coreografias, caracterizadoras da experiência com a poesia do presente, que são desenroladas ações que operam *notificando* (“Mulheres, não sejamos infames/Bebamos a vida com língua de fogo”), *exprimindo* (“Somos as que sangram sem ferida/donas do prazer/donas da dor”), *desejando* (“O desejo acende-me/como uma casa incendiada;”), *causticando* (“mantinha o cabelo e o sexo/extremamente limpos/com um xampu feito no texas/por mexicanos aburridos”), *abandonando* (“o desejo era/não/e ser em vento”) e se *autorreferindo* (“não sou mulher/de relevo enciclopédico/sou um gás/hilariante”), conforme as variantes a seguir:

A rainha de Sabá

Mulheres, não sejamos impunes
Nossa existência dura pouco
Nosso corpo não é um copo
Bebamos a vida com precisão cirúrgica

Mulheres, não sejamos infames
Bebamos a vida com línguas de fogo
Saibamos ganhar o jogo
Do ser

Não sejamos insossas mulheres
Gozamos a vida com sabedoria
Nosso corpo não é um copo
Somos a taça premiada
Saibamos brindar.
(SOBRAL, 2016, p. 28).

Pulso aberto

Somos porta de entrada
e de saída
somos deusas e escravas
há mil gerações

Dentes afiados
no escuro de entre as pernas
veneno na ponta da cauda
bruxas putas loucas santas

Somos as que sangram sem ferida
donas do prazer
donas da dor

as invisíveis
 as perigosas
 as pecadoras
 as predadoras

Insaciáveis e geradoras
 os corpos secretas casas
 somos seres de unhas e carnes
 caminhando aos milhares na estrada

Somos a terra e a semente
 carne de aluguel em alma de rainha
 as submissas as bacantes
 as que procriam e as que não

Somos as que evitam o desastre
 as que inventam a vida
 as que adiam o fim
 mulher
 multidão
 (REZENDE, 2014, p. 9).

O desejo

Sou alérgica ao desejo
 como ao mofo, ao mar,
 aos gatos, ao leite
 aos lugares fechados, a certas flores.
 Sou alérgica ao desejo -
 doem-me os olhos,
 incham-me as pernas,
 o sexo arde
 como uma caixa de abelhas
 lacrada.
 O desejo acende-me
 como uma casa incendiada;
 o desejo me deixa
 sem mais nada.
 (MARQUES, 2009, p. 45).

uma mulher muito feia
 era extremamente limpa
 e tinha uma irmã menos feia
 que era mais ou menos limpa

e ainda uma prima
 incrivelmente bonita
 que mantinha tão somente
 as partes essenciais limpas
 que eram o cabelo e o sexo

mantinha o cabelo e o sexo
 extremamente limpos

com um xampu feito no texas
por mexicanos aburridos

mas a heroína deste poema
era uma mulher muito feia
extremamente limpa
que levou por muitos anos
uma vida sem eventos
(FREITAS, 2013, p. 12).

CRIANÇA

Eu era menor - pequena
sempre fui desde
esse corpo.
O maior desejo
era o passo
sem o
peso
mas os pés
pressupunham
o chão.
O desejo era
não
e ser em vento.
Sombra e reflexo
são os quilos
do corpo.
Ser outra e eu mesma.
Ensaiai a liberdade
sem o quilate
da palavra.
Ser uma morte
viva. Em ato
sem carne
suspensa
anti-História.
Ser rio com o
rio
noite com a
noite.
E abandonar a matéria
inanimada
no sofá,
(LIUZZI, 2010, p. 16-17).

initials bb

não sou mulher
de relevo enciclopédico
sou um gás
hilariante

lady incentivo
à cultura
o doce
da jaca

um caralhão
uma florzinha
abolicionista.
(BEBER, 2012, p. 39).

É visível, em todos os poemas, a atividade de rompimento com as formas arbitrárias feita pelos corpos líricos. Um ponto de partida equivalente, com um dado histórico, alavanca a conjuntura poética tanto em “A Rainha de Sabá”, poema de Sobral (2016), quanto em “Pulso Aberto”, poema de Rezende (2014). Já uma retomada singularmente cronológica, na forma de visita à infância, é utilizada como o início das imagens em “Criança”, de Laura Liuzzi (2010). De modo aproximativo, a sobreposição dos textos das poetisas apresenta um intercalar entre três tipos de modalização da voz lírica. A primeira modalização está na 1ª pessoa do singular (corpo que fala de si mesmo), a segunda modalização é feita na 1ª pessoa do plural (corpo que fala por todos), e a terceira modalização se encontra na 3ª pessoa do singular (corpo que fala de alguém).

Esse movimento de identificar a posição da voz lírica é significativo para compreender sob qual perspectiva o sujeito poético deixa incidir suas forças. Nos poemas de Marques (2009), Liuzzi (2010) e Beber (2012), por exemplo, se constrói na linguagem um tecido viçoso que adorna o eu poético, e nessa construção as corporeidades arranham as figuras formatadas, investindo em uma alternativa singular, mais desejosa. São corporeidades que tentam ser “outras”, mas que ainda querem ser “elas mesmas”, pois o “outra”, nessa situação, é justamente o enamorar de um “eu mesma” diferente. Não há restrição para os modos de ser desses corpos, pois eles se colocam ora como “florzinhas”, ora como “um caralhão”, mas as suas ações permanecem atreladas à expressão irrestrita de suas subjetividades. Nos poemas das três autoras mencionadas, a consciência e a vontade do “eu” contrasta com um cenário cujo fundo é negativo, e por isso a voz poética reafirma incisivamente aquilo que não se é: *“não sou mulher/de relevo enciclopédico”, quero “abandonar/ a matéria inanimada/no sofá”, e “sou alérgica ao desejo/ como ao mofo, ao mar,/ aos gatos, ao leite/aos lugares fechados, a certas flores”*.

No primeiro poema, de Ana Martins Marques (2009), extraído do livro *A vida submarina*, a expressividade aparece como uma aversão a um perigo vivificador. É como se a alergia fosse o dispositivo que incitasse vida nesse corpo privado de “mofo”, “mar”, “gatos”,

“leite”, “lugares fechados” e “certas flores”. A repetição do verso “Sou alérgica ao desejo”, na quinta linha do poema, desencadeia nos versos seguintes um efeito descritivo-explicativo para essa reação: *“doem-me os olhos,/incham-me as pernas,/o sexo arde/como uma caixa de abelhas/lacrada”*. Uma aliteração em /l/ aproxima as palavras alérgica, olhos, abelhas, flores, leite, lacrada, formando uma imagem primaveril e docilmente enjoativa em torno desse desejo.

Se nota que o desejo aludido no poema aparece marcado pelo artigo definido “o”. Por esse prisma, se pode entender que desejar é subjetivo, mas a coisa desejada é específica, pois não se trata de qualquer desejo. Os pares “incendiada/nada” se encontram devido à posição de rima externa que ocupam em seus respectivos versos e, como consequência, a imagem resultado desse encontro justifica a alergia que a voz lírica tem pelo desejo, pois se ele a dominar, ficando próximo dela, nada restará. No décimo primeiro verso, o sujeito poético parece estar se entregando, pouco a pouco, para seu algoz alérgico, *“o desejo acende-me/como uma casa incendiada”*. Acendida e incendiada, tomada pelo desejar e sem mais nada, a reação alérgica mostra nos últimos versos porque sempre foi tomada como um perigo para o sujeito poético, e o perigo comprova o quanto é uma ação que dá vida para as corporeidades que o rondam e o desejam.

No segundo poema, de Laura Liuzzi (2014), retirado do livro *Calcanhar*, a extensão do metro dos versos, caracterizadas com períodos curtos, remete à imagem de um indivíduo pequeno em estatura, o que faz recordar uma criança, título do texto. Os versos, com vocábulos isolados, chamam a atenção, estabelecendo um particular diálogo entre si. O tamanho menor da forma corpórea antagoniza com o tamanho maior do desejo desse corpo (*“Eu era menor- pequena/sempre fui desde/esse corpo. O maior desejo/era o passo/sem o peso”*). Nesse conflito, são identificadas duas forças que digladiam na tessitura poética, tendo em vista que a vontade da corporeidade em *“ser uma morte/viva”* arruína a sua forma corpórea presa a uma matéria que pressupõe *“o chão”*. Atender ao desejo é obliterar a forma do corpo, reconhecendo-o pequeno, parco, insuficiente.

Nesse ponto, os textos de Liuzzi e Marques se encontram, pois dilaceram os corpos por vias diferentes. Durante o escrito, atenta-se que a predominância do passado enquanto tempo verbal explicita que esse relatar é antigo, um sonho infantil, de criança. Essa criança parece ainda resistir na corporeidade adulta, pronunciando por meio de um *enjambement* excessivamente fragmentado - o que sugere certa dificuldade do dizer - que o desejar ainda pulsa, e esse desejar convida o corpo a *“ensaiar a liberdade”*. É preciso ser *“anti-História”*, lembra a corporeidade infante. Afinal, para gozar da plenitude de *“Ser rio/com o rio/noite*

com a/noite” é preciso “abandonar a matéria/inanimada/no sofá”, abandonando também um corpo oco, para se entregar ao ilimitado de um corpo infinito.

No terceiro poema, de autoria de Bruna Beber, e extraído do livro *Rapapés & Apupos*, a linguagem poética coreografa elaborando uma instigante imagem que autorreferencia o sujeito lírico. Ao exercer um paralelismo, utilizando a mesma construção sintática nos versos da terceira estrofe “*um caralhão/uma florzinha*”, há o reportar de uma corporeidade contraditória, mas sagaz. Nessa força corpórea, nada de sisudez de tipos enciclopédicos e apáticos, pelo contrário. A corporeidade poética, a julgar pela caracterização dada pelo adjetivo “*hilarante*”, é apresentada como enérgica e provocadora de riso. Esse trabalho de autorreferencia no texto expõe uma voz lírica que se mostra, ao mesmo tempo, prazerosa e enjoativa, “*o doce da jaca*”, e política-crítica “*lady incentivo*”.

Carregados de certo riso, os gestos coreográficos do poema de Beber flertam com segmentos específicos como a música, a começar pelo título do poema “initials bb”, que faz menção ao álbum e canção de mesmo nome de Serge Gainsbourg, dedicado a um de seus *affairs*, a atriz Brigitte Bardot. As “initials bb” também poderiam estar relacionadas com a própria autora, Bruna Beber. Outro segmento trazido no poema é a política, pois ao se considerar abolicionista, se entende que a voz poética não compactua com nenhuma forma de escravidão, lutando contra esse sistema exploratório. Conceber uma referência de si mesmo, como no poema de Beber, é reforçar a grafia de um singular corpo deslocado de um ponto de vista organizador. Autorreferenciar é frisar, de novo e de novo, e com entonação recreativa, o ponto inteligível de uma determinada diferença corpórea.

Fica manifesto, com isso, que os três poemas construídos na primeira pessoa realizam um coreografar em comum usando gestos diferentes. Nos três textos, a aguda consciência e a vontade do “eu” rasgam a pele do corpo orientado à estrutura deixando florescer um expressivo corpo que se entrega, deseja, e se autorreferencia.

Se as coreografias dos poemas na primeira pessoa do singular se ocuparam em formular as específicas gestualidades antes mencionadas, os poemas colocados na primeira pessoa do plural simulam uma convocação que também é a exteriorização de um singular corpo-mulher delineado na escritura. De um lado, “A Rainha de Sabá”, de Cristiane Sobral, edifica um diálogo insubordinado por intermédio do poema, e sintaticamente faz uso do aposto para qualificar o termo antecedente, “mulher”: “*não sejamos impunes*”, “*não sejamos infames*”, “*não sejamos insossas*”.

A Rainha de Sabá, como se sabe, faz alusão a uma mulher negra, dona de posses, que aparece tanto no Antigo como no Novo Testamento. Sabá é aquela mulher que, tendo ouvido

a fama do Rei Salomão, vai ao seu encontro, desafiando-o. Com isso, a Rainha buscou conhecer a extensão da inteligência do homem. Internamente, há nessa operação certa ambiguidade, tendo em vista que o Rei Salomão é justamente o autor dos “Cânticos” bíblicos que exultam o erotismo e o gozo. Ao passo que a voz poética solicita para que “se goze a vida com sabedoria”, fazendo um trocadilho com a perspicácia e argúcia de Sabá, ela também exalta o tom de valia desse corpo-mulher, exprimindo que “*nosso corpo não é um copo*”, objeto ordinário, pronto para o uso, mas “*somos a taça premiada*”, fonte do que é bom e do que é mau, dispositivo dionisíaco, “saibamos brindar”.

Por outra via, o coreografar de “Pulso Aberto”, poema de Maria Rezende, chama a atenção pela ambivalência do título. Lê-se o “pulso aberto” tanto como uma lesão que fragiliza os movimentos das mãos, quanto como uma ferida que expõe o pulsar da vida. A unidade temática na qual se desenvolvem as estrofes utiliza a mesma construção sintática para enfatizar a proposta descritiva do coreografar poético: “*Somos portas de entrada*”, “*Somos as que sangram sem ferida*”, “*Somos a terra e a semente*”, “*Somos as que evitam o desastre*”. O metro varia de verso para verso evidenciando a descrição de um corpo que é variável, não conforme, pouco coeso. Em “*as perigosas/as pecadoras/as predadoras*” há uma ocorrência de rimas externas - e, aqui, a extensão dos sons das rimas é bem evidente -, demonstrando que é no limiar entre a dor e o prazer que esse corpo-mulher emerge e se caracteriza, já que as rimas são feitas por adjetivos, palavras de uma mesma classe gramatical.

No nível semântico, as figuras ligadas à significação dos vocábulos são do plano da comparação, o que novamente ressalta que esse corpo-mulher é feito de forças antagônicas: “*Somos porta de entrada/e de saída/somos deusas e escravas*”, “*bruxas putas loucas santas*”, “*donas do prazer/donas da dor*”, “*insaciáveis e geradoras*”, “*as submissas as bacantes/as que procriam as que não*”. O cavalgamento mais lento do poema, especialmente nos versos finais da última estrofe, cria uma tensão entre sintaxe e sentido, como se o efeito daí originado estabelecesse um suspense, uma excitação. A “mulher/multidão” que encerra o texto engloba todas as distintas definições de ser mulher, haja vista que o modo de ser corpóreo desse corpo-abertura é incongruente e não unitário, é aquele em que cabe tudo, em que existe tudo, é aquele que “*inventa a vida*”.

Saindo do corpo inventivo tecido no poema de Rezende (2014), embarca-se nas relações de produtividade discursiva do gênero, expressa no escrito de Freitas (2013). Formado por quatro quadras, e aparentemente sem título, o poema é construído assentado em uma observação, tendo em vista que a voz poética vai enunciando um fato, fazendo uso, para isso, da terceira pessoa do singular.

O empreender do coreografar poético constitui-se pela recorrente presença de advérbios de intensidade nos versos, todos eles empregados com o objetivo de fortalecer as qualificações gerenciadas por essa máquina discursiva produtora de corpos, já que “*uma mulher muito feia/era extremamente limpa/e tinha uma irmã menos feia/que era mais ou menos limpa*”. Essa exacerbação adverbial evidente na escritura revela que a máquina de delimitar corpos age com ímpeto, moldando as corporeidades de acordo com o “grau de limpeza” que elas apresentam. Por intermédio da figura de comparação, depreende-se sem esforço que “uma mulher feia” é proporcional a “uma mulher limpa”, enquanto “uma mulher bonita” é equivalente a “uma mulher suja”. Esses pares antagônicos realçam uma espécie de crítica às falseadas edições nas quais os corpos se submetem, ruindo-as.

É essa gama complexa das corporeidades incitadas na textualidade contemporânea que arruína a estrutura, essas potências corpóreas a enfraquecem, negando o exercício de poder cerceador nela contido. O corpo-abertura carrega linhas de força discursivas que debilitam um arcabouço guiado por um núcleo gestor. Nessa situação, o terreno da poesia é o de uma contra-dicção corpórea desarticuladora. As pujantes complexidades das corporeidades poéticas exibem corpos que não apenas são a diferença, mas corpos que diferem de si mesmos, que nunca terminam de diferir. As suas forças opositivas e indômitas residem nas particularidades desses corpos serem corpos que “*tienen sentido más-allá-del-sentido [outre-sens]*”. (NANCY, 2007, p. 09).

Com isso, um corpo que estronda sua irregular força discursiva na poesia é um corpo que refaz, continuamente, vidas potentes por meio da linguagem. Judith Butler (2004, p. 198) já lecionou que “a linguagem emerge do corpo. O corpo é aquilo em cima do qual a linguagem gagueja, balbucia”, e portanto a representação corpórea é uma atividade defraudada, já que pelo escorregar da gagueira e pela não nitidez do balbucio, “há sempre uma dimensão corporal que não pode ser totalmente representada” (BUTLER, 2004, p. 199). Nesse ponto, as leituras de Butler e Nancy estão convergentes, pois se de um lado há os corpos com excesso de sentido, irrefreáveis no seu produzir de significação, do outro lado há as aparições corpóreas que nem sempre são propriedades identificáveis, carregando discursos ininteligíveis e que não param de cessar⁶³.

⁶³ Em *Bodies That Matter*, Judith Butler (1993) declara que os corpos abjetos cuja importância são comprimidas e refreadas pelas estruturas normativas são zonas que oferecem outros espaços de vida corpórea. Essas corporeidades “cujas vidas não são consideradas 'vidas' e cuja materialidade é entendida como 'não importante' (PRINS; MEIJER, 2002, p. 3), são vigorosos processos discursivos porque corpo e discurso estão acoplados. Diz a autora, em entrevista, que os “discursos [...] habitam corpos. Eles se acomodam em corpos; os corpos [...] carregam discursos como parte de seu próprio sangue”(PRINS; MEIJER, 2002, p. 4).

A vontade de dizer da poesia, sob esse prisma teórico-interpretativo, é uma vontade de (ser) discursiva, uma vontade de (fazer) sentido. E, ao ir ao seu encontro, entregando-se nesse acontecer, o leitor coreografa com essas vontades, deixando que essa irrupção dançante produza uma experiência que é a experiência do conhecimento. Sentido e discurso se articulam e desenham uma marcação da existência por meio de um móvel saber. E é nesse saber, habitado por discursos e sentidos potentes, que as coreografias poéticas amplificam a sua condição de desestruturadoras.

É preciso pensar que a relação dada entre mulher e poesia, poesia e mulher, é uma relação que instaura uma fratura na perspectiva universalista que, com recorrência, amparou as noções literárias⁶⁴. Considerando que “as ideias a respeito do corpo são fundamentais para que se compreenda como as mulheres conceptualizam sua situação na sociedade” (SHOWALTER, 1994, p. 35), como frisa a teórica Elaine Showalter, deslocar essa problemática para o contexto da poesia, utilizando o corpo, é reconhecer que há outros modos de vivificar o corpo doravante no texto poético. Em texto intitulado *A poesia mulher*⁶⁵ Susana Scramim (2016), auxiliando a refinar e a delinear o pensamento acerca das obras de autoria de poetisas mulheres, adverte que

Não basta para uma escrita definir-se como feminina ser apenas feita por uma pessoa que se auto designa mulher. Colocar-se o lugar do feminino requer uma posição que implica a probabilidade de conseguir ver-se no outro. Implica a prática do espelho, não como exercício de miragem de si mesmo, mas, sim, de busca dos outros que coabitam na imagem refletida e a que produz a reflexão.

Buscar o mirar-se que provoca outras e dissonantes presenças, marear na poesia do presente para “enterrar cada parte/junto ao rasto impreciso” (BEBER, 2009, p. 13), empunhar pela palavra da poesia mulher uma “palavra alheia” que é “uma palavra própria” (MARQUES, 2016, p. 16), todas essas incitações coreográficas interpelam, apontando para uma experiência, para um coreografar que é o mover e o ascender de um saber ocasionado do encontro com os diferentes corpos-abertura dos poemas. Tratar a poesia mulher como um espelho descorrentador de diferenças é distender a idéia de que o saber produzido na poesia é

⁶⁴ A esse respeito, Susana Funck (2011), teórica feminista e crítica literária, diz que “no momento em que o termo “mulher” é colocado no binômio “mulher e literatura” (ou “a mulher na literatura”), novas considerações precisam ser feitas. O termo aqui funciona como uma marca de diferença, implicando uma relação que qualifica ou restringe a literatura, e indicando um recorte específico que determina um posicionamento político. Na verdade, temos aqui duas “mulheres” – uma, por assim dizer, corporificada e fora da literatura; outra dentro, discursivamente imaginada (ou imaginando, se considerarmos a autoria). A primeira, que somos nós, não pode prescindir de uma consciência crítica interessada. Como sujeitos do feminismo, estamos necessariamente engajadas naquela luta de que falava Wittig pela erradicação de estruturas de dominação”.

⁶⁵ SCRAMIM, Susana. *A poesia mulher*. **Revista Cult**. São Paulo. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/a-poesia-mulher/>>. Acesso em 02 jun. 2018.

um saber sobrevivendo do coreografar de corpos distintos, que levam a um conhecimento singular, porque conhecer pela poesia é desagregar corpos outrora formatados, e, por isso, tratar esse conhecimento como um conhecimento-diferença é reconhecer que ele se faz na ordem do irrepetível.

Executar as coreografias nas escrituras é se permitir usar o texto poético como dispositivo provocador de forças de presentificação acionadas por meio da linguagem e da imagem poética. É preciso entender o corpo-abertura não como uma personificação conhecível, mas como um corpo que dá presença aos Outros⁶⁶, reiteradamente um corpo-passagem. Essa Outridade espelhada no coreografar com a poesia sempre soa abjeta, estranha à familiaridade do olhar e do tato. Imaginá-la e tratá-la, também, como uma corporeidade excêntrica é reconhecê-la como fora de um lugar comum, portanto oriunda de um não-lugar, distante e contrária ao gerenciamento do saber-poder.

Em *A poesia mulher*, Scramim (2016) segue ponderando que esse feminino declarado na poesia não se relaciona com o mundo das coisas modernas, e que essa poesia mulher “tem a ver [...], com a experiência pensada como imagem. Não apenas como imagem verbal ou imagem visual nem mesmo auditiva, mas com imagem sensível que produz experiência que altera nosso estado [...]”. A partir dessa asserção, sublinha-se que as experiências coreográficas na poesia do presente, escrita por poetas mulheres, desencadeiam registros fora da linha, originam gestualidades não dóceis à estrutura. São coreografias que, novas e distorcidas, estão sempre orientadas para um particular desalinho.

Nesse exercício, os corpos-aberturas moldados na trama poética se colocam como forças convidativas, chamando os corpos violentados pelos dispositivos de controle para uma dança-desmanche, para um coreografar que coloca abaixo as formas falseadas, penosas e impostamente construídas. Em suma, uma poesia mulher é análoga a uma “potência do aberto”, e se “a mulher é uma construção” (FREITAS, 2013, p. 13), a experiência coreográfica demole a ardilosa feitura mostrando, pouco a pouco, que “o grito guardado na garganta” (SOBRAL, 2016, p. 104) “pode ser um abismo ou um porto” (REZENDE, 2012,

⁶⁶ Octavio Paz, em seu *O arco e a lira*, argumenta muito próximo das asserções de Scramim quando declara que a imaginação poética e a poesia são vias de descobrir a outridade: “A imaginação poética não é invenção, mas descobrimento da presença. Descobrir a imagem do mundo naquilo que emerge como fragmento e dispersão, perceber o outro no um, será devolver à linguagem sua virtude metafórica: dar presença aos outros. A poesia: busca dos outros, descobrimento da outridade”. (PAZ, 1994, p. 267). No entanto, a perspectiva espelhada de Scramim acrescenta à outridade de Paz uma *dramatização da imagem*, refrações e de-formações que estabelecem certa distância entre os lugares do eu e do Outro. Logo, e ao mesmo tempo, também são asserções diferentes.

p. 23), pois ele é aquele que abre, no fim do sentido, um corpo “*sempre novo que se oferece*” (LIUZZI, 2010, p. 47).

Conclusão

notas que simulam aberturas

responder

No poema, estão reunidas imagens em movimentos que desassossegam presenças estáticas. São imagens que convocam uma entrega ao coreográfico, num encontro onde há um protuberante dramatizar de corpos que se rendem ao atrito. Os sujeitos líricos são como bailarinas a olhar e a envolver, e as vozes poéticas chispam como chamas flamejantes, comportando-se de modo convidativo, provocativo, estendendo a mão a uma aventura, conclamando a um coreografar compartilhado. Responder ao chamado da poesia é colocar em funcionamento as potências enunciativas, discursivas, e imagéticas, impulsionando as consciências críticas construídas nas escrituras contemporâneas. É nesse coreografar temporal (porque trabalha com o tempo), arqueológico (porque trabalha com os arquivos), de devassa (porque trabalha com a investigação no âmbito ordinário) e corpóreo (porque trabalha com a quebra do adestramentos dos corpos), que as obras da poesia do presente, escritas por poetisas mulheres, se apresentam como travessias, matéria rica capaz de descolorir tanto as faces do passado, quanto descamar as versões do presente, instigando potentes projeções para o futuro.

Responder ao chamado da poesia, entregando-se à experiência coreográfica, é abrir-se para a construção de realidades desconhecidas e insólitas. Essas realidades colocam em movimento mundos possíveis, mais inclusivos, e de com-vivência com a diferença. As experiências de saber que marcam o coreografar estimulam outras sensibilidades, instigam outras linhas imaginativas. O coreografar não se marca pela criação de um mundo alternativo, abandonando a realidade conhecível, mas acontece para que se tenha a possibilidade de acessar efeitos de leitura capazes de liberar as significações de seus cativeiros, vivificando-as, refazendo-as continuamente. Responder ao chamado dançante da poesia, resumidamente, é se permitir esgarçar a linguagem para fazer alinhar nela os pensamentos acerca do tempo, dos arquivos e dos corpos.

refazer

No primeiro coreografar, *coreografar com e no tempo*, o abraço interventivo na temporalidade aparece como ação principal do poético. Se o presente é entendido como um tempo em fluxo, como uma superabundância de tempos, a poesia fratura esses tempos, fazendo emergir um tempo-enigma resultante do abraço com ele e nele mesmo. Nessa operação interventiva, as coreografias poéticas realizam alternadamente duas grandes dinâmicas, que denominei de **recuo** e **convocação**.

O recuo aparece como uma expulsão do presente, perspectiva que retoma e refaz a tese de Octavio Paz (2017). Recua-se para buscar no tempo o detalhe que o desmonta, o oculto que o desfaz, contradizendo-o. Recuar, em síntese, é perfurar o tempo para buscar nele a sua face desconhecida. Já a convocação é um exercício de pensamento crítico sobre esse presente, é o chamado para que se lide com as oscilações densas e sombrias que nele se apresentam. Assentado em Rancière (1995), se entende o convocar como a montagem de uma voz desconforme, o fundar de uma palavra que fere os signos desse tempo inteligível. Nesse coreografar, os tempos que aparecem nas obras são tempos-fissuras, rachaduras do comum, explorações criadoras.

No segundo coreografar, intitulado *coreografar no e do arquivo*, o arquivo literário é tomado como um canteiro de obras em incessante mutação e desconstrução, para falar com Raul Antelo (2015, p. 02). A tarefa da poeta não é a preservação ou a mera reaplicação de formas que repetem o arquivo. Pelo contrário, a tarefa advém de sua condição de poeta an-arquivista, atividade que promove uma transmissão traidora e tensionante do arquivo compartilhado. Esse arquivo, por si só, já é portador de uma mudança que dispensa qualquer gestualidade subjetiva, a sua natureza é a transformação decorrente de seu próprio acúmulo. Considerando a mutabilidade e transformação constante do conteúdo arquivístico, a discussão sobre o arquivo se desdobra entre três grandes eixos: arquivar como promessa de futuro, arquivar enquanto sobrevida, arquivar em perspectiva comparatista – entre a tensão e a harmonia.

O primeiro eixo coloca em evidência a força do arquivo enquanto promessa de futuro. Nesse eixo, o medo do esquecimento e o desejo de arquivar ativam uma pulsão de destruição da memória literária e cultural, o que, ao mesmo tempo, acarreta em uma rememoração produtiva na poesia, fazendo com que o arquivo seja uma promessa, uma persistência do futuro. No segundo eixo, é acentuada a característica de desalojamento de enunciados que, retirados de seus pontos de partida, são expostos em conflito, tumultuando-se na superfície dos textos. Esse espaço da desordem desses fragmentos expatriados é o espaço da sobrevida

do arquivo, visto que a bagunça possibilita um crescer, uma “mais vida” para os registros arquivísticos reformatados no poema. Por fim, no último eixo são postos em jogo os dois efeitos do processo do arquivar: a tensão e a harmonia. No corpo do poema, é entendido que há uma harmonização momentânea do conteúdo arquivístico; ao mesmo tempo, há uma tensão entre esses conteúdos que, exilados de seus territórios, digladiam com outros corpos que se amotinam na escritura.

No terceiro coreografar, intitulado *um coreografar do corpo e com o corpo*, parte-se das considerações construídas na filosofia da dança para pensar sobre a relação entre corpo e coreografia. Em um primeiro momento, o corpo, a partir das leituras de Badiou e Valéry, é apresentado como dançante, corpo que está sempre preparando um novo voo. A dança é tomada como metáfora do pensamento (BADIOU, 2002, p. 79) e os corpos que realizam essa dança são entendidos como artísticos, inventivos, inventáveis. A partir disso, tem-se o desdobrar de dois movimentos coreografados, sendo o primeiro o movimento do cirandar das irregularidades, e o segundo o movimento do desarticular de corpos.

No primeiro movimento, fica saliente a ideia de que a poesia do presente busca possibilitar uma experiência capaz de desregular as sistematizações cotidianas. O criar parte da experiência com o conhecível, com aquilo que está ao redor. Simultaneamente, há uma negação desse ambiente conhecido que é refeito nas tramas da poesia. Há um desarranjar da sensibilidade programada que desencadeia um ineditismo na esfera conhecível.

No segundo movimento, é sobrelevada a ideia de que no tecido poético estão incessantemente sendo instaurados corpos-aberturas. Esses corpos não comportam nenhuma verdade, a força deles está na passagem, no movimento, na sua habilidade de fundar e criar outros modos de ser corpo. Sob essa ótica, o apontamento geral é de que nos textos poéticos há um movimento de declínio de um corpo ladeado que abre passagem a um corpo travessia, reinventado continuamente no fazer da poesia. A ação que desarticula corpos se coloca como uma das teses em proeminência desse segundo movimento coreográfico.

Ao desafiar as entranhadas significações e inscrições dispostas nos modos de existir, o coreografar poético promove um acesso a um código singular de linguagem, que é o código da poesia, tido como uma janela de sentidos construída, no caso dessa dissertação, pela palavra de poetisas mulheres. Ao fim da experiência coreográfica, leitor e poema, poema e leitor, podem explorar o impetuoso saber que foi erigido numa dança. Se coreografar é um fazer que esgarça a linguagem, então o saber, o conhecimento, o sentido feito em conjunto na coreografia, pertence à tessitura de um mundo cujo bordado é tecido pelas mulheres poetisas.

No trabalhar com a poesia, fica evidente as relações entre jogo de linguagem e jogo de imaginação. Roland Barthes (1997) diz que a língua é fascista, porque ela te obriga a dizer as coisas de um determinado jeito, o seu código previsível fornece claramente os limites do como dizer e o que dizer. A poesia do presente é uma fala para fora dessa regulação, é uma força radical que não opera com os regulamentos dados por esse código. Como foi visto, as movimentações de seu coreografar se desprendem das hierarquias, das centralizações, dos saberes educados.

Por fim, se pode concluir que o poema brasileiro contemporâneo escrito por poetisas mulheres é um modo minucioso de dilatar um ponto inteligível da existência. É tornar impenetrável o acessível, é um leve refutar e, ao mesmo tempo, um intenso relacionar-se com o que se vê. É um estender do olhar as imagens, as palavras e as coisas e vê-las, sob a coreografia atenciosa, provisoriamente reformuladas. No relacionar-se com o poema, no entregar-se à coreografia que induz ao experienciar, está a possibilidade factível de produzir um modo inédito de conhecimento, nunca plenamente revelado, nunca exibido inteiramente, distante do didático e do prescritivo. Da esfera do sensível, responde sussurrando às indagações que lógica e exatidão nenhuma são capazes de abranger, pois ao final do poema, não é oferecida nenhuma explicação. Fica apenas o arfar, o cansaço da ação coreográfica com o texto. Assim, o corpo ao mesmo tempo descansa, e se prepara para um novo voo. Dessa vez, diante de outro poema, há uma nova dança, um outro saber.

De saber em saber, de coreografia em coreografia, a poesia do presente, talvez nos possibilite engendrar, verso a verso, coreografia a coreografia, as formas incompletas de um mais sensível (e por qual motivo não, mais imaginativo?) mundo.

REFERÊNCIAS

Obras das poetas

BEBER, Bruna. *A fila sem fim dos demônios descontentes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

_____. *Balés*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

_____. *Ladainha*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

_____. *Rapapés & apupos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

_____. *Rua da Padaria*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

FREITAS, Angélica. *Rilke Shake*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LIUZZI, Laura. *Coisas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

_____. *Calcanhar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

_____. *Desalinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MARQUES, Ana Martins. *A vida submarina*. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.

MARQUES, Ana Martins; JORGE, Eduardo. *Como se fosse casa (uma correspondência)*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

_____. *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARQUES, Ana Martins; SISCAR, Marcos. *Duas Janelas*. São Paulo: Luna Parque, 2016.

_____. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

REZENDE, Maria. *Bendita Palavra*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

_____. *Carne do Umbigo*. Rio de Janeiro: Editora Oito e Meio, 2014.

_____. *Substantivo Feminino*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2012.

SOBRAL, Cristiane. *Não vou mais lavar os pratos*. Brasília: Athalaia, 2016.

_____. *Terra Negra*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

_____. *Só por hoje vou deixar o meu cabelo em paz*. Brasília: Athalaia, 2016.

Referencial teórico

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*; trad. João Barreto. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

_____. A potência do pensamento. *Rev. Dep. Psicol.* Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 11-28, 2006.

_____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*; trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. Notas sobre o gesto. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. *ArteFilosofia*. Ouro Preto, n. 04, p. 09-14, jan. 2008.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *Profanações*; trad. Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANTELO, Raul. A potencialidade do arquivo. *Revista Z Cultural*. Rio de Janeiro, v. 02, n. 10, 2015.

_____. *Arquivo: morte e linguagem*. Palestra proferida na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, no dia 29 nov. 2005.

_____. O arquivo e o presente. *Revista Gragoatá*. Niterói, n. 22, p. 43-61, 1.sem. 2007.

_____. *Survivências: Exílios do Tempo no Tempo*. *Caracol*. São Paulo, v. 1, n. 7, p. 18-37, 2014.

_____. O arquivo e os deslocamentos do uso da tradição. *Bolide*. v. 05, n. 23, mar. 2011.

_____. O tempo, um *pharmakon* que libera e purifica. In: SCRAMIM, Susana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto. (Org.). *Linhas de fuga - Poesia, Modernidade e Contemporaneidade*. São Paulo: Iluminuras, 2016.

_____. As imagens como força. *Revista Crítica Cultural*. Tubarão (SC), v. 03, n.02, jul/dez. 2008.

BADIOU, Alain. A dança como metáfora do pensamento. In:_____. *Pequeno Manual de Inestética*; trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, p. 79-96, 2002.

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BARTHES, Roland. O rumor da língua; trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *Image, music, text*; trans. Stephen Heat. London: Fontana Press, 1997.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*; trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BATAILLE, Georges. *Qui êtes-vous?* Entrevista a Philippe Garbit. France Culture, 15 de Julho de 1951. Disponível em: <<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/qui-etes-vous-georges-bataille-1ere-diffusion-15071951>>. Acesso em 29 mar. 2018.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*; trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor; trad. Susana Lages. In: HEIDERMANN, W. (Org.). *Clássicos da teoria da tradução I*. Florianópolis: EDUFSC, 2001, p. 187-215.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* – Obras escolhidas volume 1; trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*; trad. João Barrento. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura* – Obras escolhidas volume 1; trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*; trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*; trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*; trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter: On the limits of “sex”*. London: Rout, 1993.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*; trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BRESSANE, Ronaldo. Para escalar e cair em versos montanhosos. Entrevista com Ana Martins Marques. *Suplemento Pernambuco*. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1464-entrevista-ana-martins-marques.html>>. Acesso em 26 abr. 2018.

BRUNEL, Pierre. O facto comparatista. In: BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves. (Org.) *Compêndio de Literatura Comparada*; trad. Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*; trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Ítalo. *A memória do mundo*. Alfragide, Portugal: Editorial Teorema, 1993.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DELEUZE, Gilles. O abecedário de Deleuze. *Mais!* São Paulo. São Paulo, Folha de São Paulo, 30/05/2004, p. 5.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*; trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. *Diferença e repetição*; trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F.. *Tratado de Nomadologia: a máquina de guerra. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*; trad. de Péter Pal Pelbart, Jay Caiafa. Rio de Janeiro: Ed 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants: l'œil de l'histoire*, 4. Paris: Ed. de Minuit, 2012.

_____. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

DE ANDRADE, Carlos Drummond. *Alguma poesia*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*; trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *A Arqueologia do Saber*; trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema* (org. Manoel Barros da Mota, trad. Inês Autran Dourado). 4ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

FUNK, Susana Bornéo. O que é uma mulher? *Cerrados*. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Literatura, v. 20, n. 31, 2011, p. 65-74.

HAYASHI, Gabriel José Innocentini. *Tensões críticas e culturais em Rilke Shake*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de São Carlos, Centro de Educação e Ciências Humanas, São Carlos, 2014.

HEWITT, Andrew. *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Durham/London: Duke University Press, 2005.

HIERRO, Graciela. *La ética del placer*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

HOMERO. *Odisseia*; trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Edições Co, 2005.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism. History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.

KAMENSZAIN, Tamara. *Bordado y costura del texto*. Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía); trad. Clarisse Lyra. Buenos Aires: Paidós, 2000. p. 207-211.

KUNST, Bojana. On Potentiality and the Future of Performance. In: GAREIS, Sigrid; KRUSCHKOVA, Krassimira. (Org.). *Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft/Uncalled. Dance and Performance of the Future*. Berlin: Theater der Zeit, 2009.

LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*; trad. Sônia Fuhrmann. Petrópolis/RJ: Vozes, 2007.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e Anseios crípticos*. Campinas: Editora Unicamp, 1986.

LEPECKI, André. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. London/New York: Routledge, 2006.

LEONE, Luciana di. O convívio da poesia. *Outra Travessia*. Florianópolis, nº. 19, 2015, p. 105-120.

LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*; trad. Constança Marcondes César e Lucy R. Moreira César. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

MANNING, Susan. *Ecstasy and the Demon: The Dances of Mary Wigman*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MORALES, Andrés. Poesía, historia y cotidiano. In: PEDROSA, Celia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p.167-173.

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. 1.ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

_____. Foucault e Baudelaire. In: Portocarrero, Vara; Castelo Branco, Guilherme. (Org.). *Retratos de Foucault*. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2000.

NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*; trad. Márcia Sá Cavalcanti Schuback. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

_____. *Corpus*, trad. Tomás Maia. Lisboa: Edições Vega, 2000.

_____. *58 indícios sobre el cuerpo*; trad. Daniel Alvaro. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007.

_____. *Noli me tangere: ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*; trad. María Tabuyo, Agustín López. Madrid: Editorial Trotta, 2006.

_____. *Résistance de la poésie*; trad. Pierre Alferi. William Blake, 2004.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*; trad. Fabio Neves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *A busca do presente e outros ensaios*; trad. Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2017.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*; trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEDROSA, Celia; ALVES, Ida. *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PEDROSA, Celia; CAMARGO, Maria Lucia de Barros. (Org.) *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. *Travessia*. Florianópolis, n. 33, p. 45-59, 1996.

PRADO, Adélia. *Prosa reunida*. São Paulo: Ed. Siciliano, 1999.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 155-167, jan. 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000100009&lng=en&nrm=iso. Acesso em 25 mai. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*; trad. Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCRAMIM, Susana. A poesia mulher. *Revista Cult.* São Paulo. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/a-poesia-mulher/>>. Acesso em 23 mai. 2018.

SCRAMIM, Susana. (Org.) *Alteridades na poesia: riscos, aberturas, sobrevivências.* São Paulo: Iluminuras, 2016.

SCRAMIM, Susana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto. (Org.). *O duplo estado da poesia: modernidade e contemporaneidade.* São Paulo: Iluminuras, 2015.

_____. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos.* Chapecó, SC: Argos, 2007.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.23- 57.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaio sobre a "Crise da poesia" como topos da modernidade.* Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2010.

THOMAS, Helen. *Dance, modernity and culture.* London: Routledge, 1995.

VALÉRY, Paul. A Filosofia da Dança; trad. Charles Feitosa. *O Percevejo* – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UNIRIO). Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 02-16, 2011.