



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

OLAVO BARRETO DE SOUZA

**O GOZO PELA PALAVRA NAS VOZES FEMININAS PARAIBANAS: AMNERES
SANTIAGO & REGINA LYRA**

**CAMPINA GRANDE – PB
2017**

OLAVO BARRETO DE SOUZA

**O GOZO PELA PALAVRA NAS VOZES FEMININAS PARAIBANAS: AMNERES
SANTIAGO & REGINA LYRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura Comparada e Intermidialidade, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Rosângela Maria Soares de Queiroz

CAMPINA GRANDE – PB
2017

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da Dissertação.

S719g Souza, Olavo Barreto de.
O gozo pela palavra nas vozes femininas paraibanas
[manuscrito] : Amneres Santiago e Regina Lyra / Olavo Barreto
de Souza. - 2017
145 p.

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2017.
"Orientação : Prof. Dr. Rosângela Maria Soares de
Queiroz, UFCG - Universidade Federal de Campina Grande."

1. Metapoesia. 2. Poesia. 3. Erotismo. 4. Literatura. 5.
Psicanálise.

21. ed. CDD 401.10

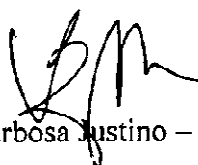
OLAVO BARRETO DE SOUZA

**O GOZO PELA PALAVRA NAS VOZES FEMININAS PARAIBANAS: AMNERES
SANTIAGO & REGINA LYRA**

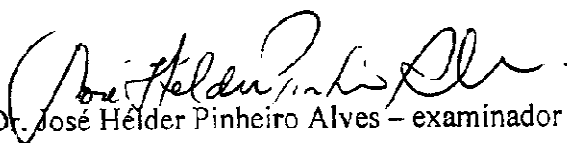
Aprovada em 10 de outubro de 2017.



Profa. Dra. Rosângela Maria Soares de Queiroz – orientadora



Prof. Luciano Barbosa Justino – examinador interno



Prof. Dr. José Helder Pinheiro Alves – examinador externo

Aos meus pais, Maria do Carmo e Francisco de Assis, primeiros patrocinadores dos meus sonhos; e aos meus professores, símbolos de inspiração para a busca do conhecimento: dedico este trabalho.

AGRADECIMENTOS

A Deus, supremo autor – a poesia em estado de eternidade – pelo dom da vida me concedido. Pela fé que tem me dado para continuar lutando pelos meus ideais, minhas crenças, e renovando meu compromisso se sempre O bendizer.

Aos meus pais, Maria do Carmo e Francisco de Assis, os maiores incentivadores desta caminhada acadêmica, os primeiros a dizerem sim os meus projetos de vida. Junto comigo se alegraram, sofreram, sonharam e, na medida do possível, proporcionaram minha jornada acadêmica, com toda provisão necessária, para que eu pudesse continuar estudando.

Aos meus professores, do ensino básico e da graduação em Letras, que com seu exemplo me ensinaram e me inspiraram a seguir à docência com paixão e zelo. Principalmente aos professores de literatura que abriram meus olhos para o caminho que eu deveria seguir na pesquisa acadêmica.

Agradeço à professora Maria Rosângela Soares de Queiroz, minha orientadora, que pôde neste tempo acreditar no meu potencial e me ajudar a aperfeiçoar minhas leituras e análises poéticas com seus preciosos conselhos. Pelo seu olhar doce e humano, sua disponibilidade, e por me apresentar as leituras de ordem psicanalítica para ampliar minha formação em literatura com algo que eu não tinha muito conhecimento até este momento de pesquisa.

Agradeço ao professor José Hélder Pinheiro Alves, meu orientador de trabalho de conclusão de curso da graduação em Letras e com quem pude ser seu bolsista PIBIC, por me apresentar a poesia de maneira tão apaixonante, bem como esses estudos acerca da poesia escrita por mulheres na Paraíba. Este percurso rendeu relatórios do PIBIC, alguns trabalhos em congressos, além da minha monografia de conclusão de curso, cuja desenvolvimento deste estudo desembocou no projeto desta dissertação. Serei imensamente grato por tudo o que ele me proporcionou em sentido acadêmico e humano.

Aos meus professores da Pós-graduação, que com suas aulas, seus conselhos e orientações pude completar este período formativo: Antonio de Pádua Dias da Silva, Antonio Carlos de Melo Magalhães, Diógenes André Vieira Maciel, Eli Brandão da Silva, Francisca Zuleide Duarte de Souza, Gilvan de Melo Santos, Luciano Barbosa Justino, Maria Goretti Ribeiro e Rosilda Alves Bezerra.

Agradeço a minha banca de qualificação com os professores Antonio Carlos de Melo Magalhães e Francisca Zuleide Duarte de Souza que forneceram orientações importantes para o aperfeiçoamento da pesquisa.

Agradeço aos examinadores da minha banca de defesa com os professores Luciano Barbosa Justino e José Hélder Pinheiro Alves que puderam avaliar este processo de pesquisa.

Aos meus alunos que com suas leituras de poemas junto comigo ampliaram em mim as possibilidades de interpretação, bem como são a razão para que eu continue professor. Agradeço cada gesto de carinho, de reconhecimento, de amor, de compartilhamento da vida.

Aos meus colegas de curso de Pós-graduação, pelo companheirismo, pela vida compartilhada, pelo ombro amigo, nos momentos de conquista e de luta. E aqui quero destacar dois amigos que firmaram parcerias importantes nesse tempo do mestrado: Paulo Freitas e Maria Aparecida (Cida). Uma amizade surgida neste curso, e que, com a graça de Deus, durará por longos anos.

A Silvanna Kelly, minha parceira de pesquisas desde os tempos de graduação em Letras, que comigo também compartilhou este tempo de pós-graduação, intensificando nossa amizade e parcerias em trabalhos acadêmicos.

Aos meus amigos de grupo de oração, irmãos na fé, intercessores incansáveis, que me escutaram, oraram por mim e acreditaram nas promessas de Deus para mim neste tempo.

A uma pessoa especial que chegou neste tempo, e continuará se assim Deus permitir, orando por mim, compartilhando da vida, e me mostrando amor e a doçura de ser amado, a minha amada Graciele.

A todos aqueles que direta e indiretamente compreenderam a importância deste percurso formativo, me incentivando a continuar e valorizando meu trabalho de pesquisa.

Agradeço, por fim, a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), órgão do governo, que financiou minha pesquisa, me concedendo bolsa de estudos.

Se o homem é transcendência, ir além de si,
o poema é o signo mais puro desse contínuo transcender-se,
desse permanente imaginar-se.

Octavio Paz

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo investigar a relação entre metapoesia e erotismo nos poemas de Amneres Santiago e Regina Lyra, partindo do pressuposto de que tais escrituras desenvolvem a consciência e a dinâmica do processo literário a partir de signos poéticos de teor erótico. Tomamos por base as considerações de Georges Bataille (2013), Jacques Lacan (2008), Ruth Silviano Brandão (2006), Octavio Paz (2012, 1994), Leyla Perrone-Moisés (1990), além de outros autores que trabalham entre o campo dos Estudos Literários e da Psicanálise, para fundamentar a hipótese de que as duas poéticas estudadas dão forma no poema a um trabalho de linguagem cuja principal característica é relacionar a estesia a uma busca individual, de teor afetivo, que denominamos de gozo pela palavra. Tais poemas, em sua metalinguagem, tematizam na composição do texto reflexões sobre o fazer poético que descambam na flagrante insuficiência da linguagem, tida como claudicante, escorregadia, quase assimbólica, na tarefa que ambas as poetisas têm como inerente à essência da poesia: propiciar o prazer estético através de uma identificação de sentimentos entre o enunciador (plano da autoria), o enunciado (plano do texto) e o leitor (plano da recepção), ao qual nos referimos, segundo a perspectiva lacaniana, como o Outro. Dividindo-se em quatro capítulos, a dissertação aborda os seguintes aspectos, respectivamente: no primeiro, procede à fundamentação da noção de gozo pela palavra, que cunhamos como principal categoria de análise da pesquisa, realizando uma incursão teórica que relaciona o discurso psicanalítico e a crítica literária de base metalinguística; no segundo, apresenta o percurso de publicação das obras das autoras focalizando aspectos gerais em suas estéticas, bem como traçando algumas ponderações sobre o processo criador em suas escritas; no terceiro, analisa detidamente cinco poemas de cada autora, mediante as postulações teóricas basilares à dissertação; no quarto e último capítulo, coteja as escrituras analisadas, definindo, no nível da metalinguagem, oito pontos de similitude entre os textos e colocando em foco, por extensão, alguns aspectos que marcam diferenciações entre as estéticas estudadas. Sumarizando os resultados obtidos, podemos afirmar que a) a insuficiência da linguagem, antes que um obstáculo intransponível, figura desafio a ser vencido através da sempre possível criação de novas soluções estéticas, destinadas a romper o vazio da assimbolia e a distância do Outro; b) ambas as autoras, consoante as influências classicizantes que informam as suas crenças acerca do fazer poético, podem caracterizar-se como mesclando tendências neorromânticas ou neossimbolistas, embora se vinculem cronologicamente a uma lírica urbana contemporânea.

Palavras-chave: Metapoesia. Poesia e Erotismo. Literatura e Psicanálise.

ABSTRACT

This research aims to investigate the relationship between ‘metapoetry’ and eroticism observed in the poems of Amneres Santiago and Regina Lyra, based on the assumption that such writings develop the consciousness and dynamics of the literary process departing from erotic poetic signs. As a theoretical basis, we took into consideration the studies of Georges Bataille (2013), Jacques Lacan (2008), Ruth Silviano Brandão (2006), Octavio Paz (2012, 1994) and Leyla Perrone-Moisés (1990), among others whose works combine the fields of Literary Theory and Psychoanalysis, in order to enhance the hypothesis which features both women authors’ poetry herein studied as mainly recognizable for connecting aisthesis to an individual affective pursuit which we denominate as word enjoyment. Such poems, in their metalanguage, thematise in the level of composition reflections about making poetry that conclude in favor of an overwhelming insufficiency of language, considered limping, slippery, almost assymbolic for the task that both women poets consider as inherent to the essence of poetry: to provide aesthetic pleasure through an identification of feelings between the enunciator (authorial plan), the statement (text plan) and the reader (reception plan). We refer to this last instance, according to Lacan’s perspective, as to The Other. The dissertation is divided into four chapters, respectively: the first one proceeds to theorization around the notion of word enjoyment, defined as the main category of analysis we propose for this research by performing a theoretical excursion capable of relating Psychoanalysis and the metalanguage based Literary Criticism; the second chapter presents the route of both female author’s publications focusing on general aesthetic aspects in their language work as well as discussing systematically their creation process; the third chapter analyzes closely five poems of each female author, according to the theoretical assumptions that constitute this investigation; the fourth and last chapter compares both the writings herein studied, defining in the level of metalanguage eight points of similarity between the texts and highlighting, by extension, some aspects that mark points of differentiation between them. Summarizing the results acquired, we can claim that a) the insufficiency of language, instead of an insurmountable obstacle, represents a challenge to be won through the always possible creation of new aesthetical solutions designated to break up the emptiness of assimbolia and of the Other’s distance; b) the poetry of both women authors, according to classic influences that instruct their beliefs about making poetry can be featured as an embedding of neoromantic and ‘neosymbolist’ tendencies, although chronologically they are included in a contemporary urban lyric.

Keywords: Metapoetry. Poetry and Eroticism. Literature and Psychoanalysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I - O GOZO PELA PALAVRA: METAPOESIA E EROTISMO	18
1.1 O gozo pela palavra: agenciamentos estéticos	19
1.2 Lalangue e estado poético	22
1.3 Acerca do Gozo pela palavra	26
1.4 A Coisa e sua relação com a linguagem literária	31
1.5 Acerca da metapoesia	35
1.6 Os meandros do Erotismo: incursões teóricas	40
CAPÍTULO II – AMNERES SANTIAGO E REGINA LYRA: EROTISMO E PROCESSO CRIADOR EM DUAS POÉTICAS DA CONTEMPORANEIDADE.....	49
2.1 Os meandros da poesia.....	49
2.2 PARTE I: A PRODUÇÃO POÉTICA DE AMNERES SANTIAGO: RAZÕES PARA O POEMA.....	52
2.3 PARTE II: A PRODUÇÃO POÉTICA DE REGINA LYRA: DECODIFICAÇÃO DO DESEJO	56
CAPÍTULO III – LALANGUE: O INVISÍVEL, O INDIZÍVEL, O INAUDÍVEL	66
3.1 A estética do gozo pela palavra em Amneres Santiago	68
3.1.1 “Identificação do poema”: reconhecimento da potência/infinidade do verbo poético.....	68
3.1.2 “Ecopoema”: sonar nas profundezas do poeta	81
3.1.3 “Razão do poema”: a poesia como instinto	88
3.1.4 “Verbo e carne”: a poesia no poema.....	92
3.1.5 “Corpo do texto”: a fisiologia do poético	94
3.2 A estética do gozo pela palavra em Regina Lyra	96
3.2.1 Poeta onde estás? ...sempre a caminho	97
3.2.2 A criação: contemplação do belo.....	100
3.2.3 Embriaguez: a musa perdida.....	102
3.2.4 “Ao sabor do mar”: o paladar do poético.....	105
3.2.5 Palavra excrescente: o derramar da expressão	107
CAPÍTULO IV – O GOZO PELA PALAVRA EM AMNERES SANTIAGO E REGINA LYRA: ECOS DE SIMILITUDE, PONTOS DE DIFERENCIAÇÃO	113
4.1 O constante diálogo.....	113
4.2 Tecendo os ecos de similitude: rápidas diretrizes metodológicas	117
4.2.1 O corpo escrito da literatura	118
4.2.2 Lenitivo/repouso/cura.....	120
4.2.3. Água/Mar	122
4.2.4 Inefável/indizível.....	123
4.2.5 Memória	125

4.2.6 Busca.....	126
4.2.7 Trabalho com a linguagem	127
4.2.8 Beijo da linguagem.....	130
4.3 Cartografia do Gozo pela palavra nos poemas de Amneres Santiago e Regina Lyra...	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	134
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	138
Obras de Amneres.....	138
Obras de Regina Lyra	138
Estudos teóricos, críticos e outras obras literárias	139

INTRODUÇÃO

Modernamente, vemos o surgimento, no cenário da lírica contemporânea, de muitas autoras que, além de trabalharem com a perspectiva erótica, somam ao seu engenho poético o diálogo com a metapoesia. A partir desta ideia, Angélica Soares (1999), ao tratar da definição da metapoesia – em linhas gerais, uma reflexão sobre o fazer literário no poema –, chama a atenção para a produção, além de Gilka Machado, de Adélia Prado, Marly de Oliveira e Olga Savary. Inclusive, sobre esta última, apontamos a sua contribuição para o desenvolvimento da poesia de teor erótico no Brasil, sobretudo pela organização, da qual ela também participa como autora, da primeira antologia de poesia erótica de autores brasileiros (SAVARY, 1984). Nesta obra, especificamente, figura um número considerável de mulheres que trabalham com esta vertente da poesia. Além destas, muitas outras marcam o seu espaço na literatura brasileira, colocando em foco a transmutação do erotismo em signos poéticos. Mesmo não integrando o cânone, suas produções designam uma parcela dentro da diversidade de expressões da lírica contemporânea, sobretudo, daquela produzida por mulheres. Tal realidade nos pareceu bastante profícua para desenvolver uma investigação sobre a temática da reflexão metalinguística envolvendo este aspecto, tendo em vista, ainda, o nosso caminho de formação em pesquisa, no qual estivemos engajados durante a graduação em Letras¹.

Desse modo, objetivando estudar autoras contemporâneas não participantes do cânone nacional, que expressassem em suas escritas a dimensão da metapoesia conjugada ao erotismo, surgiu a nossa presente investigação. Portanto, a pesquisa aqui desenvolvida teve por objetivo investigar o modo pelo qual as autoras paraibanas Amneres Santiago e Regina Lyra trabalham a metapoesia com matizes eróticos, observando textos poéticos em suas coletâneas publicadas. Semelhante trabalho de linguagem poética, que delineia uma busca intermitente por completude, em intensa empreitada com o verbo e pelo verbo, designamos como *gozo pela palavra*.

Antes de prosseguirmos a apresentação do percurso textual da dissertação, é importante frisar algumas informações introdutórias sobre quem são as autoras ao qual tecemos crítica. Para tanto, com o objetivo de situar o leitor, nos parágrafos abaixo assinalamos o perfil biobliográfico de cada uma delas.

¹ Citamos aqui nossa participação no Programa de Iniciação Científica da UFCG, no projeto *Vozes femininas da poesia lírica na Paraíba*, orientado pelo Prof. Dr. José Hélder Pinheiro Alves. Desta ação de pesquisa resultou, ainda, nosso trabalho de conclusão de curso: *“O rouco silêncio”: o erotismo na poesia de Amneres Santiago* (SOUZA, 2014).

Amneres Santiago de Brito Pereira é paraibana, jornalista e escritora, nascida em João Pessoa em novembro de 1959, radicada em Brasília desde 1979. Formada em Comunicação Social e em Letras pela Universidade de Brasília (UnB), além da atuação na poesia, a autora ainda escreve prosa. Dentre seus livros de prosa estão a novela *Pedro Pensiero* (1980) e as *50 crônicas de Brasília* (2012). Como jornalista, atua na redação do jornal da Câmara dos Deputados. Sob a condição de poetisa, possui o número significativo de oito livros de sua autoria: *EmQuatro*² (1985); *Humaníssima Trindade* (1993); *Rubi* (1997); *Razão do Poema* (2000); *Entre Elas* (2004); *Eva* (2007); *Diário da poesia em combustão* (2010); e *Verbo e carne* (2014).

A atuação da autora na literatura, segundo ela, inicia-se ainda na adolescência:

Escrevo desde os 13 anos. Cheguei em Brasília em 1979, para estudar na UnB. Comecei então a conviver com escritores, participar de recitais e isso me animou mais ainda com a literatura. Com 20 anos publiquei meu primeiro livro, um texto de prosa poética [...]³

Após sua ida à Brasília, os demais títulos literários citados acima são desenvolvidos e ambos publicados lá. Embora de origem paraibana, sua visibilidade de poetisa se dá em Brasília.

Nas *50 crônicas de Brasília*, a autora relata como sua paixão pela literatura, bem como a música se desenvolveram no Distrito Federal. Contudo, é perceptível em alguns de seus escritos, sejam poemas ou crônicas, a menção poética ao seu estado de origem. É o caso, por exemplo, da crônica “XXXI”: “Quando Neguinha chegou a nossa casa, ainda à beira-mar, na Praia de Cabo Branco, em João Pessoa, foi como um presente de Deus, mais um naquela família já tão abençoada pela vasta prole, pela mesa farta e pela alegria” (AMNERES, 2012, p. 112). Como se pode notar, a partir do fragmento citado, esse livro de crônicas sobre Brasília é fértil em referências à vida familiar da autora.

Regina de Fátima Almeida Lyra Toscano, ou apenas Regina Lyra, como a autora assina as suas obras, nasceu em João Pessoa – PB. Possui graduação em Administração pela Universidade Federal da Paraíba e Mestrado em Administração e Recursos Humanos pela mesma universidade. Como profissional, atuou na docência universitária na mesma instituição pela qual se graduou, estando hoje aposentada.

² Coletânea de poemas feita em parceria com três poetas brasilienses.

³ Entrevista concedida à jornalista Marcela Heitor, disponível em <<http://jornalistaescritor.wordpress.com/2008/10/28/amneres-pereira/>>, acessado em 10/05/ 2016.

Como poetisa, possui quantidade expressiva de publicações. Desde *O livro das emoções* (1998) até o mais recentemente publicado, *Entre as linhas do deserto* (2015), totalizam-se oito livros. Além destes, a escritora participou de vinte e duas antologias, tendo também poemas publicados em jornais e revistas por todo o país. Além das suas publicações impressas, possui ainda uma página eletrônica no Recanto das Letras⁴, que traz uma grande quantidade de poemas, crônicas, contos e demais escritos. Sua página pessoal na rede social *Facebook* funciona também como veículo privilegiado para a publicação periódica de poemas. Diante de tais informações, verifica-se que a autora é dotada de um punho bastante prolífico na criação literária.

No que diz respeito à sua fortuna crítica, é significativa a quantidade de ensaios, resenhas e comentários de que a sua poética tem sido objeto, desde o início de sua trajetória produtiva. Estas publicações conferem a Regina Lyra uma visibilidade bastante privilegiada no meio literário nacional e foram produzidas por poetisas e poetas que fazem parte do mesmo círculo de vivência artística da autora. Sobre esta vivência, é importante frisar a participação da poetisa na União Brasileira de Escritores – UBE, bem como da REBRA – Rede Brasileira de Escritoras. A experiência nestes espaços permitiu que sua obra fosse divulgada e reconhecida criticamente. A exemplo disso, nos ensaios, a que tivemos acesso sobre sua obra poética, constam um assinado pela presidente da REBRA, Joyce Cavalcante, como também do presidente da UBE, Edir Meirelles. Além de outras personalidades em nível nacional e local, figura como um de seus comentaristas o poeta paraibano Lau Siqueira.

Retomando a apresentação do trabalho dissertativo, frisamos que a abordagem crítica dos poemas de Amneres Santiago e Regina Lyra, no decorrer da pesquisa, apresenta as particularidades de cada autora, no que diz respeito às formalizações estéticas e temáticas que as caracterizam, observando os pontos de convergência e divergência na apropriação de suas escritas acerca da metapoesia conjugada ao erotismo. A tópica dessa conceituação diz respeito aos poemas que conjugam a reflexão sobre o fazer poético e a experiência erótica, bem como os poemas que representam, de modo transmutado, a experiência erótica através de simbolizações diversas.

Para a formulação de nossas ponderações sobre o erotismo, lançamos mão dos postulados de Georges Bataille (2013), sobretudo, acerca da tensão entre a continuidade/descontinuidade dos seres. Na tese desenvolvida por este autor, o ser humano apresenta-se como descontínuo, suscetível à morte, à finitude; no entanto, o ser, pela

⁴ <<http://www.recantodasletras.com.br/autor.php?id=3990>>, acessado em 14/06/2016.

experiência erótica, pode transcender a descontinuidade e vivenciar uma epifania que o conduz, mesmo que fugaz e temporariamente, a uma união perfeita com o outro e o eleva em plenitude. Nos poemas das autoras citadas, observamos a constituição deste discurso para a formulação da poética presente em seus textos.

Sobre o aspecto que fundamenta nossa visão analítica, pautando-se em Bataille (2013) e em Branco (s/d), há na experiência erótica um apontamento para o fazer literário, o trabalho com a linguagem como sendo análogo à criação, que denota a continuidade do ser, aspecto almejado na essência dessa experiência. Esta busca pela plenitude configura um caminho para atingir o *gozo*. Este, por sua vez, representa metalinguisticamente a experiência de estesia que resulta do desejo, a ele ligando-se em suas origens, e denota a consciência da falta, preenchida temporariamente por aquilo que nos dá prazer. Para Lacan (2008a), preencher o vazio da falta – o que, literariamente, equivale a encontrar a palavra certa – é uma tarefa virtualmente irrealizável, dado que a linguagem articulada não possui os recursos suficientes para a tradução, não perfeita, mas aceitável, de outra estrutura de linguagem que subjaz às nossas expressões realizáveis: a linguagem do inconsciente.

Segundo Valas (2001), o gozo, como ilusão de continuidade (na acepção de Bataille), representa a incompletude natural do ser, que ocasiona a pulsão, instrumentalizadora do desejo pela completude. Assim, configuraríamos o “gozo pela palavra” como um aspecto do desejo do ser de se completar na criação/reflexão sobre o fazer literário. Desta forma, somadas a essas discussões sobre a visão psicanalítica do *gozo*, através do estudo de Jacques Lacan, nos reportamos a algumas de suas considerações teóricas sobre *lalangue*, a Coisa e o Outro, como elementos que podem ser lidos na constituição estética dos poemas para compreendermos o que aqui tratamos de *gozo pela palavra*.

Deve-se apontar, ainda, que o *gozo pela palavra* se constitui a partir da compreensão sobre a metapoesia. Ou seja, um poema que se auto enuncia, uma reflexão no texto artístico sobre o fazer literário - uma autocrítica. Carlos Felipe Moisés (2012) indica que este fenômeno é representativo da poesia contemporânea. A busca pela identidade da poesia, segundo o autor, é reflexo dos tempos vigentes que favorecem uma multiplicidade de sentidos sobre o que é literatura. Os textos das autoras refletem essas questões, assumindo, cada uma, um modo específico de abordar suas definições do poético, no intento de responder, segundo Bochicchio (2012), a pergunta que está elíptica nos poemas deste teor: “o que é poesia?”. Cada maneira de responder a tal questionamento figura caminhos diversos que qualificam os percursos empreendidos por elas, desenvolvendo discursos que dão corpo, tom e consciência aos processos poemáticos em seus textos.

O percurso da dissertação está estruturado em quatro capítulos. O primeiro, intitulado “O gozo pela palavra: metapoesia e erotismo” cumpre o objetivo de elucidar os componentes teóricos quem fundamentam as análises dos poemas selecionados para o *corpus*, colocando em foco a definição de erotismo, na sua conjugação com o literário. Para tanto, evocamos Octavio Paz (2012, 1994), Georges Bataille (2013), Lou-Andreas Salomé (2005), dentre outros autores. Focalizamos também questões de ordem psicanalítica envolvidas no processo criativo, pautadas, sobretudo, nos postulados de Jacques Lacan, mediando leituras que fazem diálogo com esta vertente investigativa, como Leyla Perrone-Moisés (1990), Camille Dumoulié (2014) e Ruth Silviano Brandão (2006), entre outros.

O segundo capítulo é intitulado “Amneres Santiago e Regina Lyra: erotismo e processo criador em duas poéticas da contemporaneidade”. Tem por objetivo apresentar uma visão geral dos textos poéticos analisados, observando o percurso de suas publicações, tendo em vista os recursos estéticos neles presentes. Ao passo que as informações dispostas nesse capítulo traçam um rápido perfil das obras apresentadas, encaminhamos, ainda, em alguns poemas apreciados, o teor da dissertação, nas ponderações feitas neste capítulo.

O terceiro capítulo, intitulado “*Lalangue*: o invisível, o indizível, o inaudível”, tem como foco principal verticalizar as análises dos textos, no que concerne mais especificamente à caracterização da experiência estética como *gozo*. Para tanto, foram escolhidos cinco poemas de cada autora. Neste capítulo, são retomadas as conceituações desenvolvidas na parte inicial da dissertação, agora refletidas na linguagem poética.

O quarto e último capítulo, intitulado “O gozo pela palavra em Amneres Santiago e Regina Lyra: ecos de similitude, pontos de diferenciação”, consiste num esboço comparativo das poéticas destas autoras. A partir das confrontações entre os textos, foi possível rastrear oito pontos de similitude, desenvolvidos ao longo do capítulo como categorias de análise. Por fim, é apresentado um quadro que sumariza as similitudes e posteriormente colocamos em foco as diferenciações entre as autoras.

Assim, cremos que esta pesquisa configura uma investigação capaz de analisar como se dá a manifestação da poética do “gozo pela palavra” na obra de Amneres Santiago e Regina Lyra.

CAPÍTULO I - O GOZO PELA PALAVRA: METAPOESIA E EROTISMO

Sedução

A poesia me pega com sua roda dentada,
me força a escutar imóvel
o seu discurso esdrúxulo.
Me abraça detrás do muro, levanta
a saia pra eu ver, amorosa e doida.
Acontece a má coisa, eu lhe digo,
também sou filho de Deus,
me deixa desesperar.
Ela responde passando
a língua quente em meu pescoço,
fala pau pra me acalmar,
fala pedra, geometria,
se descuida e fica meiga,
aproveito pra me safar.
Eu corro ela corre mais,
eu grito ela grita mais,
sete demônios mais forte.
Me pega a ponta do pé
e vem até na cabeça,
fazendo sulcos profundos.
É de ferro a roda dentada dela.

*Adélia Prado*⁵

O poema de Adélia Prado descreve o processo de escrita poética como uma vivência erotizada, que se instaura entre o corpo-poesia – o texto, em sua materialidade – e o ‘corpo’ do poeta – sua fisicalidade, sua individualidade, sua subjetividade – na busca pelo gozo absoluto a ser proporcionado pela experiência do texto. Angélica Soares (1999), ao comentar este poema, indica que a insistência do verbo, no poeta, vence a poesia. Discutir essa perspectiva, cujo matiz erótico, no ato da criação poética, se efetiva como busca por completude da parte do sujeito, é o objetivo desse capítulo. Incluímos aqui vários postulados teóricos acerca do erotismo enquanto fenômeno cultural produtor, primordialmente, na experiência humana, bem como desenvolvemos reflexões sobre o texto poético e seu diálogo com o erotismo, com a metapoesia e com o discurso psicanalítico. Assim, na amálgama dessas concepções, buscamos conceituar *o gozo pela palavra*, noção epistêmica a ser vislumbrada na análise dos poemas.

⁵ PRADO, Adélia. Bagagem. In: _____. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

1.1 O gozo pela palavra: agenciamentos estéticos

O caráter erótico da relação entre poesia e linguagem é alegorizado por Octavio Paz nos seguintes termos:

A relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade. Também no poema - cristalização verbal - a linguagem se desvia do seu fim natural: a comunicação. A disposição linear é uma característica básica da linguagem; as palavras se enlaçam umas às outras de forma que a fala pode ser comparada a um veio de água correndo. No poema a linearidade se torce, atropela seus próprios passos, serpenteia: a linha reta deixa de ser o arquétipo em favor do círculo e da espiral. Há um momento em que a linguagem deixa de deslizar e, por assim dizer, levanta-se e move-se sobre o vazio; há outro em que cessa de fluir e transforma-se em um sólido transparente - cubo, esfera, obelisco - plantado no centro da página. Os significados congelam-se ou dispersam-se; de uma forma ou de outra negam-se. As palavras não dizem as mesmas coisas que na prosa; o poema já não aspira a dizer, e sim a ser. A poesia interrompe a comunicação como o erotismo, a reprodução. (PAZ, 1994, p. 13)

A longa citação que abre este tópico, extraída do ensaio *Os reinos de Pã*, incluído no volume *A dupla chama: amor e erotismo*, de Octavio Paz, permite um interessante vislumbre da conexão que vincula erotismo e poesia. O crítico sintetiza o modo como o erotismo se propõe significativo em relação à produção poética. Se a linguagem, num sentido normativo, tem sua finalidade de comunicação para a ação locucional, na qualidade de estrutura linguística modulada por normas, de maneira similar ao ato sexual praticado, meramente, para a reprodução como um fim em si, a poesia e o erotismo transgridem essas formas pelas quais um e outro se ligam.

Linguagem e poesia, na sua interdependência, têm na palavra, o elemento por excelência propiciador da discursividade do texto literário. No entanto, a composição desse texto segue um padrão que é convencionado pela combinação entre concepções estéticas mais ou menos gerais (estilos de época) e outras concepções estritas do código do escritor (estilo individual). Este código é compartilhado com os leitores, na disposição de um enunciado singular que, em contraste com outras modalidades de texto, de outras esferas discursivas, presentifica-se como grau de distinção. A ação da linguagem da poesia possui, no sentido aqui atribuído, uma gramática própria, diferente do contrato de comunicação evidenciado em práticas locucionais com objetivos diferentes da expressividade estética.

O erotismo, de modo análogo, é uma estilização da sexualidade. É uma quebra do objetivo procriador para a manutenção da espécie. Enquanto a sexualidade está para a

conservação, o erotismo está para a contemplação participativa, experiencial do gozo dos amantes, os quais acessam um nível de conhecimento que conecta suas subjetividades, plenificando-se uma energia que tem o seu ponto mais alto naquele momento singular. Vale a pena, portanto, ressaltar aqui essa relação, uma vez que o nosso objetivo se vincula à análise de poemas eróticos.

Firmando voz que dialoga com Octavio Paz (1994), Angélica Soares (1999), em *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*, indica que, principalmente nestas vozes femininas brasileiras, emerge a consciência literária do erotismo e a consciência erótica do literário. Pode parecer um simples jogo de palavras, mas tal assertiva reflete um aspecto fundamental para a compreensão da textualidade dos poemas escritos por mulheres na literatura atual no Brasil. O que tais definições focalizam é que existe erotismo e literatura dialogam mutuamente.

Enquanto Octavio Paz afirma que o erotismo e a poesia estão ligados pela possibilidade de construto metafórico, na produção de sentidos nos quais a mensagem literária é objetiva na proposição de uma experiência estética, para além de uma funcionalidade pragmática, Angélica Soares, a seu modo, intercruza o poético e o erótico no seu posicionamento crítico. Nas palavras da autora: “Assim como o corpo, a linguagem literária também gera vida, porque lhe dá um novo sentido: múltiplo, inclusivo do Silêncio. Ela não quer apenas significar, mas ser algo distinto da realidade que lhe dá origem” (SOARES, 1999, p. 48-49). A geração de vida, apontada pela autora nos textos de poetisas que vinculam o conteúdo erótico à metapoesia destaca a potencialidade que essa forma de dizer favorece como sendo uma profícua vertente de produção poética na contemporaneidade.

A metáfora da literatura como um corpo, algo vivo, pulsante, é recuperada em *A vida escrita*, de Ruth Silviano Brandão, segundo a qual “a escrita se faz com o corpo, e daí sua pulsação, seu ritmo pulsional, sua respiração singular, sua rebeldia, às vezes domada pela força da armadura da língua, pela sintaxe, freios e ordenamentos” (BRANDÃO, 2006, p. 34). Assim, o texto faz analogia a um corpo, com a possibilidade de exercer sua vitalidade, que inclui, entre outros elementos, as modulações de linguagem que transmutam o erótico nas malhas do enunciado. Desta forma, a visão analítica defendida nesse estudo propõe a leitura do poema como uma ação de linguagem que, no seu ato locucional, observa os sentidos do texto focalizando as maneiras de semantização das ações do corpo. O gozo pela palavra indica, por assim dizer, um olhar que, ao perceber o engenho poético, a construção estética do texto, inclui na leitura a descrição e a interpretação do conteúdo erótico, associado ao ato de dizer sobre a criação poética. O gozo pela palavra, em última análise, resulta da consciência

acerca do fazer poético, tanto da parte do poeta quanto da do leitor capaz de visualizar o poema como um evento metapoético particularizado.

Queremos, desta maneira, afirmar que o corpo escrito da literatura, no metapoema de estilização erótica, goza, assim como um corpo na vivência do êxtase em sua experiência interior. Essa busca pela continuidade tece um itinerário que leva o ser a uma espécie de ascese, um caminho doloroso para a satisfação. No metapoema, a busca pela identidade da poesia desenrola-se em meandros possíveis rumo a uma ascese, nem sempre completa, em construção, que, ao questionar o que é o poema, o poeta e a criação - direta ou indiretamente - revela crenças, procedimentos e um como que *desnudamento* da linguagem, ora explícita, ora hermética. O ato erótico desse desnudamento, dessa ação relevadora, presentifica o gozo, o ápice da manifestação da estesia no texto literário, entrevista através de sua leitura. Nessa conjuntura, entendemos que existe um imbricamento entre o erotismo e a poesia, afirmando um espaço de reflexão sobre o fazer literário. Concluimos parcialmente esta primeira discussão com a afirmação de Eliane Robert Moraes sobre a relação acima discutida:

Não há erotismo sem fantasia, assim como não há literatura sem ficção. O princípio ativo da vida erótica coincide, portanto, com o da criação literária, uma vez que ambos se movem ao sabor de desejos que jamais se esgotam em si mesmos e sempre ensejam um mais-além no horizonte. (MORAES, 2015, p. 20)

Esse é o nível de abstração que a literatura engendra com o erotismo, um campo para a realização de fantasias. É o espaço, como afirma Mario Vargas Llosa, para “sair de si mesmo, ser outro, ainda que seja ilusoriamente, é uma maneira de ser menos escravo e de experimentar os riscos da liberdade.” (LLOSA, 2004, p. 23). Esse sair de si mesmo, buscando uma relação com o outro, é traçado, na visão do crítico, como um percurso que está no nível de abstração em que o leitor real, a projeção de uma identidade referencial, presta-se para uma realidade no além de si mesmo, num lugar idealizado. O erotismo, com seus traços poéticos, vislumbra essa face, na qual o discurso literário é o aporte profícuo de seus estabelecimentos de sentidos. A psicanálise pós-freudiana, sobretudo através dos trabalhos de Lacan, oferece uma visão que permite maior abrangência e aprofundamento da questão que vem sendo aqui discutida.

1.2 *Lalangue* e estado poético

A dimensão do poético, em sua instância primordial, está para além da presentificação do conteúdo poemático no texto. Na concepção de Mikel Dufrenne (1969), a partir dos postulados do poeta e crítico Paul Valéry, este conteúdo que está no arcabouço da linguagem, na composição de um *estado poético*, designa uma ação locucional, através do poema, na qual se “[...] realiza a seguinte operação: “Um poeta não tem como função experimentar o estado poético: essa é uma questão particular. Tem como função criá-lo nos outros.” (DUFRENNE, 1968, p. 101). Ou seja, a letra poética, na sua estruturação, mediante a leitura, aciona um estado que introduz um universo de significações que promovem no leitor a experimentação de uma energia veiculadora de uma espécie de gozo, de estesia, a partir do poema.

Neste sentido, vale lembrar as palavras de Octavio Paz (2012), quando afirma que “[...] o poema é apenas isto: possibilidade, algo que só se anima em contato com um leitor ou um ouvinte. Há um traço comum a todos os poemas, sem o qual eles nunca seriam poesia: a participação” (PAZ, 2012, p. 33). Na ação da leitura há um diálogo entre o ser da linguagem – conteúdo latente no texto – e o leitor real, que experimenta uma energia proporcionadora do exercício de uma consciência estética percebida na leitura do poema. Dessa maneira, o convite realizado pelo texto poético é, na ótica de Dufrenne (1968), uma forma do leitor realizar um movimento de ultrapassagem do ‘real’, pela imaginação, através de um “[...] estado de encantamento, provocado pelos poderes do verbo, no qual uma consciência dócil e feliz realiza o poema” (DUFRENNE, 1968, p. 109). Esta consciência da qual o crítico trata fundamenta-se na capacidade do leitor interagir com texto, colaborando com a realização dos sentidos aos quais os versos aludem.

Considerando que a operação estética subjaz ao poema, promovendo o *estado poético*, vale lembrar do mecanismo que promove a comunicabilidade do conteúdo poemático, metaforizado por Paul Valéry (1991) como uma máquina:

Na verdade, um poema é uma espécie de máquina de produzir o estado poético através das palavras. O efeito dessa máquina é incerto, pois nada é garantido em matéria de ação sobre nossos espíritos. Mas qualquer que seja o resultado e sua incerteza, a construção da máquina exige a solução de muitos problemas. (VALÉRY, 1991, p 217)

O intangível da experiência pela qual o estado poético se presentifica tem no poema, como já foi mencionado, um modo de operação responsável pela peculiaridade dessa

experiência. É por essa razão que tanto Valéry (1991) como Paz (2012) defendem a unicidade da experiência estética, pois cada leitura atualiza uma face ainda desconhecida do conteúdo poemático. A incerteza do efeito produzido na leitura, cuja atualização de sentidos sempre ocorrerá a partir de uma nova aproximação com o texto poético, garante a multiplicidade de sentidos quase sempre não-unívocos.

Em “A procura da poesia” (ANDRADE, 2015), poema incluso em *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade, o eu lírico, ao tecer uma abordagem metapoética, anuncia para o leitor que sob a “face neutra” de cada palavra existem “mil faces secretas”. Para o desvelar dessas faces, ele sugere ao leitor a aproximação cuidadosa ao verbo, cuja leitura é metaforizada com uma “chave” que abre as possibilidades de interpretação. Encontramos aí a confirmação de que o exercício da poesia, a cada contato, poderá suscitar novos caminhos de compreensão ou de diálogo com o texto. Esse caminho é aberto pela modulação da linguagem que, em engenho poético, pode garantir uma diversidade de possibilidades de leitura, ao proporcionar ao leitor, a partir da metáfora de Drummond, o estágio de “abertura com a chave” do universo poético, oculto na aparente face “neutra” de cada palavra do poema.

Observando as reverberações do efeito do *estado poético* provocadas no leitor, Octavio Paz (2012) afirma acerca da experiência de humanização no poema: “Cada leitor procura alguma coisa no poema. E não é nada estranho que a encontre: já a tinha dentro de si” (PAZ, 2012, p. 32). O que está no íntimo do sujeito é o que o fissa na experiência poética, o que toca a memória de sua existência, guardada no recôndito de sua alma. No nível do inconsciente, a letra poética recupera, em termos psicanalíticos, certos significados recalçados, postos em foco pela busca que o sujeito realiza de si através do texto. A transposição dessas experiências/memórias para o plano do concreto, representado pelo mundo das formas, figura o que entendemos como estesia poética. No processo de sensibilização em relação ao elemento poético presente no texto, em perspectiva semelhante ao *estranhamento* dos formalistas russos, os significantes assumem uma formulação de sentido independente da gramática normativa da língua, que posiciona-se em segundo plano no que concerne a definir um caráter de ‘precisão’ e ‘lógica’ da linguagem poética.

Aproximamos, desta forma, o estabelecimento das particularidades da linguagem poética, bem como os possíveis significados advindos da leitura do poema à definição lacaniana de *lalangue* ou, em algumas traduções, *alíngua*. Acerca da conceituação desse termo, Viviane Veras (2007) indica ao apresentar um trecho de um dos ensinamentos de Lacan, juntamente com sua explicação teórica:

“Essa linguagem que não tem absolutamente nenhuma existência teórica, [e que] intervém sempre sob a forma do que chamo por uma palavra que desejei tão próxima quando possível da palavra *lallation*”; por ressoar mesmo como uma lalação, algo entre canto e fala, instilado na criança no corpo a corpo dos gestos que inscrevem essa memória no corpo, e silenciada em uma escrita que não vem do significante, mas precisa dele para se entretelar. (VERAS, 2007, p. 132)⁶.

No domínio do poético, *lalangue* figura como a anti-razão, no sentido de que não existe significação própria para a palavra poética ou a ela inerente, mas um lapso de sentido inscrito no registro da língua, como possibilidade de instaurar uma escritura capaz de enunciar um *ainda mais*, um excesso que não se mimetiza plenamente na palavra. No que concerne ao texto poético, não queremos chegar ao ponto de sugerir uma superinterpretação, mas uma abertura de sentido pela qual o significante formulado segundo a estrutura de uma linguagem objeto, no caso a linguagem poética, transgrida o corpo de suas formalizações. *Lalangue*, portanto, vai além das convenções da própria linguagem literária.

É isso o que torna possível ao eu lírico afirmar, no poema “As lições de R. Q.”, de Manoel de Barros, contido no *Livro sobre nada*, a certa altura do texto: “A arte não tem pensa:/O olho vê, a lembrança revê, a imaginação transvê./ É preciso transver o mundo” (BARROS, 2010, p. 350). A poesia manoesca é repleta destes deslocamentos sintático-semânticos realizados na estrutura da língua. Quando o eu lírico desaloja a sintaxe do primeiro verso de uma retórica da concordância entre os termos da sentença, modula uma linguagem que traz índices de sentidos que estão para além do uso ordinário da língua.

De maneira análoga, o verbo “transver”, além das marcas de oralidade propostas nos versos, brinca com a inventividade das palavras, para demonstrar a necessidade do onirismo, do sonho que o poema requer: o “transver” o mundo que aponta para um olhar permeado da imaginação ainda não realizada. Como forma de arte infensa, em sua quase totalidade, à convencionalidade linguística, a poesia, no seu intento de promover *estado poético*, focaliza afetos do ego vivenciados a partir da promoção de estesia, na qual o sujeito se encontra com o objeto, mesmo que esse ainda não esteja por completo no corpo do poema, mas demonstre índices de seus contornos. Portanto, os indícios de *lalangue* situam-se para além da enunciação, conforme Lacan (2008d) indica no seu *Seminário 20: mais, ainda*:

⁶ O trecho em aspas refere-se à citação literal do texto lacaniano pela autora.

*Alíngua*⁷ nos afeta primeiro por tudo que ela comporta como efeitos que são afetos. Se se pode dizer que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, é no que os efeitos de *alíngua*, que já estão lá como saber, vão bem além de tudo que o ser que fala é suscetível de enunciar. (LACAN, 2008d, p. 149).

O silêncio, assim, seria o recipiente que conteria os afetos de *lalangue* de modo mais pleno. Já que o ser que fala e que, por conseguinte, interage discursivamente, não traz na consciência o conteúdo pleno, aquilo que mantém/preserva do oculto no inconsciente, é *lalangue* que opera no sentido de instaurar o significante poético. Desta forma, os afetos do ego, que definem estados psicológicos e emocionais do indivíduo em relação a si, aos outros e ao mundo, qualificam os modos de realização e recepção do engenho poético pela garantia de uma estrutura que, na capacidade da linguagem poética, demande uma tradução do que é arcano do/no poema.

Aprofundando a questão do olhar estético do autor sobre sua obra, Pierre Bourdieu, no capítulo “Gênese histórica de uma estética pura”, da obra *O poder simbólico*, declara:

De uma maneira mais geral, a evolução dos diferentes campos de produção cultural para uma maior autonomia é acompanhada por uma espécie de retorno reflexivo e crítico dos produtores sobre a sua própria produção, que os leva a retirar dela o princípio próprio e os pressupostos específicos. E isto, primeiro, porque o artista, doravante em condições de recusar qualquer constrangimento ou exigência externa, pode afirmar a sua maestria sobre aquilo que o define e que lhe pertence em particular, quer dizer, a forma, a técnica, a arte em suma, instituída desta forma como fim exclusivo da arte. (BOURDIEU, 1989, p. 296)

A autonomia da obra, sob o aspecto supramencionado, vale-se da intensificação de sua identidade. O autor olha para a obra ratificando os pressupostos específicos que matizam a estilística do seu fazer criativo. Este ato “reflexivo” e “crítico” por si só adensa uma das formas de realização da obra – aqui pensando, de modo particular o texto literário. Este “retorno”, do qual o teórico trata – um retorno à obra, com o intento de perscrutar o arcabouço da criação literária – fomenta o próprio enunciado da obra, numa enunciação que o qualifica como autônomo e, portanto, possível dentro da esfera das produções culturais. O “retorno”, aqui, é alusivo à ação discursiva da metalinguagem e sua variação, a metapoesia. Voltar, por esta via, à fonte da criação, endossa o caráter de reflexibilidade e maturidade no pensar sobre a obra. Este “pensar”, cuja conotação inclui a identificação e conceituação do objeto

⁷ Grifos nossos.

contemplado na abstração do escritor e do leitor, por um lado demanda uma ação de questionar o conteúdo estético (por exemplo, “o que é poesia?”), e por outro, aciona um modo de realização peculiar de escritura, na qual se vinculam significantes arcanos ou legíveis, clivados na demonstração de um processo criativo – não como um manual da obra, mas como atitude de desnudamento da linguagem. Esse “retorno”, que a seu passo “mostra” o objeto, só é possível porque o objeto aludido deflagra sua existência autônoma. Se é possível retornar ao objeto, é porque ele assim é constituído. Só dessa forma o poema volta-se para si, assim como a narrativa observa reflexivamente seu corpo de fabulações. Essa ação forma uma nova escritura, a qual, ao voltar a si mesma, formata-se renovada, ao mesmo tempo que ratifica sua identidade de obra literária, inserida num escopo de significações compreendidas pela cultura que a gerou.

Essa atitude de “voltar”, de “retornar”, ainda que tangencialmente, flerta com a noção de busca pela Coisa perdida. Buscar essa identidade é voltar à origem, ao estágio pré-simbólico, ao espaço de complexificação de *lalangue*, antes que ela possa se entretelar nos significantes plausíveis da língua. O produto final, o texto, figura como uma chave que cifra o procedimento de criação da obra, algo latente nas malhas da linguagem. O retorno, tal como a busca pela Coisa, é infundável, apto a sucessivas tentativas. Por esta razão, o procedimento criativo da metapoesia não se encerra em um único texto de um autor e muito menos este texto encerra-se numa lista de significações. A leitura produtiva do poema abre para a polissemia, semelhante próxima da face arcana de *lalangue*, escorregadia, incompleta e rizomática.

1.3 Acerca do Gozo pela palavra

Não pretendo mais do que o limite,
que para além do limite
já se entrega

Eu cumpro os meus
limites,
não cumpro as regras

*Maria Teresa Horta*⁸

⁸ HORTA, Maria Tereza. **Cem poemas [antologia pessoal] + 22 inéditos**. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.

O poema da escritora portuguesa Maria Teresa Horta, acima mencionado, ilustra o traço que vincula o Gozo à perspectiva que defendemos nesse trabalho dissertativo: forma de vislumbre da consciência técnica do poeta a partir do exame do elemento metalinguístico. Jacques Lacan, nos *Seminários*, aprofundando os postulados freudianos, desenvolve o que ele chama de o Campo do gozo. Esta noção, ao longo de seus escritos, dada a sua característica de escorregadia fluidez, recebe várias acepções⁹. Para Lacan, tomando por base a que mais se aproxima da especificidade deste estudo, o Gozo é, antes de mais nada, uma questão cuja resposta é insuficiente, “não necessária”, insatisfatória, já que respondê-la demanda amor, um “algo mais ainda”, que, sendo ele a mesma demanda do Outro em relação a nós, permanece não atendida, daí a variedade de possibilidades que a sua compreensão pode apresentar, sem jamais oferecer a sua face real e verdadeira. Como fenômeno, o Gozo é transgressor da ordem, no sentido de que paradoxalmente procura dissolver, na busca por identificação, as fronteiras da segurança pessoal que o indivíduo traça para si. Como afirmam Roudinesco e Plon,

[...] o conceito de gozo implica a ideia de uma transgressão da lei: desafio, submissão ou escárnio. O gozo, portanto, participa da perversão, teorizada por Lacan como um dos componentes estruturais do funcionamento psíquico, distinto das perversões sexuais. (ROUDINESCO & PLON, 1998, p. 299).

Para além do meramente sexual, o Gozo em Lacan indica, dentre outras perspectivas, a força energética que promove o sujeito em direção contrária à lei, rumo à transgressão, o que numa perspectiva filosófica, tal como indica Georges Bataille, significa excesso, dispêndio. O ir além das regras, suscitado pelo eu lírico do poema em epígrafe, ilustra o Gozo enquanto mecanismo para impulsionar o sujeito em direção ao seu limite, o campo da “possível” saciedade, da completude de imersão num imaginário próspero no atendimento de seus afetos. O que o Gozo sugere, na composição de sua potencialidade, vai além da pura e simples saciedade pulsional. Verano (2007), ao comentar o conceito lacaniano, afirma:

O conceito de gozo em Lacan parte da distinção entre necessidade, demanda e desejo. O gozo se constitui na tentativa, desafiadora, sempre contendo uma ideia de transgressão, de ultrapassar os limites do princípio do prazer. (VERANO, 2007, p. 186)

⁹ No corpo do nosso trabalho, pela especificidade da investigação aqui proposta, não teremos condições de desenvolver cada uma das acepções do termo no ensino lacaniano.

O que movimenta o Gozo, assim, está na complexidade da relação entre demanda, necessidade e desejo. Vale dizer, sobre isso, que o Gozo não é imperioso, imposto, submisso a uma normatização pré-concebida, conforme indica Verano (2007). Para elucidar a questão, encontramos em Veras (2007) uma afirmação que distingue desejo de Gozo e que na conceituação que ora descrevemos contribui para nossa compreensão: “O prazer como o que convém, responde à expectativa¹⁰; e o gozo, que flutua livre de conteúdo e forma, como um elemento de desordem, de desconcerto.” (VERAS, 2007, p. 135). O Gozo, assim, firma um sentido, nesse discurso, de algo que promove a ação e desenvolve significantes, ao mesmo tempo em que não se encontra preso a eles. O Gozo está na linguagem como característica arcana¹¹ que marca a letra no discurso, mas não se encerra nela e sempre está disposto a suscitar uma nova busca para completar aquilo que está perdido no íntimo do ser. Um questionamento, uma procura que nunca cessa, porque ainda não encontrou a resposta cabível para a sua completude no íntimo, no inconsciente. O Gozo seria como aquele elemento que está indeterminado nos versos da canção de Chico Buarque, de 1976, *O que será (À flor da terra)*, no trecho: “Está na natureza, será que será? / O que não tem certeza, nem nunca terá / O que não tem conserto, nem nunca terá / O que não tem tamanho”¹². Essa Coisa perdida, que suscita a demanda do desejo, ao mesmo tempo anunciada por um índice de indeterminação, já era investigada nas proposições de Freud como o *objeto perdido*. Conforme conceitua Andrès (1996), acerca desse termo:

A Coisa vai representar o pivô em torno do qual vão se orientar os movimentos de pensamento, quer visem ou não à satisfação; de um ponto de vista teórico, é um pivô de certo modo *anterior* a toda intervenção terceira. Ela constitui esse inefável que faz com que um corpo seja vivo. (ANDRÈS, 1996, p. 84 – grifo do autor).

É esse objeto ou coisa perdida o que impulsiona o sujeito em direção aos movimentos que constituem a vida psíquica, na busca contínua de satisfação, de complementação de si, de autocompensação pela ausência desse elemento primordial faltante. Tal elemento é qualificado como não-representável, pois infere os desenvolvimentos dos afetos, no âmbito do inconsciente, cuja marca, como aponta Andrès (1996), é o inefável. Compreendemos, assim, que o Gozo está implicado na busca pela Coisa. Quinet, acerca dos estudos de Lacan, observa:

¹⁰ Em psicanálise, o termo equivale ao que Freud denomina de prêmio de antecipação.

¹¹ O arcano representa a face do significante – uma sua possível leitura – nele potencializada, mas ainda não concretizada.

¹² Disponível em <http://www.chicobuarque.com.br/letras/flordate_76.htm>, acessado em 15/12/2016.

O termo *gozo*, proposto por Lacan, engloba a satisfação pulsional com seu paradoxo de prazer no desprazer. O conceito de gozo implica a ausência de barreira entre o princípio do prazer e seu para-além. Entre os dois há um *continuum*, não uma solução de continuidade. (QUINET, 2012, p. 43 – grifos do autor).

Assim, como a Coisa primordial está sempre perdida, e a sua busca é contínua, infundável. O ponto final da jornada em busca da completa satisfação, a partir do que afirma Quinet (2012), inscreve-se no âmbito da impossibilidade. O sujeito, firmado pela falta, nunca está completo, seu Gozo não figura realização plena, pois sua plenitude só pode estar efetivada na morte: “A pulsão jamais se satisfaz inteiramente, pois responder totalmente à exigência pulsional implica o gozo total, a morte” (QUINET, 2012, p. 42). Portanto, o objeto faltante situa-se na intersecção entre dois polos: o *Eros*, enquanto representação da vida e o *Tânatos*, o ponto final, a morte. Nessa tensão, esse objeto figura-se, a certa altura dos estudos lacanianos como o pequeno *a*, que Quinet (2012) define como:

[...] aquilo atrás do qual passamos a vida correndo. Procuramos aquele objeto que um dia nos deu uma suposta satisfação sem igual. É o objeto que viria no lugar do objeto perdido de uma primeira e suposta satisfação completa. (QUINET, 2012, p. 34).

Esse *pequeno a* representa o objeto que no discurso psicanalítico freudiano equivale à noção da Coisa perdida lacaniana, à qual o sujeito, supondo encontra-la, pode momentaneamente, desfrutar da realização de seu Gozo.

Esse postulado da incompletude do sujeito, no texto literário, permite que as construções discursivas de tais textos traduzam, na estruturação de sua linguagem, os deslocamentos de função e de sentido dos elementos linguísticos, no esforço de ressignificá-los. Nisso cremos que o texto literário agencia esta particularidade na tentativa de traduzir em significantes o conteúdo latente do inconsciente. Por isso, nessa linha de pensamento, Perrone-Moisés focaliza: “a literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, a ao falhar diz outra coisa, desvenda um modo mais real do que aquele que pretendia dizer. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 102).

O texto literário, enquanto peça de comunicação, segue uma gramática própria e isso caracteriza, na estrutura do escrito, particularidades que formam a elocução do conteúdo estético. O dizer no texto, pela leitura, atualiza as faces do significante, que, ao comunicar

algo, tece um jogo de proposições inscritas na malha do sistema da língua. Nesse sentido, articulando a literatura à psicanálise, Dumoulié afirma:

A literatura [...] atesta que faltam sempre palavras para dizer o real. Ela é, então, uma corrida furiosa em busca do real que excede, ou seja, do significante que falta para dizê-lo; corrida sem fim, que tenta remediar a falta, a falha da linguagem por meio da invenção de figuras, de ritmos, de imagens. Da mesma maneira, a psicanálise é testemunha da falta para dizê-lo; corrida sem fim, que tenta remediar a falta de um significante último, o significante mestre. (DUMOULIÉ, 2014, p. 46).

Esse “significante mestre”, do qual trata Dumoulié, pode ser entendido como a Coisa perdida, esse inefável objeto de desejo que suscita no ser uma busca interminável, da qual o texto literário anuncia os desvios em relação a uma forma *standard* de linguagem, fundamentando a sua presentificação como *lalangue*, conforme indicado na secção anterior. Essa língua de exceção, produtiva de ricos matizes de entrada do leitor na estrutura textual, marca o modo de representação, não plena, do conteúdo latente da elocução nessa instância. A plenitude de sua comunicação só seria possível no ensejo da continuidade do ser, no encerramento do seu Gozo, em finitude, morte. Pela característica da busca interminável por aquilo que foi perdido, o vazio – o saldo da falta - do traço locutório do texto literário permite que, na incursão da leitura, alguns sentidos possam ser vinculados, como leituras potenciais, à completude desses vazios. Não seria nossa intenção, nesta pesquisa, explorar as possibilidades e implicações que, neste sentido, um exame à recepção do texto traria para uma maior compreensão do assunto, mas o tema parece promissor para futuros desenvolvimentos da análise.

Retomando Perrone-Moisés (1990), corrobora-se o que vimos discutindo desde a conceituação primordial de Gozo, aqui entendido como motor impulsionador do ser na busca pela Coisa perdida, como elemento de satisfação/gratificação indispensável à sua continuidade, e, finalmente, como experiência fugidia cujo objetivo nunca é plenificado. No diálogo com o texto literário, a estesia promovida por sua leitura pode promover uma adição, direcionada a suprir os anseios do sujeito:

Inventar um outro mundo mais pleno ou evidenciar as lacunas desse em que vivemos são duas maneiras de reclamar da falta. Mas aí chegamos ao grande paradoxo que funda o fazer literário. A literatura empreende suprir a falta

por um sistema que funciona em falta, em falso: esse sistema é a linguagem. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 105).

O sistema da linguagem, com suas tramas e modos de realização, representa na letra uma possibilidade de informar a impossibilidade de articulação plena do significante. Esse furo na linguagem é o que gera uma riqueza de construções que formalizam o caráter estético do poema.

De maneira geral, no empreendimento teórico aqui relatado, um poema de João Cabral de Melo Neto, intitulado “O fim do mundo”, na sua estrofe final, ilustra o que, do ponto de vista do nosso trabalho, compreendemos como sendo esse Gozo pela palavra, numa instância de busca pela Coisa perdida: “O poema final ninguém escreverá / desse mundo particular de doze horas. / Em vez do juízo final a mim me preocupa / o sonho final.”¹³ É apenas no fim que se encerra a busca pela Coisa, o sonho, a conquista da completude do sujeito. Enquanto se caminha em busca do Gozo, o poema sempre inscreverá, nessa atitude de encontro com a escrita, que formula sob sua égide escorregadia, as tramas estéticas, a demonstração do que pode ser encontrado na experiência humana, seus anseios e ideologias. Nesse possível “poema final”, que encerra em si mesmo o paradoxo da assímbolia, da impossibilidade da linguagem em dizer-se, encerra-se o sentido, a busca. Num texto de tópica semelhante, Amneres também enuncia sobre o último poema: “Quem escreverá / o último poema? / Que fonema / encerrará o sopro, / estancará o grito: / - rouca solidão / no peito aflito?” (AMENRES, 2004, p. 93). É essa aflição por comunicar algo, o grito, que tece os meandros da escrita poética numa enunciação cujo objetivo é alcançar o impossível: tornar representável o objeto latente sob a face deslizante da linguagem.

1.4 A Coisa e sua relação com a linguagem literária

Aprofundando a noção da Coisa freudiana, a partir das considerações de Lacan ([1959-1960] 2008a), compreendemos duas maneiras de abordar este objeto que concentra a busca pela satisfação, por um lado contemplada em suas demandas, e, por outro, marcada pela falta, representada na imagem de um furo cujo preenchimento é arcano, deslizante e sempre propenso à incompletude. Observando tais questões, O Seminário 07, *A ética na psicanálise*,

¹³ MIRANDA, Antônio. A metapoesia em João Cabral de Melo Neto. Disponível em <<http://www.antoniomiranda.com.br/ensaios/METAPOESIA.pdf>>, acessado em 19/12/2016.

é um dos textos fundamentais no desenvolvimento da noção teórica de Lacan acerca da Coisa. A partir de Freud, Lacan (2008a) descreve a significação de dois termos do alemão que podem ser traduzidos como a Coisa. O primeiro é *Sache*, que está relacionado ao "produto da indústria ou da ação humana enquanto governada pela linguagem." (LACAN, 2008a, p. 60).

Esta *coisa*, no campo do simbólico, é explicável pela linguagem através de seus mecanismos significantes (fala, escrita), acessíveis à superfície da subjetividade, ao consciente, num nível de abstração próximo, cujos processos demandam nas ações humanas a concretização de suas possibilidades. Ainda sobre a *Sache*, Lacan indica: "A *Sache* é a coisa colocada na questão jurídica, ou, no nosso vocabulário, a passagem à ordem simbólica de um conflito entre os homens." (LACAN, 2008a, p. 58). Logo, compreendemos que este termo designa em sua propriedade primária a ação sobre o objeto desejado, contemplando seu encontro no corpo dos significantes da matéria linguística. É a palavra que cria esta *coisa*, que destaca na rede de significantes as semioses pelas quais se efetiva a ação da *Sache*.

O outro termo destacado por Lacan sobre a Coisa é *das Ding*, como ele próprio designa, "o verdadeiro segredo" (LACAN, 2008a, p. 60). Enquanto a *Sache* pode ser apreendida pelos significantes numa ordem simbólica, *das Ding* está para – usando um termo do discurso lacaniano – o *mais, ainda*. Essa falha se constitui no significante inconsciente, no qual a linguagem desenvolve-se sob o aspecto arcano, ou seja, como *alíngua* ou *lalangue*, essencialmente indizível. *Das Ding*, a propósito, significa, no texto lacaniano, *estranho*, em alemão *Fremde*. Numa leitura comparada desta definição, no campo da Crítica Literária, sob os estudos do Formalismo Russo, encontramos em Chklovski (2013) a conceituação de estranhamento como processo de fundamentação da obra de arte literária. Neste prisma, o texto literário – principalmente o de orientação erótica – enraíza-se sob esta identidade: "Por vezes, a representação dos objetos eróticos se faz de uma maneira velada, onde, o objetivo não é evidentemente aproximá-los da compreensão." (CHKLOVSKI, 2013, p.101). Os meandros de tais significantes poéticos constituem-se num amálgama de sentidos que vertem para uma linha de leitura que extrapola uma qualificação redutora ao compreensível, marca fundante de *das Ding*. O que está imerso no inconsciente está velado e sua comunicação visa a afetos inexprimíveis. O intento comunicativo, na ordem de sua representação significativa, se dá por linhas de significado cuja complexidade a retórica linguística convencional está parcialmente inapta para expressar literariamente, reduzindo-se à utilização claudicante e insuficiente das palavras. Ao colocar em foco a noção de *das Ding*, Lacan apresenta as seguintes ponderações:

O *Ding* como *Fremde*, estranho e podendo mesmo ser hostil num dado momento, em todo caso como o primeiro exterior, é em torno do que se orienta todo o encaminhamento do sujeito. É sem dúvida alguma um encaminhamento de controle, de referência, em relação a quê? – ao mundo de seus desejos. Ele faz a prova de que alguma coisa, afinal, encontra-se justamente aí, que, até um certo ponto, pode servir. Servir a quê? – a nada mais do que a referenciar, em relação a esse mundo de anseios e de espera orientado em direção ao que servirá, quando for o caso, para atingir *das Ding*. Esse objeto estará aí quando todas as condições forem preenchidas, no final das contas – evidentemente, é claro que o que se trata de encontrar não pode ser reencontrado. É por sua natureza que o objeto é perdido como tal. Jamais ele será reencontrado. Alguma coisa está aí esperando algo melhor, ou esperando algo pior, mas esperando. (LACAN, 2008a, p. 67-68)

Pela citação supramencionada, observamos a potência da Coisa no direcionamento dos afetos. Esta coisa perdida, percebida explicitamente sob a forma do sentimento de saudade, é a mola em torno da qual o desejo do sujeito se move, em procura intermitente pelo ponto referencial. Sob o mistério de um gozo absoluto, num espaço que não está ao alcance imediato, a Coisa perdida é o mecanismo de propulsão para a sua própria busca. Um encaminhamento perseguido com alguma satisfação, em atendimento às necessidades do sujeito, no entanto, nunca satisfeito em plenitude, sempre à espera de algo que possa preencher o vazio imputado pela assimbolia à sua identidade humana, repleta de desejos. O que é esperado é o que não pode ser encontrado. A investigação falha na revelação dessa incógnita, arcana por excelência. O objeto perdido é o essencial do qual nossos sentidos se apuram para reencontra-lo, pelo qual nossos anseios gritam à sua procura, como aquela palavra que está para sair dos lábios, mas não é enunciada. Assim, a Coisa é o verdadeiro segredo, conforme indicou Lacan.

O objeto perdido, nunca reencontrado, pressupõe uma necessidade e uma procura. No transcorrer desse caminho, outros objetos podem satisfazer vicariamente o sujeito, mas nunca o completam: “A busca encontra assim, pelo caminho, uma série de satisfações vinculadas à relação com o objeto, polarizadas por ela, e que, a cada instante, modelam, temperam, embasam seus procedimentos segundo a lei própria do prazer. (LACAN, 2008b, p. 75). São objetos espectrais, fugidios, dos quais a satisfação é fugaz e desemboca uma nova busca. O Objeto perdido, a Coisa, é o objeto no qual se apoia o sujeito para o preenchimento de seu vazio interior. Portanto, são os mecanismos do princípio do prazer que formalizam esta busca, ao mesmo tempo que paradoxalmente separam o sujeito de sua realização plena: “O princípio

do prazer governa a busca do objeto e lhe impõe esses rodeios que conservam sua distância em relação ao seu fim.” (LACAN, 2008a, p. 74).

A falha imputada ao discurso linguageiro, na qual se expressam os significantes da falta, representa um desafio para a interpretação. A disposição das palavras, sob o viés literário, demonstra a simbolização dos afetos, a construção de enigmas, muitas vezes dispostos em uma diversidade de chaves de leitura, quase sempre intermináveis. Sobre este aspecto, Lacan desenvolve a seguinte assertiva em *A função do escrito*, do *Seminário 20: mais, ainda*:

Joyce, acho mesmo que não seja legível – não é certamente traduzível em chinês. O que é que se passa em Joyce? O significante vem recheiar o significado. É pelo fato de os significantes se embutirem, se comporem, se engavetarem – leiam *Finnegans Wake* – que se produz algo que, como significado, pode parecer enigmático, mas que é mesmo o que há de mais próximo daquilo que nós analistas, graças ao discurso analítico, temos de ler – o lapso. É a título de lapso que aquilo significa alguma coisa, quer dizer, que aquilo pode ser lido de uma infinidade de maneiras diferentes. (LACAN, 2008c, p. 42)

O significante se presta à leitura sob a orientação do lapso. A face deslizante da linguagem, como apontamos neste trabalho, ao tratar de *lalangue*, remete a este fenômeno que na escrita visa a vincular os efeitos de sentido produzidos pelo significante – “O significado não é aquilo que se ouve. O que se ouve é significante. O significado é efeito do significante” (LACAN, 2008c, p. 39).

Ao tratar do livro *Finnegans Wake*, cuja escrita é um trabalho hermético de linguagem, vinculando sua citação à noção do significante com marca de lapso, podemos estabelecer o ponto de contato entre o trabalho do analista com o do leitor. Ambos relacionam-se à hermenêutica de uma fonte de significantes, percebendo os processos de realização do discurso, cada uma sob a sua ótica. O leitor, seja ele técnico (como o analista) ou não, vê no texto literário a construção dos sentidos, sempre fugidios, demonstrando, a cada leitura um caminho interpretativo diferente como efeito de significado. Adentra, assim, as fissuras do texto que nunca se completam, pois sempre abrem novos meios de realização de leituras. O analista vê na fala do analisando – ou da voz que fala no texto – uma diversidade de significantes, cujos pontos de ligação prestam-se ao lapso, com um emaranhado de entradas que podem sugerir vários caminhos de interpretação do mito pessoal. A construção do texto literário, marcada pelo furo da linguagem, demonstra que os elementos que o compõem estão em busca dessa Coisa perdida, nunca reencontrada; é, no entanto, sempre

suscetível de novas realizações de sentido cujo intento é repousar na completude, à qual não tem a possibilidade de abarcar, em suas tramas, nas suas letras.

1.5 Acerca da metapoesia

Mediante a discussão acerca das relações existentes entre o erotismo e a poesia; as considerações sobre a relação entre o estado poético e *lalangue*, bem como o aprofundamento da noção da Coisa e o diálogo estabelecido por esta via com a linguagem literária, faz-se necessário, para nossa proposição crítica, a elucidação de um matiz importante na compreensão dos poemas aqui analisados: a concepção de *gozo pela palavra*. Nas próximas secções deste trabalho, a metapoesia será vislumbrada no construto emergente nas escritas contemporâneas que estão associadas ao erotismo, especificamente na produção das poetisas brasileiras selecionadas para esta pesquisa. Acerca dessa questão, é importante lembrar do posicionamento de Angélica Soares (1993) sobre a intensificação da vertente erótica na lírica brasileira de autoria feminina, destacando os nomes de Gilka Machado, Adélia Prado, Olga Savary e Marly de Oliveira, entre outras autoras que manejam em suas escritas essa vertente estética na qual o erotismo tece a trama poética. Posteriormente, a mesma estudiosa, em *A paixão emancipatória* (SOARES, 1999), lança mão dos poemas eróticos das autoras citadas para observar a maneira pela qual o discurso erótico, em sua vinculação com a poesia, formata uma espécie de metapoema que reflete acerca da criação literária utilizando a mesma dinâmica das formas de fabulação do erotismo.

Gilberto Mendonça Teles (1972) aponta, na produção poética brasileira, a presença da metapoesia desde o Período Colonial até o Romantismo. O autor não dá ênfase à poesia moderna, que é pródiga de autores que constituíram metapoemas, como João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade, dentre outros. O argumento de Teles, em seu recorte, justifica-se pelo fato de que muitos dos autores investigados no seu estudo – de Bento Teixeira até Gonçalves Dias – são tratados pela crítica literária com enfoque voltado predominantemente para a inserção daqueles nos variados estilos de época. Deixam em segundo plano, desta forma, os textos desses autores que refletem sobre a criação literária a partir de crenças (aliás, dominantes no intervalo de tempo considerado) acerca da poesia como sendo uma produção de linguagem inspirada por alguma força divina.

O recurso metodológico utilizado por Teles para a seleção dos poemas analisados nos parece pertinente para uma categorização didática e facilitadora do reconhecimento do teor

metapoético nesses textos, pois são considerados assim os poemas que no nível léxico demonstrem termos que indiquem o exercício da poesia, seu homônimo, bem como os termos *poeta* e suas associações, “vaqueiro” e “trovador”, além das adjetivações que giram em torno desses e de outros termos que implicam na função metapoética desses textos. A consciência estética que tais poemas referendam figura, na presença poética desses autores, um traço de empenho em abordar na escrita os mecanismos de adjetivação e descrição do fenômeno poético, cada um ao seu modo subjetivo.

Logo, a partir dessas informações, é importante tecer alguns comentários no que se refere à metalinguagem e consequentemente à metapoesia. A maioria dos estudos sobre o conceito de metalinguagem, nos Estudos Literários ou na Linguística, apontam para as contribuições de Roman Jakobson, no desenvolvimento da acepção de metalinguagem como mecanismo de comunicação vinculado ao construto teórico das funções da linguagem. Uma compreensão específica da metalinguagem a entende como o par distintivo, espécie de simétrico da linguagem-objeto. Ou seja, existe um âmbito da linguagem no qual o fator comunicacional se expressa, informando sentidos que não se voltam para si mesmos no plano do código linguístico. A linguagem-objeto funciona como referência para os sentidos, que podem ser deslocados, para explicá-la, de sua acepção convencional. Quando essa operação é realizada, presentifica-se a metalinguagem – uma explicação do conteúdo da comunicação. Para referendar melhor a questão, Jakobson (2010) aponta:

Uma das grandes contribuições da lógica simbólica para a ciência da linguagem é a ênfase dada à distinção entre linguagem-objeto e metalinguagem. Como diz Carnap, “para falar sobre qualquer linguagem-objeto, precisamos de uma metalinguagem”. Nesses dois níveis diferentes da linguagem, o mesmo estoque linguístico pode ser utilizado; assim, podemos falar em português (como metalinguagem) a respeito do português (como linguagem-objeto) e interpretar as palavras e frases do português por meio de sinônimos, circunlocuções e paráfrases portuguesas. É evidente que operações desse tipo, qualificadas de metalinguísticas pelos lógicos, não são de sua invenção: longe de se confinar à esfera da ciência, elas demonstram ser parte integrante de nossas atividades linguísticas habituais. Muitas vezes, em um diálogo, os interlocutores cuidam de verificar se é, de fato, o mesmo código que estão utilizando. “Está me ouvindo? Entendeu o que quero dizer?”, pergunta o que fala, quando não é o próprio ouvinte que interrompe a conversa com um “O que é que você quer dizer?”. Então, ao substituir o signo que causa problema por outro signo que pertença ao mesmo código linguístico ou por todo um grupo de signos do código, o emissor da mensagem procura torná-la mais acessível ao decodificador. (JAKOBSON, 2010, p. 57-58)

Nesta citação extraída do artigo *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia*, encontramos explicação da metalinguagem como uma operação que está presente na ação de linguagem cotidiana. No exemplo oferecido pelo autor, podemos observar a linha tênue entre a função fática e a metalinguística, no sentido de testar o canal de comunicação – “está me ouvindo?”. No entanto, essa ação pressupõe o estabelecimento do contato para a sequente explicitação dos sentidos dele emergentes, como podemos vislumbrar na parte final da citação. A explicação da linguagem-objeto, nesse sentido, é a metalinguagem. Numa perspectiva de estudo da linguagem-objeto, a partir das considerações de Jakobson (2010), Décio Pignatari (2011) destaca: “**Linguagem-objeto** = linguagem que está sendo estudada, analisada. **Metalinguagem** = linguagem que se usa para analisar” (PIGNATARI, 2011, p. 48 – *grifos nossos*). Assim, a metalinguagem é um instrumento de elucidação da linguagem-objeto, desenvolvendo, na sua espessura discursiva os parâmetros utilizados no arcabouço comunicacional e enunciativo de uma ação de linguagem. Essa interpretação da linguagem pode se efetivar de diferentes modos, com enfoque primordial no caráter explicitador dos sentidos emergentes nos textos. Afirma Flôres (2011), neste sentido: “Pelo visto, um dos papéis da metalinguagem é buscar resolver dificuldades de entendimento, sanar dúvidas, detalhar informações, situar espaço-temporalmente os eventos, em suma, tratam de precisar sentidos” (FLÔRES, 2011, p. 247). Dessa maneira, a metalinguagem serve para demonstrar um ponto de referencialidade no discurso, nos trâmites da construção de sentidos, na malha lingüística. Sobre os mecanismos aos quais a exercício da metalinguagem se vincula, explica Flôres (2011, p. 247):

Mas a atividade metalinguística, ou a busca/fornecimento de comprovação, evidências e explicações, não se restringe apenas à fala, pois a escrita também contém marcas da dimensão metalinguística da linguagem, havendo muitas outras formas de explicitação metalinguística além da pergunta direta, por exemplo, paráfrases, comentários, citação direta, referências intertextuais etc.

Como aponta o autor, os mecanismos de explicação, em contato com um enunciado que na ação de linguagem é encarado como obtuso ou simplesmente como elemento a ser explicitado, a função metalinguística sempre vai opor-se a uma linguagem-objeto, da qual aquela advém. A provocação da metalinguagem só é possível, assim, pela conotação de uma linguagem anterior explicitada metalinguisticamente na formulação de enunciados que desenvolvem acepções acerca do conteúdo da comunicação. Prioritariamente, é importante

frisar que a metalinguagem comumente se manifesta pela pergunta, tal como demonstrou acima Jakobson (2010). Flôres (2011) reitera, fechando este círculo de raciocínio: “a metalinguagem põe a linguagem em condições de, voltando-se sobre si mesma, autossignificar” (FLÔRES, 2011, p. 250). Logo, o texto em metalinguagem, ao refletir sobre determinada linguagem-objeto, demonstra sentidos que particularizam a significação do ato comunicacional. Considerando a pergunta que está elíptica na ação metalinguística – o que é linguagem? – a sua resposta propõe que os conteúdos expressos formatam uma dada compreensão acerca do funcionamento dos mecanismos de realização da linguagem. Uma espécie de retirada do véu que cobre o corpo do enunciado, um desnudamento da palavra.

No bojo das ações de metalinguagem, no âmbito literário, muitos são os recursos que ao significarem o conteúdo comunicacional, estético, o fazem fundamentalmente de maneira a questionar o que é o fazer literário. Aí estão também inclusas as metanarrativas e a metapoesia. Samira Chalhoub (2002) simplifica: “Façamos um trabalho substantivo, uma operação tradutora: é linguagem “falando” sobre linguagem, é música “dizendo” sobre música, é literatura sobre literatura, é palavra da palavra, é teatro “fazendo” teatro. (CHALHUB, 2002, p. 32).

O caráter primordial do texto metapoético, nesta perspectiva, é descrito por Maria Bochicchio (2012, p. 155):

No texto metapoético é a própria poesia que é questionada, nas suas matrizes culturais e referenciais, nos seus pressupostos e nos seus objectivos, no elenco de interpretações ou de enigmas que suscita, no que afirma explicitamente e no que supõe ou omite.¹⁴

Por essa ótica, encontramos na ação de linguagem metapoético o ponto de busca que torna a poesia um campo de investigação, de ensaio, que crítica do fazer literário. Ao referendar procedimentos, crenças e valores literários no corpo do seu texto, o metapoema indica quais são os pontos que sustentam o ideário estético e ético daquele determinado autor. Longe de ser um manual de poesia, pois revela um procedimento estético individual, não é o metapoema constituído de caracterização injuntiva no sentido mais pleno do termo. Mesmo que o caráter verbal imperativo do poema possa se verificar, quando se demonstra

¹⁴ As citações diretas de Bochicchio (2012) estão estabelecidas em português lusitano. Preferimos manter os excertos na grafia original do artigo ao qual eles fazem parte integralmente.

metapoético, isso não é indício de normatização generalizada de todo um trabalho poético de uma geração de autores e até mesmo de um projeto estético particular.

Muitas vezes os metapoemas podem se cruzar no nível de ideário poético, mas é importante afirmar que esse cruzamento não é uma condição impositiva, os diálogos entre autores, obras e recursos estéticos podem ocorrer de maneira simbiótica, em diferentes matizes. O que queremos afirmar é que o metapoema pode demonstrar recursos, qualificar modelizações textuais, afirmando ou questionando o que é a poesia no poema; no entanto, tal ação não é estanque no sentido de que um projeto estético se condicione ao aspecto concernente a essa característica do texto literário. Um mesmo autor pode fornecer dados de suas crenças num metapoema, e em outro afirmar outras qualificações, outros questionamentos, outras digressões sobre o conteúdo literário demonstrado metalinguisticamente, inclusive para contradizê-lo.

Ainda segundo Boichichio (2012), a pergunta metapoética essencial (“o que é poesia?”) pode examinar sob ângulos variados os processos implicados no fazer escritural da poesia, demonstrando suas possibilidades interpretativas ou sua potência hermética:

No texto metapoético, é a própria poesia, no acto de produção da escrita (e leitura) do poema que é posta em questão: as suas matrizes culturais e referenciais, os seus objectivos directos ou indirectos, os seus potenciais de ser interpretada ou de permanecer enigmática, aqueles ou aquilo que interpela, aqueles ou aquilo que rejeita, o que vai buscar e o que omite – tudo isso e muito mais pode ser verificado, intuído ou interpretado como pertencendo a um campo metapoético que pode ser também «metacrítico». (BOICHICHIO, 2012, p. 158)

Com o metapoema, a poesia, o poeta e o texto poético são apontados referencialmente no discurso do texto, constituindo suas identidades estéticas, corroborando aquilo que cada um possui enquanto elementos particularizadores do sistema literário e cultural do fenômeno da poesia escrita. A metapoesia, na diversidade de sua realização, pode indicar o conteúdo velado do processo poemático, mas também pode apontar o grau de opacidade do poético, no nível de sua literariedade. Na égide do discurso metaliterário, o objetivo maior dessa ação vincula-se ao desenvolvimento de uma crítica da poesia no poema, ou seja, de uma metacrítica. Ao voltar-se para si mesmo, o poema se autossignifica, tecendo uma trama de reflexibilidade da ação poemática.

Finalizando, por ora, essa discussão, vale salientar os postulados de Samira Chalhoub (2002) acerca do fenômeno metalinguístico:

Quando o texto não apenas diz, mas opera metalinguisticamente, temos não só o tema, mas o tema estruturado na feitura do texto, de que se diz. Na verdade, um *sobrescrever*, diferente de um *sobre escrever*. Este é um dizer sobre algo, sem mostrar como se faz, aquele é o mostrar o que está dizendo (CHALHUB, 2002, p. 63 – grifos da autora).

O fator de desnudamento do processo poemático, o *sobrescrever* citado, indicia, na literatura atual, um dos modos de expressão veemente que muitos autores têm utilizando na composição de suas escritas. Dizer o que se está fazendo, no fazer poético, como observamos a partir de Gilberto Mendonça Teles (1972), recebe destaque na produção literária brasileira desde o Período Colonial. No entanto, modernamente, e principalmente a partir do século XX, muitos foram os autores que estiveram preocupados em desenvolver uma escritura que se voltasse para si mesma. Nesse sentido, citamos, por exemplo, Carlos Drummond de Andrade, com “A procura da poesia”: “Não faças versos sobre acontecimentos. / Não há criação nem morte perante a poesia. [...]” (ANDRADE, 2015, p. 104); Manuel Bandeira, com “Nova poética”: “Vou lançar a teoria do poeta sórdido. / Poeta sórdido: / Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida. [...]” (BANDEIRA, 2013, p.222); ou Alice Ruiz, com “Se eu fizer poesia / com tua miséria / ainda te falta pão / pra mim não” (RUIZ, 2008, p. 149). São três exemplos de vozes poéticas que manejaram suas produções, em algum instante, com pretensões metapoéticas. São textos que abordam o *sobrescrever* poesia, cada um ao seu modo. Seja na busca por esse infinito da linguagem, com no poema de Drummond, seja na apresentação de uma identidade de poeta, como em Bandeira, seja no ato produtor da poesia que se alimenta do cotidiano, como em Alice Ruiz. Mas, os poemas dos quais trataremos no próximo capítulo, vão além do procedimento de desnudar a linguagem, via metapoesia; os corpos dos poemas se desnudam e gozam, na amplitude de suas escrituras.

1.6 Os meandros do Erotismo: incursões teóricas

A definição de erotismo sugere significados que apontam para uma experiência eminentemente humana. No campo semântico, o *erótico* se presentifica a partir de outros sentidos que a ele se justapõem, referendando a constituição da imagem erótica. Termos

como, por exemplo, sexo, sexualidade, amor, gozo, pornografia, etc. trazem, em sua especificidade, elementos propiciadores do diálogo com o erótico, aqui entendido como experiência interior específica do gênero humano (BATAILLE, 1992). O sexo, em sua materialidade, é comum às espécies animais, no propósito da cópula, com o intuito de perpetuação através da prole. Na espécie humana, a exigência da natureza vai mais longe: a função do sexo, enquanto expressão afetiva, atrai os amantes que buscam, pelo conúbio dos corpos, atingir a completude das almas (BATAILLE, 2013). O amor, desta forma, é uma construção mais complexa nas relações humanas. Octavio Paz (1994) afirma que na construção interpessoal entre pais e filhos, entre o homem e Deus, o amor é uma expressão de amizade, na qual os sujeitos envolvidos interpelam-se na *piedade*, ou seja, no respeito mútuo e na troca de afetos sem a conotação sexual. Numa distinção entre *erotismo* e *amor*, o crítico afirma:

E esta é uma linha que marca a fronteira entre o amor e o erotismo. O amor é atração por uma única pessoa: por um corpo e uma alma. O amor é escolha; o erotismo, aceitação. Sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos - não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira. (PAZ, 1994., p. 34).

De modo intercambiável, amor e erotismo fazem parte de uma relação de sentidos em que um complementa o outro, quando, no encontro dos amantes, o exercício da liberdade de suas ações os une no corpo e na alma, numa comunhão patente e latente de desejos. O traço distintivo em relação à acepção de amor filial está na completude dos amantes pela via do erótico, que tem sua origem no impulso sexual, mas não encerrando sua expressão neste. Sobre isso, indica o crítico: “O erotismo e o amor são formas derivadas do instinto sexual: cristalizações, sublimações, perversões e condensações que transformam a sexualidade e a tornam, muitas vezes, incognoscível. (PAZ, 1994, p. 15)”. No que concerne ao texto literário, como traço distintivo do erótico, a transcendência do limite atávico da simples exteriorização de formas e ritos sexuais manifesta-se como possibilidade criativa nos meandros da discursividade.

O erotismo, então, aparece como traço de cultura do qual o homem, na diversidade de suas ações culturais, faz uso, na literatura e nas artes, como modo de expressão interior, pelo qual traduz seus afetos e desejos, mimetizando-os em signos tangenciais, dotados de

certo grau de estranhamento¹⁵. Vários autores referendam uma visão do erotismo como fonte de significações para além do meramente sexual – a partir, inclusive, de Freud, para quem a genitalidade e a fisicalidade do impulso sexual constituem apenas aspectos constitutivos, secundários e superficiais da pulsão que o motiva. A abordagem de Mario Vargas Llosa (2013), em *A civilização do espetáculo*, reflete essa concepção:

Há muitas formas de definir o erotismo, mas a principal talvez consista em chama-lo de desanimalização do amor físico, que é sua transformação, ao longo do tempo e graças ao progresso da liberdade e à influência da cultura na vida privada, de mera satisfação de uma pulsão instintiva em atividade criativa e compartilhada que prolonga e sublima o prazer físico, cercando-o de uma encenação e de refinamentos que o transformam em obra de arte. (LLOSA, 2013, p. 98)

Esse aspecto de transmutação do instinto em ação estética, do qual advém uma parcela considerável de produções de arte, inclusive de literatura, é uma das formas do fenômeno erótico presentificada, sobretudo, nas produções ocidentais de poéticas diversas. Uma palavra chave utilizada por Mario Vargas Llosa, no excerto acima é “sublimação”. Na literatura psicanalítica, esse afeto do ego recebe considerável destaque, seja pela escola freudiana, seja pelas correntes de pensamento que dela se originaram. É tratada como uma espécie de reconfiguração da pulsão sexual em seu estado original; segundo Cruxên (2004, p. 09), “[...] a pulsão mantém seu teor sexual, modificando uma finalidade que de sexual passa a ser social.”. A força pulsional, mantenedora da ação de vida, toma outros rumos, sublima-se na composição de sua tessitura, substituindo o invólucro do atavismo filogenético pela ‘humanização’, ou melhor, pela complexificação dos sentidos convertidos em arte, em linguagem.

Na pesquisa acerca do fenômeno erótico, um nome é referendado como uma das principais vozes que se ergueram para sistematizar um olhar analítico sobre a questão: trata-se do filósofo francês e ficcionista Georges Bataille (1887-1962). A obra ensaística *O erotismo*, publicada inicialmente em 1957, propõe o erotismo como um fenômeno genuinamente

¹⁵ Pensamos aqui no estudo de Chlówski (2013) *A arte como procedimento*, cuja definição de estranhamento é importante na análise da obra literária, pois é através da percepção de sua singularidade que se distingue o grau de abstração na sua constituição composicional, uma vez que, sendo a obra uma ação de linguagem, literariamente, essa expressão é desautomatizada, posta em distanciamento da linguagem usual, considerada pelo autor como convencional.

humano, caracterizando-o como uma experiência eminentemente interior. Em decorrência disso, o autor distingue a atividade sexual humana da dos animais nos seguintes termos:

A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuais e aos homens, mas, aparentemente, apenas os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, ou seja, uma busca psicológica independente do fim natural dado na reprodução e no cuidado com os filhos. (BATAILLE, 2013, p. 35).

Esse caráter de “busca psicológica” consiste, para ele, numa espécie de caminho que o homem trilha para a busca de uma plenitude, de uma *unidade* – Freud diria *identificação* – da qual os demais seres, composicionalmente descontínuos – Lacan diria *incompletos e finitos* – por natureza, parecem não sentir falta. A finalidade reprodutiva para a perpetuação da espécie, objetivo do ato sexual para os animais, é colocada como instância subalterna, embora não descartada, quando o erotismo centraliza o encontro entre homem e mulher pela atividade sexual. O erotismo opera uma ressignificação do ato sexual; de elemento propiciador exclusivo para o nascimento da prole, torna-se busca pelo êxtase e pelo gozo como finalidades em si, empreitada que só é reservada aos sujeitos amantes e da qual unicamente eles participam. No conteúdo do erótico, na manifestação de seus traços afetivos, figura a tensão entre a continuidade/descontinuidade dos seres, cujo conflito curiosamente reflete o impulso atávico da continuidade na perpetuação da espécie:

Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos prende à individualidade fortuita, à individualidade perecível que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração desse perecível, temos a obsessão de uma continuidade primeira, que nos relida geralmente ao ser. (BATAILLE, 2013, p. 39)

Ao passo que o homem está limitado dentro de suas possibilidades, a ação erótica enseja *o mais além de si*, um caminhar do indivíduo para a união com o outro, o que está fora dos limites constringentes da individualidade. A descontinuidade refere-se aos limites do corpo, às interdições que põem barreiras na dinâmica livre do ser, no espectro da finitude corporal ao qual está circunscrito. A continuidade seria a superação desse estágio de limitações; sublimada, apontaria para a realização do sonho de qualquer artista, guerreiro, estadista, cientista, etc.: perpetuar-se através de suas obras e feitos, filhos de seu intelecto.

Bataille afirma, mais adiante, que “O divino é a essência da continuidade” (2013, p. 143). Inscreve-se nesse estágio o espaço de superação dos interditos, das proibições e dos desejos reprimidos, cuja descontinuidade favorece seu estabelecimento. Dentro das categorias do erotismo elencadas pelo filósofo, encontram-se o erotismo do sagrado, segundo o qual, pelo sacrifício, o ser se une a Deus, na sua plenitude; o erotismo dos corpos, que destaca o dispêndio de forças que elevam ao êxtase os corpos em união no ato sexual; e o erotismo dos corações, por fim, que representa a força com a qual o sentimento amoroso pelo outro pode transformar-se eventualmente em fonte de dor.

Nas três formas de encarar o erotismo, um aspecto se sobressai: o seu caráter de força, de energia que, paradoxalmente, entretém um diálogo com a morte. O sacrifício, o dispêndio de forças, o sofrimento, são elementos que matizam, em Eros, a face de Tânatos, no encaixe dos blocos de sentido que firmam o caminho da busca pela continuidade dos seres. Somente com a violência mortífera o ser se aplica em consciência plena com a continuidade, o combustível para firmar a força do infinito, do que está além de si. Continua o filósofo:

Como disse na *Introdução*, sua existência é então descontínua. Mas esse ser, na morte, é reconduzido à continuidade do ser, à ausência de particularidade. Essa ação violenta, que priva a vítima de seu caráter limitado e lhe dá o ilimitado, o infinito que pertence à esfera sagrada, é desejada em sua consequência profunda. (BATAILLE, 2013, p. 114)

Em essência, a finalidade do erótico, em todas as suas possibilidades de realização, é a unidade dos seres com a esfera sagrada, fonte primordial da continuidade. Considerando o sentido que o autor atribui ao sagrado, aqui discutido, vale lembrar a sua definição de experiência interior, por ele cunhada em obra posterior a *O erotismo*:

[...] por *experiência interior* [entende-se] aquilo que geralmente chamam de *experiência mística*: os estados de êxtase, de arrebatamento, pelo menos de emoção meditada. Mas penso menos na experiência *confessional*, à qual foi preciso ater-se até agora, do que numa experiência nua, livre de amarras, mesmo de origem, a qualquer religião que seja. (BATAILLE, 1992, p. 11 – grifos do autor)

Desta forma, para Bataille, o erotismo, quando suscita o sagrado, não está ligado a qualquer corrente teológico-religiosa determinante de qualquer modo de expressão da experiência interior. Consequentemente, a elevação do ser, a ascese, reporta-se ao sagrado

como vivência real, individual, única e intransferível, reveladora e propiciadora de autoconsciência, nela se inscrevendo ou mesmo buscando-a e compreendendo-a em sentido muito mais amplo do que aquele que lhe é atribuído pelas denominações religiosas propriamente ditas que, a seu modo, elegem e legitimam uma experiência do sagrado singular e distintiva dos seus pares em relação aos profítes de outras religiões, na tessitura de liturgias, dogmas estabelecidos e profissões de fé.

Assim, como ação reflexiva, “o erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente por colocar em questão a vida interior” (BATAILLE, 2013, p. 53). Diferentemente das associações de afeto na vida animal, o homem semantiza essas associações por meio de elementos que conduzem o ser a uma experiência estética, espiritual. Um outro ponto distintivo entre a sexualidade animal e a experiência erótica, ainda segundo Bataille (2013), é a forma pela qual essa última está para a transgressão dos interditos. No arcabouço da cultura ocidental, algumas leis tácitas põem ordenamento nas funções e modos de comportamento do homem.

O trabalho e a necessidade de sobrevivência, introduzem o sujeito num marco limite entre a intimidade, espaço fulcral para a manifestação da fantasia, e o exterior, espaço da ação construtiva. A transposição deste limite determina, no que concerne aos conteúdos ligados à sexualidade, a quebra da interdição entre o espaço da fantasia (interior) e o do trabalho (exterior). A nudez, por exemplo, é um modo de transgressão do interdito da vestimenta, elemento do espaço exterior que constitui uma espécie de vestibulo à intimidade. O corpo despido abre-se para o encontro plenificado com outro corpo. É preciso ainda considerar outro aspecto: abrir a intimidade física não significa abrir a alma. Do encontro entre dois corpos pode resultar eventualmente, uma saída para além da individualidade tendo como ponto de partida as ações eróticas, que suscitam a busca pela continuidade do ser, mediante a corporeidade descontínua dele.

Outro estudioso que pesquisa o fenômeno erótico é o sociólogo italiano Francesco Alberoni, na obra homônima à de Bataille, *O erotismo*, publicada inicialmente em 1986. Diferentemente da perspectiva de Bataille, Alberoni distingue sexualmente o polo da continuidade e da descontinuidade. Segundo ele, “a contraposição contínuo-descontínuo é ponto fundamental da diferença feminino-masculino” (ALBERONI, 1988, p. 24). Esse contraponto, na perspectiva do autor, é importante para que haja um equilíbrio nas ações dos sujeitos propensos ao encontro erótico, de maneira que a mulher está aberta para a continuidade, assim como o homem está aberto para a descontinuidade. Ou seja, existe, nesta

perspectiva, na experiência erótica feminina, uma ‘vocação’ para a ampliação do contato afetivo, de maneira a buscar uma permanência do gozo, pois segundo o autor, “o orgasmo da mulher é mais prolongado, mas, acima de tudo, porque ela sente a necessidade de ser desejada, de agradar de modo contínuo, duradouro” (ALBERONI, 1988, p. 24). De maneira contrária, o homem se qualifica na descontinuidade. Afirmo o autor:

Não existe apenas uma raiz do erotismo, mas duas. Uma mais profundamente presente nas mulheres e a outra nos homens. A primeira tende a produzir uma comunidade de vida, unida pelo amor. A segunda, ao contrário, não tem projetos, vive de fragmentos. (ALBERONI, 1988, p. 77)

A teoria acima qualifica a experiência erótica masculina como marcada pela fugacidade, despreocupada em estender o gozo às permutas cotidianas do relacionamento amoroso, como prefere a experiência erótica feminina. Um conflito básico de interesses forma, portanto, a base do erotismo masculino e feminino, tornando-os distintos em suas identidades performativas, o que não os impede, por outro lado, de se encontrarem e firmarem relacionamentos.

Os pontos acima vislumbram uma parcela de compreensão sobre o erotismo. Sob a sistematização de seus autores, oportunizam o contato entre os conteúdos epistêmicos de suas colocações de maneira a constituir convergências e divergências nos trâmites da experiência humana por eles teorizada.

Mediante tais ponderações, na perspectiva do nosso trabalho, que se vincula aos estudos literários, buscando nas obras analisadas compreender suas tessituras estéticas para assim propormos nossa intervenção de leitura, interessa-nos, sobretudo, a qualidade de intercâmbio da experiência erótica com a estética. Esse intercruzamento fomenta um diálogo profícuo entre produção e engenho poético, estruturado numa diversidade de marcas estilísticas de que cada uma das duas autoras aqui analisadas lança mão, a seu modo, distinguindo, em sua proposta literária, o tônus particular de sua escrita criativa. O posicionamento de Lou Andreas-Salomé sobre essa questão é bastante elucidativo:

O instinto de criação estética e o instinto sexual apresentam analogias tão extensas, o êxtase estético desliza insensivelmente em êxtase erótico, e este tenta involuntariamente se dotar de um adorno estético – ou talvez tenha revestido diretamente a animalidade, tendo o corpo como matéria de criação. Tais fatos parecem demonstrar um crescimento germinado a partir da mesma raiz. (ANDREAS-SALOMÉ, 2005, p. 74-75)

O caráter (inconscientemente) pulsional da escrita criativa, intrinsecamente erótica pela motivação desejante que apresenta, já era percebido por Bataille em *O erotismo* – a primeira edição é de 1957. Andreas-Salomé ([1910] 2005), contemporânea de Freud, ressalta o movimento de alternância que a escrita criativa caprichosamente realiza entre velar/adornar e desnudar/ explicitar o conteúdo primal de animalidade existente na experiência erótica.

Neste diálogo, o erotismo é estetização e um construto da arte, referindo-se a qualquer uma de suas modalidades e sugere, no seu corpo de criação, dados referentes ao erótico nos seus modos de articulação e presença temática. Sobretudo enquanto engenho humano vinculado, no sentido aqui atribuído, ao saldo da produção literária, o conteúdo erótico suscita cosmovisões, pensamentos, filosofias. Eliane Robert Moraes, na introdução da *Antologia da poesia erótica brasileira*, sobre essa questão aponta:

O erotismo literário é, antes de tudo, um modo de pensar. Um modo de pensar por meio de palavras, implicando uma operação de linguagem que, como vimos, trabalha no sentido de deslocar seus objetos para um lugar simbólico que se identifica, invariavelmente, como o baixo-ventre ou, se preferirmos os termos de Bakhtin, com o baixo-corporal. (MORAES, 2015, p. 27)

O nível do simbólico, seguramente, é um dos aspectos relevantes a serem evidenciados quando se trata do texto erótico. A transmutação da experiência sexual do domínio do concreto para o do simbólico se dá nas malhas da linguagem, pela utilização de recursos sugestivos e das mais variadas formas de representação, seja pela composição rítmica, imagética, lexical, sonora, visual, etc. Manifestado no texto literário com inventividade – adornado – o erotismo converte-se na abstração, na ficcionalização de uma experiência viva e significativa, em suas mais variadas motivações e formas de realização. Tal experiência é vertida numa escrita que, sendo literária, se converge erótica, mediante uma composição de símbolos que reverberam não somente o que é particular de cada ser humano, como o que agrada à sua sexualidade, mas o que é comum a todos, como a necessidade de agir pela linguagem, evidenciando seus afetos, suas crenças, suas identidades, sua cultura.

Dentre as mais variadas propostas estéticas pelas quais o erotismo é ressignificado na literatura brasileira, esta pesquisa debruça-se sobre a poética das autoras paraibanas contemporâneas Amneres Santiago e Regina Lyra, lendo-as como significativos elementos na tessitura da trama da história da literatura erótica brasileira. É importante destacar que as autoras não têm como exclusiva nas suas produções a temática erótica, abrindo espaço para

outros *leitmotives*. O trabalho realizado por ambas, assim como de parte dos autores citados ao longo desse tópico caracteriza-se pela construção das suas escritas sob um matiz que predominantemente envolve a temática em questão. O nosso interesse é investigar os aspectos estilísticos e metalinguísticos que informam a poética de cada uma delas, dando feição particular e individual aos seus processos de criação.

O capítulo seguinte, nesse sentido, destina-se a abordar de maneira direta o *corpus* selecionado, levando em consideração as aproximações (ou dissensões) epistêmicas entre os pensadores que formularam análises acerca do erotismo e as nossas próprias leituras, cujo pano de fundo é a compreensão do erotismo como fenômeno humano e, portanto, cultural e da metapoesia como forma de revelação da poesia no poema enquanto processo de criação.

CAPÍTULO II – AMNERES SANTIAGO E REGINA LYRA: EROTISMO E PROCESSO CRIADOR EM DUAS POÉTICAS DA CONTEMPORANEIDADE

“[...] a poesia é um estado de alma e como tal ela
está em tudo, nos pássaros, na natureza, no tempo
que escorre ininterrupto, no milagre do amor, em
todas as linguagens da criação humana. Diria mais,
a poesia em verdade acontece quando se estabelece
uma conexão com o divino.”

(Amneres Santiago. “XXVII”. In: *50 crônicas de Brasília*, 2012, p. 98).

“Suas letras criam versos
Suas palavras poemas,
O racional e o emocional
Fazem uma verdadeira trama,
Mão sempre junta!”

(Regina Lyra. “Perfil”. In: *Atos em arte*, 2006, p. 107).

2.1 Os meandros da poesia

Como epígrafes a esse capítulo, apusemos dois excertos que encerram definições de poesia – menos técnicas que sentimentais –, de acordo com as poetisas aqui estudadas. Primeiramente, a poesia é um estado de alma. Corroborando a afirmativa de Fonseca (2001), ao trabalhar o fenômeno da produção poética, tal estado representaria o modo pelo qual o sujeito presta-se à criação, num ofício que amalgama o onirismo das imagens poéticas à retórica possível para a tradução dessas imagens na língua.

Todavia, para além do propósito de estruturar um texto nos moldes da poética, o que denominamos de ‘estado poético’ refere-se a uma experiência que interfere, sobretudo, nos sentidos. Pode-se dizer que a expressão da interioridade é potencialmente pulsional, já que se origina do estímulo exterior que, sinestésica e sensorialmente, toma forma na arquitetura da imagem, seja na pintura, na escultura, na linguagem literária, nas diferentes manifestações estéticas em seus diversos suportes.

Uma vez que o ato poético sugere criação, a metáfora da ligação com o divino mencionada por Amneres Santiago enseja essa experiência, através da qual se empreende uma

busca pela completude do ser, de seus desejos e anseios, tangenciados pelos signos da poesia, em diferentes construções de linguagem. Ao passo que o estado da poesia figura um além-de-si, uma espécie de transcendência permeada de onirismo, se compreendido pelos excertos acima, ele também pode ser entendido como ação de labuta em consonância com a racionalidade, o que se pode constatar nas palavras de Regina Lyra, que se referem mais diretamente às etapas do processo de criação. A palavra poética, estabelecendo-se de maneira própria no texto sugere, pelas artimanhas do engenho, estados de alma, lembranças, mitos, olhares sobre si e sobre o outro. A estes inscreve o poeta em um dado modo particular de situar o verbo – seu estilo –, justapondo as palavras no intuito de vinculá-las, num esforço da vontade e da técnica, à sua realidade interior. Na outra ponta do processo, todavia, o resultado é imprevisível, dada a diversidade de sentidos que emergem da experiência de leitura do texto literário.

Nesse sentido, Octavio Paz (2012) chega a afirmar que o poema só comunica quando o leitor participa do processo poético, deixando-se envolver pelos signos implicados na construção do texto. Prossegue o crítico e poeta mexicano: “toda vez que o leitor revive de verdade o poema, atinge um estado que podemos chamar de poético [...], um romper os muros temporais para ser outro” (PAZ, 2012, p. 33). Ou seja, ao ler um poema, o sujeito ‘veste a pele’ do poeta, empatiza-se com ele e, no nível da abstração dos sentidos, percorre as tramas do estado de criação do qual emergiu aquele texto. Ademais, seja na ação discursiva ou na experimentação de uma estesia vivencial, a poesia prefigura linhas mestras de significação através de marcas textuais/visuais que, como balizas, orientam o leitor no terreno escorregadio das possibilidades interpretativas.

Nos excertos em destaque, encontramos uma contemplação do poético na linguagem e na ação discursiva, bem como na vida, através do olhar para o mundo proveniente da experiência interior. Não obstante o seu caráter emocional, permitem concluir que a poesia inclui a convergência entre a bagagem vivencial e a linguagem, numa associação fundamental para o processo de criação, dando forma aos diferentes modos de significação que o corpo do poema pode sugerir, nas suas tessituras temáticas, estruturais e estéticas.

Tais comentários sobre a definição do ato poético orientam a construção de um olhar sobre o tema central deste capítulo: a análise de textos integrantes da poética de duas autoras contemporâneas com dicções próprias que se distinguem, mas que, igualmente, se conjugam em traços de similitude que nos propomos a investigar nesta pesquisa.

Ambas são poetisas em pleno curso de produção de suas literaturas. Uma vez que o traço de unidade possa se dar por tematizações como a memória, a veia erótica de seus textos

e a reflexão sobre o fazer poético, veremos que diferenciam-se quanto às formas de abordagem da matéria poética, no que concerne a certos eixos temáticos não compartilhados e perspectivas estéticas diferentes. Seja por uma poesia com traço subjetivista, no sentido de caracterizar ou conferir atribuições ao eu poético, seja pela pretendida objetividade de um olhar sobre o outro, que tece a reflexão sobre o homem no mundo, na incursão de suas vivências cotidianas. Ambas as autoras trabalham estes aspectos, vinculando aos seus textos uma cosmovisão própria, que constitui a identidade de suas poéticas. Um traço distintivo as inclui naquilo que hoje podemos compreender como um novo capítulo na história das lutas feministas: dão voz, em seus textos, a um eu feminino, e, através desta voz, reafirmam sua alteridade em relação à literatura produzida por homens.

Outra questão relevante e que justifica, em última análise, a presença desse capítulo, é o fato de que trabalhos acadêmicos na linha temática desta pesquisa fazem parte de um campo de estudos ainda em construção¹⁶: a sistematização da literatura paraibana produzida por mulheres, incluindo-se nesta denominação as autoras que nasceram ou que residem na Paraíba. Todavia, embora nascidas na Paraíba e tendo o seu discurso poético pontilhado por referências afetivas ao cenário geográfico paraibano, principalmente quando os textos evocam a memória da infância, Amneres Santiago e Regina Lyra não podem ser consideradas, de modo restrito, como autoras regionalistas.

Suas obras não possuem uma fortuna crítica consolidada, fator que remete, por um lado, à novidade de sua produção e, por outro, ao caráter periférico do estado da Paraíba, no que concerne ao cenário artístico e literário brasileiro. Os textos de intervenção que acompanham as suas obras – prefácios, apresentações, textos de orelha, quarta capa, etc. – vinculados ao âmbito da paratextualidade, são os únicos exemplos de manifestação crítica sobre os poemas dessas autoras. No intuito de situar o leitor desse texto dissertativo, sumariamos, no item a seguir, elementos estético-estilísticos relativos a cada uma das autoras, respectivamente, focalizando poemas representativos de seus processos de criação e da forma pela qual estes processos se configuram nos textos poéticos a que dão origem.

¹⁶ Mencionamos, neste sentido, a nossa participação no projeto de Iniciação Científica *Vozes femininas da poesia lírica na Paraíba* [2012-2013], orientado pelo Professor Dr. José Hélder Pinheiro Alves. O projeto deu origem a um estudo posterior, que analisou poemas eróticos de Amneres Santiago, constituindo-se em nosso trabalho de conclusão do curso de Letras, na UFCG (SOUZA, 2014). Além de nossas pesquisas, destacamos a dissertação de José de Sousa Campos Júnior, que investigou de modo amplo a produção de poetisas e ficcionistas da Paraíba (CAMPOS JUNIOR, 2015).

2.2 PARTE I: A PRODUÇÃO POÉTICA DE AMNERES SANTIAGO: RAZÕES PARA O POEMA¹⁷

Os oito livros que compõem a obra de Amneres Santiago possuem uma característica em comum, no que se refere ao processo de criação: o traço erótico, espalhando-se pelo extrato metalinguístico, e que progressivamente se acentua a partir de *EmQuatro* (1985), para se apresentar como sólida viga de sustentação do trabalho de linguagem em *Verbo e carne* (2014), sua mais recente coletânea. Numa poética que reúne emoções e lembranças expressas liricamente pelo seu forte conteúdo emotivo, Amneres Santiago já apresenta, em seu livro de estreia, algumas imagens que marcam uma transmutação da experiência do desejo erótico em poesia, como se pode ver em “Tédio”:

TÉDIO

Espero
Enquanto faço
Dessa paixão um mito
Dessa agonia um verso
Desse silêncio um grito.

(PEREIRA, 1985, p. 30).

A paixão, vivenciada empiricamente, é potencializada pela visão interior (“[...] faço/ dessa paixão um mito”, v. 2-3) e assume o campo do imaginário¹⁸, da criação literária, numa dimensão que, pela força do desejo, transcende, pelas palavras, o que objetivamente acontece: um episódio de saudade. De modo análogo, a “agonia” e o “silêncio”, indicadores de uma ausência duramente suportada, sugerem duas coisas, na ordem em que aparecem: a morte como um desfecho à solidão ou a indiferença do ser amado em relação ao sofrimento causado. Toda essa construção de ideias, segundo a interpretação que aqui oferecemos, resulta da inquietação interior do eu poético, motivada pelo desejo. Metalinguisticamente falando, a espera, geradora do tédio, trai a assimbolia característica da dificuldade encontrada pela voz que fala para descobrir quais as palavras certas para definir os seus sentimentos – ou seja, para poder gozar do prazer de exprimir-se, identificando-se ao/com o outro (o semelhante mais

¹⁷ Esta seção do trabalho aprofunda e amplia o exame da poética de Amneres Santiago contida no estudo anterior (SOUZA, 2014), realizado por ocasião do trabalho de conclusão de curso. Nota-se, nessa nova versão, a revisão dos textos poéticos apresentados, seus modos estabelecimento, bem como o acréscimo de análises de poemas integrantes da obra mais recente publicada pela autora, *Verbo e carne*, de 2014.

¹⁸ Compreendemos “imaginário” como indica Japiassu (2008, p. 143), um “conjunto de representações, crenças, desejos, sentimentos, através dos quais um indivíduo ou grupo de indivíduos vê a realidade e a si mesmo.”. No caso, estamos considerando as representações que a autora possui do fenômeno poético.

próximo, o leitor, por exemplo). A brevidade do texto sugere, por sua vez, um conflito não tão fácil de vencer entre falar e calar-se: a equalização da crise é parcial; cada palavra é preciosa e não deve ser desperdiçada, como uma gota de água no deserto.

Em *Humaníssima Trindade* (1993), o mesmo desejo revela-se como busca de completude, após um longo e penoso caminhar. Novamente, as palavras reafirmam a duplicidade de suas possibilidades de expressão. O poema “Precipício” situa no “vale das sombras” – uma dimensão desconhecida e insondável, atingível somente se se ultrapassa a linha entre a terra firme e o vazio – o fim dessa procura, que tanto pode ser a morte, como pode ser a cura. O mistério do ir além das fronteiras próximas, que podem trazer a morte ou a cura, mediante a busca pelo conhecimento da intimidade da alma, é impulsionado pelo desejo de ultrapassar o precipício de si:

PRECIPÍCIO

[...]
 Não ignora
 Esse sutil desejo
 de ultrapassar-te,
 o incompreendido
 ainda és tu,
 além de ti,
 além da claridade,
 no convulsivo vale das sombras,
 berço da noite,
 ali é a tua sorte,
 é a eternidade,
 é o fim dessa procura.
 Quem sabe é a tua morte,
 quem sabe, a cura!

(PEREIRA, 1993, p. 43).

Em 1997, é publicado seu segundo livro de poemas, *Rubi*, reunindo 37 textos. Na orelha do livro, o poeta e crítico literário Anderson Braga Horta (1997) define a poesia de Amneres Santiago como “apaixonada”, livre de “tecnicismos de superfície” e, ao mesmo tempo, entregue “ao que há de mais entranhadamente humano em cada um de nós”, como o amor erótico, a família, o vínculo com a natureza (“Cachoeira”), o questionar-se filosófico-metafísico (“Razão”) e o humor bem-aproveitado (“Lei Maior”).

A metapoesia passa a figurar mais diretamente como um de seus eixos temáticos dominantes em *Razão do poema* (2000), centrado no exame de quatro facetas do processo de

criação poética: identificação do poema, razão do poema, diálogo com o poema e decodificação do poema. Cada uma destas facetas dá título a um poema que abre as quatro seções homônimas que compõem o livro. A sequência sugerida na organização da coletânea para o percurso criativo prevê um contato íntimo com o poema, a partir do exame das suas motivações, para que se defina um modo de expressão efetivo. A esse respeito, o poeta Ronaldo Cagiano aponta, no prefácio, o *leitmotiv* como sendo [...] “um *plus* especial”, “uma motivação espiritualmente restauradora e de apaziguamento interior.” (CAGIANO in AMNERES, 2000, p. 04). Mencionando intertextualmente o poema “Procura da poesia”, de Carlos Drummond de Andrade, Cagiano reafirma a percepção de Oliveira (1993), já na apresentação de *Humaníssima Trindade*, em 1993, de uma poesia de “consciência social”, que vai além de uma poesia “arte pela arte” e opera, nos moldes da metáfora drummondiana, uma penetração profunda “no reino das palavras”.

Em 2004, vem a público *Entre elas*, que tem como matéria, como explicita o próprio título, a vivência das experiências das mulheres, através de um hábil discurso poético e caracteristicamente feminino. No poema “Auto retrato”, por exemplo, como se estivesse diante de um espelho, o eu lírico, imerso em autocontemplação, projeta a própria imagem através de qualificativos que não a definem em aparência: absorta, abstrata, perdida, obscura, culpada escondida. A imagem oferecida, porém, também não a define satisfatoriamente em essência: cada um desses qualificativos é precedido pelo adjunto “quase”, o que acena, por um lado, para uma compreensão de que o espelho reproduz uma (in)versão do real, uma ilusão, e por outro, para o impulso feminino de envolver a própria imagem em segredo e mistério:

AUTO RETRATO

Eu sempre andei assim
quase absorta
quase abstrata
quase perdida

Eu sempre entristeci
Quase obscura
Quase culpada
Quase escondida
[...]

(AMNERES, 2004, p. 15)

Eva (2007), lançado em edição bilingue – português e espanhol – divide-se em duas partes: “Poemas em/en verso” e “Poemas em/en prosa”, com tradução para o espanhol de Zélia Stein e Daniel Sanchez. O livro, que traz um espectro temático diversificado, reúne 30 poemas na primeira parte e 11 na segunda, dos quais destacamos “O eu e o seu duplo” e “Libido”. A motivação por parte de Amneres Santiago para a edição bilingue reside em ampliar o conhecimento de sua arte nos países de língua hispânica próximos ao Brasil.

Três anos depois, com *Diário da poesia em combustão*, a experiência da escrita, além de transcender os limites convencionalmente traçados entre produção, suporte e divulgação, assume caráter disciplinar. O livro nasce a partir do projeto de escrever diariamente durante seis meses, realizado entre 27 de novembro de 2008 e 27 de maio de 2009. Embora a publicação surja somente um ano depois, os textos eram postados diariamente no site <www.poesiaemtemporeal.com>. A “combustão”, ao nosso ver, remete à efervescência da criação poética efetivada no ritmo absorvente do dia a dia. Assim como uma chama se consome plenamente, em estado de combustão, através dos elementos adequados, a poesia rápida, diária como um jornal, também se consome em seu próprio fluir, a partir dos elementos eminentemente circunstanciais que a estruturam e lhe conferem existência: uma música ouvida no rádio, uma lembrança, leituras.

O livro mais recente é *Verbo e carne* (2014). Publicado pela editora 7Letras, consiste numa coletânea de 69 poemas que tematizam, sobretudo, a experiência da escrita literária associada ao viés erótico. Na orelha do livro, o poeta Luis Turiba afirma que a antologia abarca, de modo sintético, a tessitura poética da autora, cujo discurso poético aborda, com propriedade, uma interessante dinâmica entre metalinguagem, sexo e êxtase. O poema homônimo retrata um binômio ao qual atribuímos, nesta dissertação, o estatuto de vertente basilar à metapoesia de Amneres Santiago: *o gozo pela palavra*¹⁹.

O título, sobretudo, chama a atenção para duas faces que no livro se encontram: o *verbo*, como a tessitura do poema, o trabalho com a linguagem que emerge do testemunho do eu lírico; a *carne*, como a metaforização do corpo, dos desejos e dos sentidos, como a faceta do vivenciar, a experiência do ser, o traço de realidade no qual se está inserido. Seguem, assim, por duas vias, o transitório e o eterno, o corpo que passa e a palavra que fica para a posteridade. No encontro dessas duas faces, realiza-se a poesia de Amneres Santiago no livro. Outro traço de reflexão que perpassa alguns dos poemas é a definição de uma linha divisória que se interpõe entre o fim e um novo começo. Esse ponto de intersecção, cuja contiguidade

¹⁹ No próximo capítulo, examinaremos essa definição com mais profundidade, mediante as análises.

poética presentifica a passagem do tempo, das experiências, do vivido, é abordado em pelo menos três poemas: “Kikoedora”, “Mergulho” e “Porque há pedras no meio do caminho”.

2.3 PARTE II: A PRODUÇÃO POÉTICA DE REGINA LYRA: DECODIFICAÇÃO DO DESEJO

O livro das emoções, obra de estreia de Regina Lyra na cena literária, data de 1998. Publicado pela Editora da Universidade Federal da Paraíba, o volume reúne 78 poemas que datam, em ordem cronológica decrescente, de 1998 até 1972. De modo elucidativo, a epígrafe que abre o livro expressa: “Aos sonhos e dúvidas de adolescente... Aos sonhos e fantasias de adulto” (LYRA, 1998, p. 11). É de se notar que, nos dois enunciados de estrutura paralelística, a palavra “sonho” se repete, nas posições correspondentes, mas a palavra “dúvidas” é permutada por “fantasias”, sugerindo que, se a experiência de vida, por um lado, responde às principais questões acerca da vida, não revela, por outro lado, uma realidade ideal; conhecer não isenta o adulto de, como um adolescente, fantasiar, movido pelo desejo.

O sonho tem como mote, desta forma, a expressão do desejo, revelado como paixão, amor, erotismo e até como contemplação do cotidiano, seja quando se refere a aspectos íntimos, como o enamoramento, seja quando examina aspectos sociais, como a política. Neste sentido, a observação de uma realidade distópica dá forma, através da linguagem, a um denso sentimento de rejeição. A denúncia social emerge não como advertência ou conclamação à ação em relação ao que acontece nos bastidores (ou à vista de todos), mas como inapelável constatação de um quadro real.

Considerando que uma das funções da poesia é promover conexão entre sonho e realidade, entre indivíduo e mundo, entre interioridade e exterioridade, a escolha lexical para a epígrafe merece atenção, exatamente pelo seu caráter clichê: as palavras gastas e repisadas de tanto uso vazio parecem ter sido escolhidas a dedo, visando a estimular os ‘ouvidos’ alheios, a elas longamente habituados, a ponto de não mais ouvi-las. É o que acontece também em “Sociedade podre”: “Tudo um mundo de mentiras/Ódio, corrupção. [...]” (LYRA, 1998, p. 97); em “Egoísmo”: “[...] Se existe gente no caminho, /Passando por cima de tudo, /Amor, carinho, amizade, /Tudo virou restos mortais, /Acabou, /Morreu”. (LYRA, 1998, p. 99) e em “E o mundo parou”: “Egoísmo, ódio, úlcera/Emoções, podridão, câncer,/Vida. Luta, batalha/Morte, homicídio, /Mortalha!” (LYRA, 1998, p. 100).

Numa visão de conjunto da antologia, poderíamos propor como linha temática principal unindo os poemas a apresentação de um gradiente de sentimentos, que se

manifestam, pela disposição alternada dos textos, como uma pulsação, sístole e diástole, mimetizando como que um abrir-se e fechar-se da interioridade (vale dizer, também, do coração), que vai do feliz abandono da entrega amorosa, passando pela rejeição e aversão ao mal social e à dor íntima, até ao imobilismo da morte interior (impotência, inação, insatisfação) e exterior (homicídio, mortalha). Numa obra que trata de emoções, nada mais apropriado do que reproduzir, na disposição dos textos, um movimento de pulsar.

Sonhos & Fantasias, reunindo 67 poemas, é lançado dois anos depois e figura, do ponto de vista estético e temático, uma continuação de *O livro das emoções*. O discurso poético é novamente permeado pela emocionalidade, marcando experiências relacionadas ao amor, à dor e à angústia da ânsia de completar-se com/no outro. Este último afeto revela-se ao mesmo tempo como origem e fruto das amarguras vividas pelo eu poético, sobre as quais tece dolorosas reflexões, sobretudo ao confrontar a imagem criada pela fantasia para a relação entre os amantes com a realidade do seu cotidiano.

O *sonho*, marcado no título do livro, refere-se ao desejo pelo outro, que registra a sua falta e demanda a sua busca. Como numa relação de causa e efeito, tal demanda é preenchida não no mundo real, mas na *fantasia* – ora bem sucedida, ora frustrada – não somente dos encontros entre os amantes, mas também dos encontros entre pessoas envolvidas em diferentes ordens de relacionamentos, como o familiar, por exemplo. O encontro – fugidio, efêmero, por vezes com sabor de despedida – é a nota dominante do desejo, centralizando as aspirações do eu poético e revelando-se nos poemas como nostalgia diante da ação do tempo. “Crepúsculo” é representativo desta conjuntura temática:

CREPÚSCULO

Para Dulce Lyra

Suas palavras saíam pausadas,
 Suas frases articuladas,
 Tinham um certo tom melancólico.
 Seu olhar lembrava o crepúsculo do tempo,
 O ocaso da vida.
 A memória guardava a cor daqueles dias
 De sonhos e fantasias,
 De momentos insólitos...

A vida lhe reservara surpresas,
 Mas também algumas tristezas.

A separação, a distância e a morte
 De amigos e parentes pareciam ficar indiferente,
 Mas o querer permanecia no olhar cansado,

Nostálgico.

A vontade de produzir era encaminhada
Através de projetos antes guardados
De temas esquecidos.

Olhar para trás e pensar em continuar fazendo,
Mesmo que o tempo enfraqueça as pernas,
Escureça a vista
E deixe as mãos trêmulas.

Olhar para a frente e pensar em fazer,
Deixando de ser indiferente ao tempo presente
E persistir sereno ao tempo passado.

(LYRA, 2000, p. 25-26)

O *Dicionário de símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, ao conceituar “crepúsculo” apresenta, entre outros aspectos, a reflexão acerca da passagem do tempo. O crepúsculo alegoriza um período de transição, o lusco-fusco entre um ciclo que termina (apaga-se) e outro que se inicia (ilumina-se). Segundo os autores, tal fenômeno

[...] é a imagem espaço-temporal: **o instante suspenso**. O espaço e o tempo vão capotar ao mesmo tempo no outro mundo e na outra noite. Mas essa morte de *um* é anunciadora do *outro*: um novo espaço e um novo tempo sucederão aos antigos. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 300 – grifos dos autores).

No poema, a reflexão sobre a transitoriedade da vida e das ações no tempo parte da contemplação dos últimos instantes (“o ocaso da vida”, v. 5) de alguém querido (o poema é dedicado à mãe da autora). Morte e vida, como forças titânicas e implacáveis a serviço da realidade confrontam-se, dividindo a cena. Seja nas palavras pausadas e articuladas em tom melancólico, que teimavam em fazer-se ouvir antes do apagar das luzes, seja na lucidez da memória, que “guardava a cor daqueles dias/de sonhos e fantasias,/de momentos insólitos...”, (v. 6-8), a vida que se despede não se apressa, mas não espera, como um poderoso fluxo/movimento cujo curso irreversível o poema fotografa, congelando o objeto numa espécie de imagem-tempo, o crepúsculo (DELEUZE, 2005).

A primeira estrofe evoca na imagem do crepúsculo a acepção de Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 300), que o refere como revestido “[...] da beleza nostálgica de um declínio do passado, beleza essa que ele simboliza. É a imagem e a hora da saudade e da **melancolia**” (grifo dos autores) e o afeto melancólico espraia-se ao longo do texto. Não se

deve esquecer, no entanto, que o crepúsculo prenuncia o nascimento de um novo dia, mesmo que este se anuncie sob o signo da dor da perda. Os versos 9 a 14 resumem os fatos que fizeram parte do “dia” que se encerra (surpresas, tristezas, separações, perdas de seres queridos), fechando-os com o selo do “nostálgico” (v. 14). A perda experimentada pelo eu poético parece funcionar como uma linha divisória no texto – verifica-se um ‘corte de cena’ e o discurso, a partir de então, torna-se metalinguístico: “a vontade de produzir era encaminhada/através de projetos antes guardados/de temas esquecidos” (v. 14 -16). A partir daí até o verso final, o eu poético confronta passado e presente, reafirmando o desejo de desenvolver os projetos já delineados, mas com o diferencial proporcionado pela dor, sugerindo que fazer poesia envolve mais do que pôr projetos em prática.

Insensatas palavras (2003) é uma compilação de 36 poemas, prefaciada pelo poeta e crítico paraibano Lau Siqueira. Para ele, o livro se define como uma espécie de escrita na qual a autora, “[...] muito mais do que expressar os seus sentimentos, está buscando sua melhor utopia” (SIQUEIRA, 2003, p. 19). A busca, a propósito, consiste no eixo temático estruturador do conjunto dos textos. Revela-se principalmente pela via do erotismo, e, na perspectiva que defendemos nesse estudo, demanda a completude do ser descontínuo, frustrada pela finitude corporal do ser e alcançada no êxtase erótico.

O erótico, motivando a criação, funciona como elemento de codificação do desejo. Porém, o sentido que abarca tal código resiste à convencionalidade da expressão formal, engendrando uma linguagem que une o murmúrio do corpo ao grito da poesia. Das ações estéticas surge o poema, como um índice da experiência do homem, dentro das convenções de uma *gramática* própria de cada texto, a busca pela “melhor utopia”. Desta forma, o erotismo de *Insensatas palavras* conjuga o desgoverno das sensações e das emoções, que o verbo pode traduzir, ao experimento poético. É o que se pode observar em “Banquete”: “a entrada é quente/e saborosa,/na espera do visitante sedutor./O prato inicial reticente/faz lembrar o encantamento/de um tempo único,/ - às vezes presente” (LYRA, 2003, p. 21-23, v. 1-7). Outros poemas retomam a temática em outros contextos, como “Meditação”: “Me voltei no encontro /com o espasmo,/chorei no delírio/do orgasmo” (p. 35) e “Vulcão”: “A manhã surge voluptuosa, insinuante nas artérias/do renascimento pleno,/em explosão de gozo/imenso” (p. 36).

Outras temáticas integram a obra, como por exemplo, a dor da perda de alguém. Destacamos o trecho final de “Mágoa”: “Tanta foi a mágoa/que o coração transbordara/em líquido de morte,/sentimento frio/todas as palavras,/todos os desafios,/ligados à própria sorte...” (p. 42). O tom memorialístico predomina nos três poemas que fecham o livro: “A tua

memória”, “Mulher” e “Lembranças de criança”. O primeiro, dedicado a Augusto Lyra, tem o travo melancólico da saudade: “Deste dia em diante,/não mais me falaste estórias/não te ouvi chamar o meu nome,/não senti teu rosto no meu,/deste dia em diante/o dia/escureceu... (p. 58). O segundo, dedicado a Dulce Lyra, sua mãe já falecida, faz menção à força da mulher no exercício da maternidade: “Mulher,/amamenta tua cria/ensina tuas lições,/batalha teu destino/dona da tua estória,/ cria tua cidadania,/faz a tua glória.” (p. 59). O terceiro poema consiste em memória das férias escolares: “Férias/alegrias,/brincadeiras de roda/cantigas,/jogos de amor...” (p. 61). Estes últimos remetem aos primeiros ensaios da sexualidade, tão comuns nas brincadeiras “de médico”, de “pai e mãe”, de esconde-esconde, de prendas que incluíam beijos e abraços, reunindo meninos e meninas nas experiências da descoberta do corpo.

O quarto livro de Regina Lyra, *Tempo de encanto* (2004), apresenta 51 poemas sobre temáticas recorrentes nas obras anteriores (reflexão social, erotismo, memória). “Cidade bela”, por exemplo, apresenta uma análise do espaço urbano e suas contradições, entre a beleza, a desigualdade e a violência que dividem a cena e, por vezes, se entrecrocavam, por vezes se integram harmoniosamente. Os meandros do progresso conduzem a dividendos amargos, como o acúmulo de lixo, consequência do consumo exacerbado. O lixo acumulado é também existencial, revelando-se nas dores ocultas, bem como nas imagens deprimentes da desigualdade: “Crianças/velhos pedintes,/semáforos da vida,/unidos pela pobreza.” (p. 31). Esta moeda, porém, tem outra face: “Apesar de tudo,/minha cidade é linda!/Além do mar,/campo e montanha,/climas desiguais,/como a própria vida/da sua gente./Tem uma brisa, / no verão de 40 graus.” (p. 32).

Atos em arte (2006), com o expressivo número de 70 poemas, é o primeiro livro de Regina Lyra produzido por uma editora não paraibana, a Scortecci, de São Paulo. A publicação traz, ainda, o selo editorial da Rede Brasileira de Escritoras (REBRA), da qual a autora participa. O eixo temático principal da antologia é a reflexão sobre a função da poesia, a exemplo dos trechos de poemas que se seguem. “Perfil”: “Na poesia encontrou o lenitivo/que tanto procurava./Escrevia, escrevia,/tudo o que sentia.../As lágrimas escorregavam,/pela face tristonha e meiga/ausência do pai que amava...” (p. 105); “O som das palavras”: “Harmonia doce poesia,/humildade em tempo,/momentos de solidariedade,/fraternidade./Vamos fazer poesia/Com pura emoção.” (p. 96); “Ser poeta”: “Poesia é questão de estética,/não dá para ser de qualquer jeito,/nem pensar que é poeta,/o que é raro feito.” (p. 81).

Os textos citados figuram um processo de estilização denominado *metapoesia*, através do qual o discurso poético volta-se para si próprio, num exercício de autocontemplação que procura determinar os contornos do processo criador. Em “Perfil”, que lista fatos biográficos, o processo do fazer poético é abordado em relação à função explícita no texto de oferecer consolo, de servir como remédio ao sentimento da falta. Em “O som das palavras”, a voz poética lança mão de uma escrita que se apropria de elementos sonoros modulados semanticamente para a constituição do texto poético. “Ser poeta” centraliza-se na identidade do sujeito que trabalha os versos, examinando sua conduta no manejo da linguagem. Nesta antologia, em uma visão de conjunto, expressam-se os meandros da realização do trabalho da linguagem, em seus atos e funções, de sua conceituação ao procedimento estético fixado no plano do enunciado.

Em 2008, Regina Lyra traz a público, pela editora da Universidade Federal da Paraíba, *Entre_Nós*, coletânea cuja característica mais marcante, a visualidade, dá testemunho de uma poesia cuja composição extrapola o verso puro e simples. A edição apresenta-se acompanhada de dez textos de intervenção, entre comentários, prefácio, apresentação, texto de orelha e quarta capa; representa, ainda, o marco dos dez anos de atuação literária da autora.

Fiel à tendência de unir poesia discursiva e visual na construção de poemas, o livro, desde o seu título, caracteriza-se por uma mimese fortemente influenciada pela poesia concreta. No livro anterior, encontramos índices de construção visual nos poemas, mas é em *Entre_Nós* que essa marca estética se consolida na poesia de Regina Lyra. Uma dessas particularidades é a construção vertical da linha do verso, sempre destacando uma única palavra. Entre os críticos que assinam textos de intervenção no livro, Cláudio Murilo Leal e Ricardo Alfaya referem-se à visualidade como base de sustentação dos poemas. Acerca desse aspecto, a título de ilustração, encontramos o poema “O silêncio”:

O SILÊNCIO

Teu silêncio me fez pensar
Em outros silêncios que me ocorreram.
Assim me coloquei em silêncio,
Na espera que fosse lido,
Meu olhar

e
m
u
d
e
c
i

d
o

(LYRA, 2008, p. 82)

A palavra “emudecido”, destacada na vertical, sugere a base do texto, figurativizando um caule alto e reto sustentando a copa de uma árvore alta. O silêncio comunica através do olhar, revelando a voz subjetiva do poema. Calar para falar; o emudecimento, transvestido de palavras, assume uma carga específica no plano do enunciado. Como elemento propulsor do sentido no texto, o termo na vertical traduz a insuficiência dos significantes, mas enaltece, ao mesmo tempo, o significado do ato de emudecer, numa espécie de resistência à fala que comunica em outros códigos. A expressão em destaque também figura a profundidade do dizer elíptico: o silêncio é a ausência do som e corrobora o seu objetivo de enunciar o que só pode ser dito com os olhos que não calam, numa profundidade – na vertical – que qualifica a mensagem do enunciador como incomunicável nos signos plenos da voz e da palavra. Sobre a estrutura do texto, percebemos que o verso final, grafado verticalmente, é uma marca presente não só nesse poema, mas em outros. A antologia, a propósito, não traz poemas nos quais esse recurso é utilizado no primeiro verso e um pequeno número de textos apresentam estrofes após a linha vertical. No entanto, são sempre marcados os versos finais dos textos.

Em 2011, surge *Vão da palavra*, também publicado pela editora da Universidade Federal da Paraíba. Além de seus 85 poemas, a coletânea possui três paratextos críticos: o prefácio intitulado “A intensa poesia de Regina Lyra”, assinado pelo escritor Tanussi Cardoso; um ensaio do poeta Ricardo Alfaya com título “Regina: Lyra múltipla, entre nós”, anteriormente publicado na revista da União Brasileira de Escritores e o texto de quarta capa “Busca da vida além da palavra”, do mesmo autor. Ambos os textos de Alfaya enfocam a atuação da autora no meio literário, inventariando o percurso da sua produção desde *O livro das emoções* até *Entre Nós*.

Em *Vão da palavra*, metáfora sugestiva na qual se insere a ação no verbo poético, quase tudo pode mobilizar-se tematicamente – um “vão”, um corpo amplo, como a poesia. Intensifica-se a produção de poemas que mesclam o verso tradicional e o trabalho visual. Décio Pignatari, em *O que é comunicação poética*, afirma que “a poesia situa-se no campo do controle sensível, no campo da imprecisão. A questão da poesia é essa: dizer coisas imprecisas de modo preciso.” (PIGNATARI, 2011, p. 53). O engenho poético, desta maneira, está intimamente vinculado ao campo da forma; daí a importância de sua ação gráfica na modulação dos versos e de sua visualidade na página, bem como de seu campo semântico, em

complexas movimentações de sentido. Além da visualidade, o livro envereda pela metapoesia, como no exemplo abaixo:

POEMAS

Em cada bom poema que leio,
Encontro pérolas aninhadas.
Desconfio que a poesia
Seja uma pérola lapidada.

(LYRA, 2011, p. 67)

O texto figura a representação da experiência poética através da leitura. O poeta, que também é leitor de poesia, contempla o fenômeno poético e tece a adjetivação do poema como algo precioso, de grande valor. Ao comparar a poesia com uma pérola lapidada, a voz poética traduz a concepção de trabalho minucioso, paciente e altamente técnico com as palavras na formulação da escritura poética. O processo de lapidação transforma o material amorfo, principalmente de minerais nobres, em peças para vislumbre da riqueza de detalhes e brilho valorativo de uma joia.

Assim, o poema é comparado a uma peça de valor que, quando trabalhada com esmero, oferece ao leitor a preciosidade dos sentidos, na arquitetura dos versos. O poema de Regina Lyra recobra intertextualmente o soneto “A um poeta”, de Olavo Bilac: “Longe do estéril turbilhão da rua,/Beneditino, escreve! No aconchego/Do claustro, na paciência e no sossego,/Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua!” (BILAC, s/d, p. 14). O verso final da primeira estrofe modula a dinâmica do esforço criador em seus sons, que reproduzem o ritmo de um instrumento de trabalho em ação.

O oitavo livro de Regina Lyra, *Entre as linhas do deserto*, é publicado em 2015, pela editora do Centro de Comunicação, Turismo e Artes da Universidade Federal da Paraíba. A coletânea, a mais extensa de todas, reúne 95 poemas e está dividida em duas partes: (1) “Poemas de amor e de silêncio”; (2) “Poemas breves”. Da primeira parte, constam poemas sobre temas variados, cuja composição apresenta textos de maior fôlego, em relação à segunda parte, em que figuram poemas breves, genericamente tercetos.

Essa edição possui sete textos de intervenção crítica sobre a poética da autora, incluindo apresentação, prefácio e texto de quarta capa. As ponderações críticas foram realizadas por Anélia Montechiari Pietrani, José Mário da Silva, Ricardo Alfaya, Rubenio Marcelo, Marcus Vinicius Queiroga, Cláudio Murilo Leal e Luís Avelima – todos com alguma atuação no cenário literário, seja na crítica acadêmica, seja na produção ficcional ou

poética. *Entre as linhas do deserto*, na trajetória da autora, representa a continuação de temáticas tais como questões relacionadas ao tempo, à perda do ser amado, à veia erótica e à metapoesia. A característica composicional dos poemas que mesclam visualidade e disposição tradicional de versos também tem lugar neste trabalho, embora apresente menos exemplos em relação aos dois livros anteriores.

Um termo nos chama a atenção no título do livro em questão: deserto. Qual o sentido que a ele é atribuído, considerando que aparece em vários poemas da extensa antologia? Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009), duas acepções podem ser conferidas à simbologia bíblica do deserto. A primeira qualifica o deserto como lugar de aridez, indiferente à presença de Deus, fora da sua graça pela esterilidade que o caracteriza, sendo, portanto, um espaço reservado para o sofrimento. A segunda o define como lugar onde se busca conhecimento, lugar de dedicação completa à união com o sagrado, uma vez que, estando fora do mundo, o ser fica isolado, como um eremita, em contato único com o transcendente.

No poema “Entrelinhas”, o deserto tanto pode ser entendido como lugar de sofrimento como de busca de conhecimento: “Um oásis nesse deserto/Que me fizesse ressuscitar/O corpo inerte/Para amar ternamente.” (LYRA, 2015, p. 23). A necessidade de lenitivo para o corpo suscita o anseio por repouso, um “oásis” – que pode ser entendido como a metaforização da união com o sagrado, o revigoramento das forças em meio a um estado de vulnerabilidade, penúria e aridez. O eu lírico afirma, em outra parte do texto, que, na sua trajetória de peregrinação, chega “[...] de pronto ao deserto das palavras.” (v. 05), traduzindo o estado de assimbolia que se apresenta no início (na parte citada) do processo de criação como expectativa dura e penosa, como sugere a imagem de se estar sozinho e sem recursos no deserto. Por outro lado, estar no deserto significa estar no lugar do conhecimento, do contato com o imarcescível do divino e de seu próprio universo interior.

A procura, como estado de espírito, é uma constante no poema, embora pareça paradoxal o anseio do eu poético de reafirmar pela palavra uma experiência visceral de saciedade. A estrofe final explica essa ponderação ao prelibar o objetivo da busca como estado de satisfação e gozo erótico: “Como ansiei apenas por um caldo/Que me saísse em regozijo pelas pernas/E que, sorvido pela terra,/Me fizesse saborear o cheiro/De mata adubada.” (v. 14-18).

O discurso poético de uma autora como Regina Lyra, em processo contínuo de produção literária, mantém uma unidade temática reflexível nas suas obras, através de aspectos relevantes como a experiência erótica, a memória familiar e a metapoesia. Essa reflexibilidade temática vai sendo moldada, em cada obra, com diferentes matizes estéticos,

sendo atribuída, em cada poema, uma maneira particular de abordagem dessas unidades temáticas. Muito embora se perceba que as duas primeiras obras de Regina Lyra, *O livro das emoções* e *Sonhos & Fantasia*s, figuram um estágio de poesia mais voltada às experiências da relação entre os amantes com mais intensidade, nas obras posteriores essa vertente de escrita é associada a outros temas, como a metapoesia, além do surgimento de recursos visuais significativos na composição, de maneira a distinguir o processo de estilização dos poemas da autora. Considerando esta flexibilidade e o fato de que a autora se encontra em intenso percurso de produção literária ativa, tais definições, embora consolidadas dentro do período comentado de seus livros, podem sofrer variações. Como pudemos perceber, cada livro traz um novo olhar sobre as vivências humanas, vertidas em formas composicionais particulares.

CAPÍTULO III – *LALANGUE*: O INVISÍVEL, O INDIZÍVEL, O INAUDÍVEL

O objetivo do poetar é “chegar ao desconhecido”, ou então, dito de outro modo: “escutar o invisível, ouvir o inaudível”. [...] O poeta: aquele que trabalha na explosão do desconhecido e contra este se despedaça de encontro a ele.

Hugo Friedrich²⁰

Nos trâmites epistemológicos em que este trabalho dissertativo se inscreve, a busca de uma forma de expressão para o invisível, o inaudível e o indizível é o principal objetivo da escrita poética e encerra a concepção basilar na qual as análises que seguem neste capítulo se fundamentam. Tal como observou Hugo Friedrich acerca da poesia de Arthur Rimbaud, o objetivo da ação poética é atingir, através dos recursos de linguagem do poema, este algo desconhecido na subjetividade do sujeito poético, naquilo que o impulsiona a desvendar o que está elidido ou simplesmente suspenso na profundidade da alma. O inconsciente, destarte, dá forma, através do processo de criação, à sua característica fundamental de ser linguagem. Postulando-o nestes termos, Lacan aprofunda, de acordo com a perspectiva que aqui defendemos, a nossa compreensão do ato poético, ao propor a noção de *lalangue* como lapso de sentido inscrito no registro da língua, como anti-razão, como burla à ausência de sentido inerente à palavra. Isso equivale, a nosso ver, à busca de uma alternativa à ausência de sentido inerente à palavra poética.

Nesta pesquisa, a metalinguagem, como característica arcana da poesia, é flagrada em seu matiz erótico, modo de realização do texto que se constituirá como um dos componentes das propostas de leitura dos poemas apresentadas neste capítulo, fundamentando o nosso olhar interpretativo. Desenvolvemos, no capítulo inicial deste trabalho, considerações teóricas em torno do discurso psicanalítico de orientação lacaniana, da relação entre erotismo e literatura, além de reflexões sobre a metapoesia, que recuperamos neste momento específico de nossa pesquisa, voltado à análise do *corpus*.

O arcabouço metodológico deste trabalho estrutura-se, portanto, na interpretação dos signos poéticos que motivam a construção estética do poema, notadamente daqueles textos, selecionados na obra das autoras pesquisadas, cuja motivação temática erótica conjuga-se à metapoesia.

²⁰ FRIEDRICH, Hugo. III. Rimbaud. In: _____. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni. Trad. poes. Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 62 e 64.

Desse modo, em nossas ponderações de leitura, buscamos muito mais do que ‘ler’ o poema, espelhando-nos em Alfredo Bosi (2003, p. 462): “ler é colher tudo quanto vem escrito. Mas interpretar é eleger (*ex-legere*; escolher), na messe das possibilidades semânticas, apenas aquelas que se movem no encaixe da questão crucial: o que o texto quer dizer?”. Ou seja: concentramo-nos naquela reunião de símbolos, imagens, rimas, etc., que conferem sentidos implícitos no corpo do poema, pelo modo como as suas combinações contribuem para referendar a interpretação. Neste sentido, entendemos que a questão crucial a que Bosi se refere possui um escopo bem mais amplo: não se trata unicamente de resolver um enigma; abrir o criptex e decodificá-lo é parte do processo, mas cada leitura, cada perspectiva, vai emprestar à marca textual um “querer dizer” que pode apontar para os mais diferentes modos de “querer ver”, motivados, a priori, pela indeterminação dos sentidos.

Seguindo a orientação de Antonio Candido (2006) acerca do estudo analítico do poema, os nossos procedimentos de análise dividem-se entre o *comentário* e a *interpretação*. Para tanto, inicialmente, interpretamos pontualmente poemas de uma e de outra autora, para posteriormente tecer o cruzamento das imagens de leitura que obtivemos a partir da crítica dos poemas. O *comentário* diz respeito aos dados exteriores ao poema, de um ponto de vista filológico e histórico. Visamos, assim, a examinar, pelas vias dos recursos expressivos, as compreensões de erotismo na cultura contemporânea que reafirmam como erótica certa categoria de poemas escritos por mulheres na atualidade, observando, também, de forma ampla, o desenvolvimento histórico desta modalidade de literatura. A *interpretação*, de acordo com Candido, diz respeito ao

[...] levantamento analítico de elementos internos do poema, sobretudo os ligados à sua construção fônica e semântica, e que tem como resultado uma decomposição do poema em elementos, chegando ao pormenor das últimas minúcias (CANDIDO, 2006, p. 29).

Moisés (2008, p. 48), tratando da análise literária do texto poético, assegura que a leitura crítica deve pautar-se, sobretudo, na sua essência poética. Nas palavras do autor: “[...] se a característica específica da poesia reside antes na visão própria que oferece da realidade que no fato de ser expressa em versos, sua análise há de implicar, sobretudo e em última instância, essa concepção do mundo.” Desse modo, a análise literária do poema se constitui não apenas do levantamento pormenorizado do conteúdo estrutural - trabalho também importante -, mas, além disso, a análise deve contemplar, no seu escopo, a cosmovisão afirmada pelo eu lírico somada à contribuição dos estratos textuais compósitos no poema para

que, na disposição da análise, possamos refletir sobre os sentidos que a composição poética fornece.

A priori, trabalhamos com a hipótese de que os textos aqui analisados dialogam entre si no nível do interdiscurso. A recorrência da temática erótica foi notória em todas as obras a que tivemos acesso para a pesquisa, porém, selecionamos apenas um determinado número de textos que figurassem de modo substancial as perspectivas metapoética e erótica em diálogo. Cremos que os discursos poéticos de ambas as autoras pesquisadas aproximam-se, apresentando ecos de similitude quando tratam da associação entre erotismo e metapoesia, embora possam, em seus aspectos gerais, evidenciar a poética do *gozo pela palavra* mediante idiossincrasias estéticas. No percurso de análise que seguimos, intentamos descrever estes meandros da escrita literária manifestados no trabalho de Amneres Santiago e Regina Lyra, autoras que têm participação atuante no diversificado escopo das vozes femininas que se fazem ouvir na poesia contemporânea brasileira.

3.1 A estética do gozo pela palavra em Amneres Santiago

Para o início de nosso percurso analítico, selecionamos dois textos metalinguisticamente representativos na obra da autora, poemas cuja constituição imagística traduz uma relação de contiguidade metonímica com as etapas do processo de criação neles metaforizado. Os textos são: “Identificação do poema” e “Ecopoema”, integrantes respectivamente das coletâneas *Razão do poema* (2000) e *Eva* (2007). Evidenciamos, num primeiro momento, os aspectos estéticos e conteudísticos de cada um para, em seguida, estabeleceremos, dentro destes níveis, um diálogo entre ambos. Os demais poemas da autora selecionados para esta seção e que seguem a linha temática aqui focalizada são os seguintes: “Razão do poema”, “Verbo e Carne” e “Corpo do texto”.

3.1.1 “Identificação do poema”: reconhecimento da potência/infinidade do verbo poético

Identificação do poema

Ouvi de ti
Que o mundo não sou eu
Poemas são Deus

E em sonhos se revelam

Ouvi de ti
Quão mais que eu
É a vela do barco do destino
Há séculos chegando e partindo
Dos portos irrevelados

Ouvi de ti
Ser o fado do poeta
Esquecer de si
E, outrora náufrago,
Subir
À popa desse barco

Ouvi de ti
Que só então
Visionário
Irá fluir
O verbo em fogo
A me consumir.

(AMNERES, 2000, p. 12)

O poema é um dos que abrem a antologia *Razão do poema* (2000), cujo título transparece a tônica que norteia a expressividade de grande parte dos textos nela contidos. Assim como o poema acima se divide em quatro estrofes, o livro se divide em quatro partes, cada uma delas introduzida por um poema de teor metalinguístico. A primeira parte traz “Identificação do poema”; a segunda, “Razão do poema”; a terceira, “Diálogo com o poema”, e, por fim, a quarta, traz “Decodificação do poema” como texto de abertura.

Da mesma forma que a estrutura da coletânea sugere uma sumarização do processo de criação – respectivamente, *identificação* (o ser poeta e o poético), *razão* (motivação e consciência técnica), *diálogo com o poema* (cultura e linguagem poética) e *decodificação do poema* (leitura e interpretação) – cada uma das estrofes do texto acima segue o mesmo esquema. A primeira estrofe define o poema (“poemas são Deus”, v. 3) e o poeta, pelo que não é, como um ‘não ser’ (“o mundo não sou eu”, v. 2); a segunda estrofe define a razão do poema, sua motivação de existir, como decorrente da sina inevitável, do destino inescapável que liga o poeta ao seu ofício (“quão mais que eu /é a vela do barco do destino”, v. 6-7); a terceira estrofe sugere o diálogo interior entre o poeta e o mundo, destinado a trazer o impulso poético para fora, para o exterior e, esquecendo-se de si, inverter a sua posição em relação à existência e à poesia (“esquecer de si/e, outrora náufrago,/subir/à popa desse barco”, v. 11-

15); a quarta estrofe, finalmente, aponta para uma compreensão, que também é leitura, decodificação da mensagem que explica o que desencadeia o estado poético, transformando-o em ação poética (“só então/visionário/irá fluir/o verbo em fogo/a me consumir”, v. 17-21).

Desde a *identificação* até a *decodificação* do texto poético, o livro, assim como o poema, configuram-se como ação patente daquilo que, no discurso lírico da autora, ratifica-se como propriedade inerente à poesia: a atitude do poeta em relação ao mundo, a si próprio e à linguagem. Neste sentido, é interessante perceber que a voz poética, percorrendo sobre a destinação e função do poeta e da poesia, menciona termos como “fado”, “destino”, reportando-se a uma tradição (o verso “ouvi de ti” abre cada uma das estrofes) que, ao menos explicitamente, não é contestada. Entretanto, implícita no texto, lateja a indagação ainda sem resposta: “se, há séculos, sigo aquilo que ouço de ti, por que não flui, visionário, o verbo em fogo que me consome”?

A exaltação da emocionalidade, da sensibilidade e do sentimento – não o próprio, mas o do mundo, abnegadamente posto em primeiro plano –, tão ao gosto romântico e simbolista, não são suficientes para mimetizar na palavra o vastíssimo e desconhecido universo interior. Como subir à popa do barco, sendo náufrago há séculos?... O grande desafio do processo criador, no poema, é o de inverter uma posição defendida há séculos como condição para ser poeta: sofrer – em silêncio –, ser o náufrago da existência. “Subir à popa do barco” sugere uma forma de tomada de controle por método diametralmente oposto: não necessariamente estar esmagado pelo sofrimento, expressar livremente a própria interioridade, combinar sentimentalidade e consciência técnica. Esta é, no texto, a acepção em que *lalangue* se manifesta.

Estesia, psicanaliticamente, equipara-se a identificação. O ato de identificar, nas acepções verbais, indica desde reconhecer as características de alguém/algo até revelar pontos de similitude e de diferença entre duas identidades semelhantes ou divergentes²¹. Quem identifica, o faz em relação a um conhecimento prévio, a uma classificação que taxionomicamente define o objeto em sua natureza, relevância e função. Estes dois últimos aspectos – relevância e função – nos permitem visualizar a característica fundamental do processo de identificação: seu ponto de referência, seu parâmetro é o próprio indivíduo; torna-se fácil compreender, por exemplo, a infinita gama de possibilidades interpretativas a partir da decodificação do significante.

²¹ Veja-se, por exemplo, a definição do verbo “identificar” em <<http://www.aulete.com.br/identificar>>, acessado em 18/03/2017.

Se uma das acepções da ação de identificar é *reconhecer*, o prefixo “re-”, na constituição mórfica da palavra, significa *conhecer novamente*, perceber conteúdo anteriormente constituído, guardado nos trâmites do sentido, mantido no arcabouço prospectivo para a análise, servindo como instrumento de classificação, de particularização e de eleição de novos e/ou mais amplos significados. Essa ação epistêmica, no poema, configura-se como um reconhecimento do que é a poesia, em seu exercício e função, e do que é necessário para ser poeta, pelo menos de acordo com uma tradição solidamente estabelecida.

Bochicchio (2012), no Capítulo 1, afirma que o metapoema estrutura-se a partir de uma pergunta elíptica: o que é poesia? Tal questionamento, no transcurso da *identificação* da ação poemática, sugere algumas respostas. Nelas, a partir da análise do texto, podemos vislumbrar, por parte da voz poética, uma tentativa de compreensão própria acerca da poesia e da linguagem poética.

A estruturação do poema, disposto em quatro estrofes, que representam quatro tópicos relacionados ao reconhecimento do estado poético, confere ao texto uma unidade discursiva (estrofe 1, introdução; estrofes 2 e 3, desenvolvimento; estrofe 4, conclusão) que objetiva organizar reflexões acerca da natureza e da função da poesia – inclusive para questionar a tradição. Seguindo a mesma linha temática metalinguística, que une os textos num *continuum*, o último poema do livro, “Lição do poema”, fecha o ciclo de tais reflexões, remontando à primeira delas: o seu título sugere que toda *Razão do poema* se presta a uma análise do feitio do poeta em sua criação artística da linguagem.

Iniciado com a *identificação* e perpassado pela diversidade de conteúdos que simbolizam a ação poética, este percurso finaliza-se com o oferecimento da lição, do conhecimento adquirido no trato com a linguagem. A didática da escrita poética, assim compreendida, começa pelo ato de destacar e identificar aquilo que, no texto, presta-se às ideias por ele veiculadas. Nos trâmites do poema, essa relação influirá diretamente em sua caracterização composicional, estética e semântica. A ação de *reconhecer*, dessa maneira, volta o poema para si mesmo, questionando a sua própria identidade, como se vislumbrasse o próprio reflexo.

Cada uma das quatro estrofes do poema, como já foi mencionado, abre-se com a sentença: “Ouvi de ti”. O pronome oblíquo aponta para um referente em segunda pessoa, um “Tu”, que é marcado como interlocutor. Este “Não-eu” com o qual o eu lírico se comunica, permanece sob índice de indeterminação. Entretanto, tratado com familiaridade, é reconhecido, o que significa que encontra eco na memória epistemológica do sujeito poético. “Tu”, dentro desta perspectiva, diz respeito à representação coletiva da tradição literária

acerca da natureza e função da poesia. “Tu” é a fonte de onde procede o (re)conhecimento das informações sobre o poético, abastecendo o discurso das formulações sobre a poesia.

Mas, seria possível enxergar esse “não-eu” sob outro ponto de vista? Poderia o eu lírico referir-se à própria poesia, como uma entidade que tem autonomia para referendar o discurso do poeta? Poderia aludir à crítica literária, que forja/determina padrões de leitura para o texto literário? Ao próprio leitor, ou mesmo ao poeta, já que ambos podem eleger os seus próprios critérios e juízos de valor em relação ao elemento poético no poema? Ou alude, ainda, a uma parcela do inconsciente que está na origem da linguagem e que fabrica tanto o silêncio quanto o dizer, muito embora, por sua potência anterior à linguagem, não possa ser simbolizada?

Cada uma dessas questões, a nosso ver, manifesta caminhos de leitura diferenciados, definidores do que seja a poesia. Como discurso autônomo – ou constituinte, como prefere Maingueneau (2006) – a poesia pode ser o referente do seu próprio dizer, modulando para o poeta a silhueta de sua expressividade. No entanto, o poeta, para ter acesso a esse discurso e utilizá-lo segundo um critério próprio (visão epistemológica, filosófica, estilo e filiação estética, por exemplo), deve ser capaz de transitar adequadamente entre diferentes semioses, suportes, motivos, imagens, informações históricas, socioculturais, etc., através dos quais a poesia pode se manifestar. Nesse sentido, diria H. R. Jauss ([1977], 2002) que a escrita, assim como a leitura, em sua feição de experiência estética, assentam-se sobre uma noção fundamental para se compreender a relação entre homem e mundo: a de horizonte de expectativas

Assim, esse “Tu” pode ser o leitor, que, a partir de sua experiência, fabrica a sua particularidade de leitura. Cada leitor aborda o texto literário com um olhar específico. Numa instância mais ampla, o “Tu”, pode referir, também, a crítica literária, cuja hermenêutica subdivide-se em diversas vertentes que forjam modelos de leitura para o texto literário de acordo com suas orientações ideológicas e metodológicas específicas. Pode, ainda, dizer respeito ao conteúdo inconsciente dos afetos, revelando-se no indivíduo e no Outro como lugar de experiência para além da simbolização, um horizonte visível, mas inalcançável, cuja visualização dá nascimento ao desejo de identificação, apenas parcialmente realizado: leitor e autor seguem pelas vias do texto como paralelas que só virtualmente se fundem à distância. Por tais questões é que vinculamos o “Tu” a um índice de indeterminação; inúmeras leituras podem ser relacionadas à sua significação elusiva, escorregadia.

“Ouvi” sugere dois caminhos de interpretação. Ouvir define a ação primeira para a identificação da poesia pela via da oralidade. Ao “ouvir” a palavra poética, o leitor acessa,

através de seus conhecimentos prévios, toda uma rede de significados possíveis a ela relacionados, tarefa complexa, considerando a variada gama de contextos diferenciados que o emprego da palavra poética é capaz de abranger. Ouvir tem como objetivo precípua captar informação para, a priori, comunicá-la e, inapelavelmente, gerar qualquer tipo de reação no interlocutor. O ato comunicativo, nesse sentido, é via de mão dupla. A ação de ouvir carrega em si a marca da apropriação que dela faz o interlocutor-ouvinte, que transforma a seu modo o conteúdo ouvido, ao invés de simplesmente reproduzi-lo. Realiza, por esse processo, uma percepção individual do ato poético, que abrange a informação ouvida e o construto interior daquele que ouve.

O segundo caminho de interpretação para “ouvir” decorre das reflexões de Paul Valéry (1991), que, considerando os sons e ruídos no universo musical, afirma que o ouvido está apto a escutar a ambos, som e ruído. No entanto, são distinguíveis as combinações de elementos sonoros que formulam o *som*. O ouvido sabe diferenciar o som do ruído, considerando este último como uma disfuncionalidade na ordem das partículas sonoras. Transpondo esta compreensão para a acepção de *ouvir* no poema em análise, o ato de identificar o som equivale à percepção do ato poético: ouvir a informação sonora, significativa, integrando-a a uma determinada ordenação dos sentidos – uma percepção, uma possibilidade interpretativa autorizada pela marca textual.

Isto nos leva, ainda, a um outro caminho para uma leitura de *ouvir*, no texto em análise. O termo, agora, é relacionado a uma ação que transcende e ao mesmo tempo transmuta a dimensão biológica do aparelho auditivo, atingindo outra mais abstrata, a da interpretação, na qual se opera uma ação de linguagem. *Ouvir* assume, então, a acepção de ato de modulação da linguagem, entendida como *corpo*, como matriz geradora de sentidos. Esta linha de pensamento é baseada na noção de *corpo escrito da literatura*, de Ruth Silviano Brandão (2006), cujas considerações apresentamos brevemente no capítulo inicial. Como a escrita é feita com o corpo, sua tessitura escritural toma os mesmos modos de realização deste, na explicitação dos sentidos corporais, na confirmação das ações de linguagem com o ritmo pulsional, de modo transmutado, pois o escrito é uma metaforização do corpo real.

Portanto, a composição do verso “Ouvi de ti”, que introduz as quatro estrofes do poema, determina a ação de reconhecer, no conteúdo informado por uma instância em tese indeterminada (“Tu”), aquilo que no texto se estabelece como poesia. Os traços distintivos do conteúdo poético apontam os elementos de particularização, segmentação e reconhecimento do discurso poético, cuja especificidade constitui-se através dos significantes dispostos no corpo do poema.

Em “Que o mundo não sou eu” (v. 2), a individualidade do poeta desenha-se na própria constituição da sentença, que revela uma disparidade entre os elementos “mundo” e “eu”. Entidades autônomas separadas pela negação, o “eu” mostra-se como a intimidade e o “mundo” como tudo o que for externo ao lugar pessoal de constituição do “eu”. Mas, quem será esse *Eu*? Dizendo de outro modo, como se constitui, no indivíduo que escreve, esse sujeito coletivo, esse *Eu-poeta*, moldado pelo discurso da tradição sumarizado no poema? Observando isoladamente a sentença – “o mundo não sou eu” –, a referência parece obscura e redundante.

No entanto, uma posição lógica é tomada ($x \neq y \rightarrow \text{mundo} \neq \text{eu}$): o poeta se define por aquilo que não é, o mundo exterior, embora se reconheça em relação direta com ele. Autonega-se o poeta por esse recurso de linguagem? Ao contrário, apresenta-se, individualiza-se, embora o faça movendo-se no terreno incerto de uma quase assimbolia (definir por negação trai uma busca ansiosa por referência), frente ao discurso poético. O *métier* do poeta, a poesia, é definido em seu produto, o poema, agora por uma afirmação não menos desnorteadora: “Poemas são Deus/E em sonhos se revelam” (v. 3-4).

O poema se declara como vértice de sentido que propõe uma amplificação da identidade do texto poético, pois não refere “o poema”, mas “poemas”. Neste contexto, a marca da pluralidade constitui uma referência que particulariza o texto poético, ao mesmo tempo em que dele sugere uma grande diversidade de manifestações do gênero lírico. Assim reunidos pelo traço identitário do gênero, que os amalgama, os poemas têm na poesia o seu superordenado e sua própria natureza; são “Deus”, o Grande Todo, e não deuses, entidades isoladas e limitadas. Existe nisso uma unidade, embora um conjunto de características de Deus não sejam absolutamente suficientes para defini-Lo e, menos ainda, compreende-Lo. Se os poemas são Deus – com letra maiúscula, em alusão à concepção judaico-cristã – os traços característicos desta qualidade de ‘*ser divino*’ vinculam-se à identidade do poema. Assim, pelos atributos de eternidade, perfeição, onipotência, onisciência e onipresença, dentre outros estabelecidos no traçado mítico da imagem de Deus (SABAGG, 2005; CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009), o poema, na instância da linguagem, assume igual perfil (e igual mistério) em sua constituição ontológica.

A psicanálise fornece uma chave de leitura que associa um significado particular à afirmação “Poemas são Deus”. Nos estudos lacanianos, o Grande Outro, o lugar definitivo para o qual o sujeito dirige o seu desejo, cuja realização vislumbra, mas não atinge, como se

fosse um horizonte sempre à frente, inalcançável, pode estar associado à noção de Deus²². No *Seminário 20: mais, ainda*, Lacan (2008e, p. 82) questiona: “E por que não interpretar uma face do Outro, a face de Deus, como suportada²³ pelo gozo feminino?”. Tal questionamento sugere que o teórico associa uma face mística do gozo propriamente dito ao gozo feminino, marcado, como ele nos indica, por um *mais além*. No mesmo seminário sobre o esta modalidade de gozo, continua Lacan:

Há um gozo dela, desse ela que não existe e não significa nada. Há um gozo dela sobre o qual talvez ela mesma não saiba nada a não ser que experimenta – isto ela sabe. Ela sabe disso, certamente, quando isso acontece. (LACAN, 2008e, p. 80)

Este gozo, que não é fálico, no sentido que se empresta ao termo em relação ao elemento masculino, nem totalmente consciente, nem totalmente racional, coloca em foco, tal como designa Dias (2008, p. 262), que “do lado feminino não há exceção, não há limite, não há forma de fazer todo, o que permite escrever a inexistência do significante a mulher [...]” (grifos da autora). Este excesso, esta forma de transgredir os limites caracteriza um gozo que está fora do campo do significante fálico, ou seja, é a ausência de um referente específico, pois se o tivesse esta ação se pautaria numa revelação pontual deste gozo. Ao comentar o pensamento de Lacan, afirma Viltard (1996, p. 224) acerca desse conceito: “[...] no nível desse gozo infinito, não há aí um saber no Outro, mas antes uma impossibilidade de atingir o saber desse gozo senão no lugar dessa falha”. É por esta razão que Lacan grifa o aforismo “a mulher não existe”. Não existe, no sentido de completude. A mulher está para um mais-além. É um gozo do campo da indeterminação.

A carga pulsional do gozo feminino, assim como de qualquer modalidade que o gozo possa assumir, é motivada pelo desejo de suprir a falta originária para a qual, na verdade, não há limite. Para Lacan, a incompletude é o apanágio do ser humano, mas a questão é ainda mais complexa: o que é realmente “originário”, a falta ou o desejo? Dito de outro modo, o desejo é causa ou consequência da falta? Não há, igualmente, conhecimento experiencial

²² Do discurso psicanalítico destacamos, para esta pesquisa, as visualizações da imagem de Deus sob as perspectivas de Freud, com a noção de poder parental castrador, em *O futuro de uma ilusão*, e de Lacan, com a associação da divindade ao Grande Outro, em *O seminário 20: mais, ainda*. Esse ramo de formulações teóricas oferece uma variação e complexidade cujo aprofundamento não faz parte do escopo deste trabalho. Todavia, no sentido de oferecer uma ampliação ao exame da questão, indicamos a obra *Deus analisado: os católicos e Freud* (2014), de Ricardo Torri de Araújo e a tese de doutoramento *Do grande Outro ao Deus que falta: um estudo sobre a falta e as concepções de Deus e de religião no pensamento de Jacques Lacan* (2008), de Vitor Waldir Linn.

²³ O termo recebe, no texto, a noção de *fundamentada*, apoiada no conceito de.

satisfatório sobre o gozo, já que, sendo infinito, é indevassável. Associado ao Outro, ao inatingível, mantém-se inapelavelmente fora do campo de sua plenificação. Assim, quando o sujeito lírico afirma, no texto em análise, que “poemas são Deus”, sugere a entrevisão deste Outro, deste inatingível, incansável e inutilmente buscado por um sujeito incompleto e claudicante, finito, limitado, absorvido na ação intermitente de abarcar a totalidade perdida – efetivação do supremo gozo da completude. Como afirmamos anteriormente, o gozo, pelo seu caráter ilusório, inscreve-se no campo do inefável. Entretanto, considerando o caráter imediatista, aparente e temporário de sua satisfação, “pode ser delineado pelo aparelho linguajeiro, a partir da fala e do escrito no discurso” (VALAS, 2001, p. 29).

Neste sentido, a instância de linguagem, na tentativa de expressar o inefável, formula uma codificação característica, para a qual a retórica convencional está desabilitada. É sob o signo do lapso, no claudicar das palavras, no esforço do engenho poético, que o gozo pode ser sugerido, tão deficitariamente expresso que não pode prescindir de complementar-se, por vezes, nos implícitos do silêncio. “Calar é o verbo mais difícil de ser decifrado”, indica o primeiro verso do poema “Sobre o silêncio”, de Amneres, na obra *Verbo e carne*. É neste silêncio originário, anterior à linguagem, que se busca o preenchimento da falta, nesse Outro onde termina, sem, paradoxalmente, completar-se, a trajetória da busca do ser, nos caminhos do desejo.

Na transposição do dizer para a linguagem, a poesia exerce o papel de comunicadora interventiva para que o sujeito possa vivenciar o que Paul Valéry (1991) qualifica como *estado poético*. É nesse estado de estesia que o sujeito percebe a poesia, com ela identificando-se e dialogando pela mediação do texto poético. No poema em análise, a cifra desta interação verbal ampliada tem o aspecto do sonho, conforme diz o último verso da primeira estrofe: “E em sonhos se revelam”. A natureza da cena na qual o eu poético se inscreve é essencialmente onírica: num intervalo indeterminado de espaço-tempo, ouve de um “Tu”, também indeterminado – uma individualidade sem rosto e sem forma definidos – enigmáticas instruções acerca da essência e do fado do poeta, visando a conduzi-lo, por uma rota não menos misteriosa, penosamente aboletado na popa do “barco do destino”, ao não menos abstrato “visionário fluir do verbo em fogo”. O que está oculto no silêncio transparece no elemento onírico, que se constitui como uma estrutura de linguagem que, se justaposta à linguagem dita convencional, firma par opositivo.

O efeito de estranhamento causado pelo sonho se dá pela suspensão do sentido habitual conferido a um determinado objeto verbal ou vivência. O processo criativo da poesia firma-se na mesma ideia, pelo trabalho voluntário do poeta, na criação e/ou na utilização de

imagens e de outros recursos estéticos que, combinados, transpõem o significado das palavras para além de seu contexto ordinário (FONSECA, 1993). O sonho, em termos psicanalíticos, vincula-se à manifestação de afetos e configura-se como esquema que codifica o real em uma estrutura de linguagem aparentemente antirracional.

Na transposição para o poema, esta estrutura funciona como o fundamento para a singularidade do discurso poético. Quem sonha está suspenso em imagens cujos efeitos de sentido podem ser diversos em relação à sua vivência, manifestações de desejos, repressões, satisfações, tal como a poesia que se propõe à “verdade das mentiras”, para fazer referência a um ensaio de Mario Vargas Llosa²⁴. O sonho, a fabulação, o estranhamento manifesta o que há de mais íntimo no homem, seus demônios, sua avidez por liberdade, ainda que vivenciada apenas no campo das ideias. Se os “poemas” são “Deus”, no texto em análise, que “em sonhos se revelam”, o ato criativo está, dessa maneira, estruturado, no limite do impossível, como interação verbal entre o sujeito que ouve no poema e o Outro indeterminado. Neste contexto, uma noção de *excesso* atribuída por Bataille (2013) à poesia e, por extensão, ao exercício de sua linguagem, soaria como instigante paradoxo a ser investigado, já que, psicanaliticamente, a experiência estética, do ponto de vista de sua produção e de seu ‘consumo’, embasa-se na perda objetal e no sentimento de vazio dela decorrente.

A segunda estrofe assim se inicia: “Ouvi de ti/Quão mais que eu/É a vela do barco do destino”. Estes versos reiteram as noções que defendemos em relação ao Outro. “Quão mais que eu” aponta para a constatação de um referente (‘a vela do barco do destino’) considerado muito maior e poderoso do que a voz que fala no poema, o eu lírico. Metalinguisticamente falando, a tradição institui a primazia do verbo poético e instaura o seu próprio discurso como a instrumentalização da linguagem poética, a despeito de qualquer uso que dela faça o estilo individual. O destino do poeta, assim como o do homem, não decorre de escolhas individuais.

Metaforizando no barco o poema, encontramos ecos de similitude entre o texto em análise e o poema “Barca bela”, do português Almeida Garrett. Eis os versos iniciais: “Pescador da barca bela,/Onde vais pescar com ela./Que é tão bela,/Oh pescador?” (GARRETT, 1965, p. 147). A Musa caracteriza como *bela* a ‘barca do poema’, sugerindo a clássica imagem da sereia que atrai e encanta com a beleza do seu cantar. A analogia implícita entre o discurso poético e o ‘mar das palavras’ situa o poeta como operador do barco, que deve munir-se dos instrumentos da técnica – mapa, timão, sextante, bússola, leme, etc. – para

²⁴ Trata-se de “A verdade das mentiras”, que dá nome à obra (LLOSA, 2004), na qual o crítico aborda as formalizações estéticas da ficção. Muito embora o texto tenha como objetivo refletir sobre o ato ficcional, algumas das considerações do autor podem ser estendidas à poesia, e, por extensão, à literatura.

chegar ao destino, ou, em outras palavras, ao objetivo pretendido com o texto: identificação, aproximação do outro, prazer – estesia. A técnica aprende-se; o navegador/pescador não pode ser assim chamado se não a domina, mesmo que o espírito ou o instinto do marinheiro agite-se em seu coração.

O poeta, metaforizado no *pescador da barca bela*, a exemplo de Odisseu, incorre, para chegar ao seu destino, num enfiamento com a mediocridade poética: “Não se enrede a rede nela,/Que perdido é remo e vela/Só de vê-la, /Oh pescador” (GARRETT, 1965, p. 147). Como se falasse ao poeta, a voz poética orienta-o para o afastamento da sedução da beleza aparente, que se oferece, fácil, representada na imagem da sereia. Acercando-se dela, o condutor da barca descarta-se dos instrumentos que a técnica lhe faculta; não atinge o destino de sua viagem, vindo a “precipitar-se nos rochedos”. Em outras palavras, o poeta ‘naufraga’, podendo mesmo vir a ‘morrer’. Em diálogo com o poema de Amneres Santiago, o “barco do destino” relaciona-se à “barca bela” de Almeida Garrett. Destinado à intimidade da Musa, o poeta pode dela alienar-se, enredado na ilusão da beleza fácil e superficial, assim como o pescador pode esboroar-se com seu barco em arrecifes letais, se perseguir miragens que o percurso apresenta, em detrimento da guia segura de seus instrumentos de trabalho. Uma posição filosófica delineia-se nestas idas e vindas da experiência do homem-poeta: tanto o “barco da existência” como o “barco da poesia” têm procedência e destino ignorados – o futuro ao qual se dirigem é uma incógnita, assim como o passado do qual se originam. Tal indefinição ajusta-se ao caráter intrínseco da poesia, que transcende definições. Como produto da alma humana, a poesia, em seu exercício e essência, mostra-se insuficiente para responder às eternas questões: quem somos? De onde viemos? Para onde vamos? Nem mesmo a confiabilidade dos instrumentos da técnica pode respondê-las satisfatoriamente.

Enredado à Musa – destino, fado e objetivo apresentam cargas semânticas semelhantes – o “barco da poesia”, apesar de seu caráter indefinível, misterioso, segue regularmente o seu curso, no texto de Amneres: “Há séculos chegando e partindo/Dos portos irrevelados”. Sob a destinação incerta do discurso poético, que formaliza uma diversidade de sentidos e de modos de abordagem temática dos afetos humanos, caracteriza-se, no esforço criador, a busca interminável pela Coisa perdida.

Embora constituam ponto de partida e de chegada das incursões do verbo poético, os “portos irrevelados”, que relacionamos às motivações predominantemente inconscientes da escrita, permanecem ocultos, elípticos, implícitos, quando muito, tal como a compreensão plena do Outro. No *Seminário 07: a ética da psicanálise*, Lacan (2008) afirma, sobre a Coisa, que o homem está sempre em busca daquilo que deve reencontrar, mas que não poderá

atingir. Completar-se inteiramente nesta Coisa significa esvaziar-se de sua busca, na qual está inapelavelmente inscrito o gênero humano. Sua natureza é a do inefável, do indescritível. As ‘viagens’ do poeta consistem, nessa perspectiva, em movimentos de busca pela Coisa perdida, inencontrável (sua natureza paradoxal sugere a referência a um objeto outrora possuído). Seu caminho, impulsionado pelo desejo, preliba um gozo improvável, do qual a linguagem palidamente delineia os contornos. O poeta persegue, em outras palavras, a perfeita estesia.

Os versos 1 a 3 da quarta estrofe dizem: “Ouvi de ti/Ser o fado do poeta/Esquecer de si”. Aqui, encontramos uma chave de leitura importante, “o fado”. Uma referência possível destaca o fado português, gênero lírico-musical cujo matiz estético centra-se na questão do destino e das dores a ele inerentes. Nas palavras de Rocha Peixoto (1997, p. 332), o fado, na qualidade de fato cultural eminentemente português, demonstra o acaso como a base da tônica deste estilo lírico: “É o acaso que faz de nós ricos ou pobres; é nossa sina a felicidade ou a desventura no amor; é da sorte a fartura ou a miséria, a saúde ou a moléstia, a virtude ou o crime [...]”.

Nesta perspectiva, o poeta está, digamos, fadado à busca. Os passos dados, suas incursões poéticas, figuram a denominação da identidade que lhe coube: seu fado, sua “sorte”, é a de percorrer as tramas do destino humano nas tramas da poesia. “Esquecer de si” qualifica o caráter coletivo, mais que individual, da busca de si mesmo. Mais uma vez, estabelece-se o paradoxo: dado que fosse possível ao poeta encontrar-se, como artista ou como indivíduo, o caminho é o oposto ao da interiorização – deve buscar-se fora, no Outro, no “Não-eu”.

Semelhante aquisição implicaria numa radical mudança de posição, mas não de rumo (“E, outrora náufrago,/Subir/À popa desse barco”, v.13-15), que demanda, ainda e sempre, o que está velado, o Outro. Todavia, para o poeta, subir à popa, isto é, à parte traseira do barco, não implica em tomar o leme da arte poética, tampouco em modificar o ‘plano de navegação’; quando muito, sugere que aquela, de certa forma, o ‘resgata’ dos perigos e incertezas do exercício do discurso poético, deixando-o o mais próximo possível de seu objetivo.

Nesse ponto verifica-se o diferencial entre o eu poético de Amneres Santiago e o garrettiano. Na qualidade de passageiro resgatado, aspirante a navegante, o poeta retratado em “Identificação do poema” vê o ‘mar’ das palavras de uma perspectiva mais abrangente. Tal como o *pescador da barca bela*, encanta-se com a nova paisagem, mas enquanto este a nega (“Inda é tempo foge dela,/Foge dela/Oh pescador!”), em certos novos aspectos seus, como ilusório canto de sereia (o apelo da tradição, no poeta português, fala mais alto), aquele vislumbra alternativas viáveis à travessia para o desconhecido continente que é o Outro.

A estrofe final – “Ouvi de ti/Que só então/Visionário/Irá fluir/O verbo em fogo/A me consumir” – traz como termo chave o verso “O verbo em fogo”, que denota a potência da poesia em atuação no discurso do poeta, tomando-o, dominando-o, como o faria a Musa; ainda aqui, mesmo não recusando novas perspectivas/alternativas no uso da linguagem para o exercício da poesia, o poeta mantém a tradição como elemento de base. O poeta, tomado pela Musa, torna-se o *aedo*, porta-voz ou psicógrafo do inefável, tarefa que o enobrece e distingue em relação aos demais homens, mas que, ao mesmo tempo, o consome em terrível auto sacrifício (DETIENNE, 1988). Horácio, na *Epístola aos pisões*, parece reviver em Empédocles, filósofo, a sina do poeta, nos seguintes termos: “[...] desejoso de passar por um deus imortal, Empédocles saltou, de sangue frio, nas chamas do Etna” (HORÁCIO, 2005, p. 68). Podemos dizer, neste sentido, que a última estrofe do poema afirma que o desejo do poeta, em instância final, é unir-se por inteiro ao verbo poético, nele mergulhando, fundindo-se à sua potência e inflamando-se em sua chama, ao mesmo tempo em que, alma desejante, flui prazerosamente no curso das próprias emoções e sentimentos, em efusão de gozo, na sensação ilusória de completar-se, pelo menos aparente, parcial e momentaneamente, no Outro.

Dois blocos de imagens se constituem, ao longo do poema, como indicadores de identificação: *água/mar* e *potência*. No primeiro bloco, temos os termos “barco”, “náufrago”, “portos” e “popa”. Cada elemento alude a um aspecto distintivo nos trâmites da busca do poeta: o barco, que transporta o poeta às proximidades do Outro, pelo ‘mar’ do poético; o naufrago, que mimetiza o poeta no estado de neurose que antecede e permeia todo o processo de criação; os portos, que representam as fontes, influências e motivações que dinamizam *lalangue* como diversidade de sentidos da palavra poética; e a popa, ou parte traseira do barco na qual o poeta se posta para dali conduzir o poema.

As imagens do segundo bloco referendam a potência da poesia: “Deus”, “fogo”, “visionário” e “sonhos”. Deus alude ao grande Outro, ao Não-eu metaforizado simultaneamente no outro e no poema, visto como suprema encarnação do Verbo poético e lugar de sua realização plena; o fogo, que ao mesmo tempo queima, consome e, tradicionalmente, depura, caracteriza a constituição do poema, na perspectiva dos efeitos de sentido atribuíveis, tanto na criação como na leitura, à palavra poética; o visionário refere o poeta, o sujeito que contempla o sonho, o inefável, do qual se torna o médium, o intermediário, buscando traduzir cada uma de suas tramas no corpo de significantes do poema.

3.1.2 “Ecopoema”: sonar nas profundezas do poeta

Ecopoema

Hoje, direi
o poema impulso,
fluxo da alma,
rio do desejo,
cuja estética
é o tilintar do pulso.

Hoje, direi não
a tudo o que me esmaga,
darei vazão à mágoa,
ao tédio
ao obscuro oco
que me naufraga.

Será meu verso
o antídoto
do veneno
que faz de nós
esse amálgama
de insanos,

Incendiando
de desejo
nossas almas,
cortando os pulsos
do nosso apego
aos desenganos,

Dizendo, amor,
ainda há tempo,
ainda há mote,
para sonhar
com outra fala,
com outro enredo.

Incitarei meu verso
a navegar
por quantas plagas
desejar
seu coração marinheiro,
a enfrentar seus fluxos
de calma e tempestade,
a descobrir a rota
de outros mundos,
de outros mares,

além do nevoeiro.

Até que se transforme em água,
barco-poema, ode-veleiro,
onda contínua em preamar,
a navegar,
a navegar.

(AMNERES, 2007, p. 14-15)

O poema acima integra a antologia *Eva* (2007), livro bilíngue em português/espanhol. Na proposição de leitura aqui apresentada, analisaremos o exemplar em língua portuguesa salientando, todavia, que um trabalho comparativo com a versão espanhola do poema seria interessante. O poema mantém o mesmo esquema de metáforas de cunho aquático do texto anteriormente analisado. Da mesma forma, mediante a justaposição dos vocábulos *eco* e *poema*, o título “Ecopoema” sugere uma atualização da concepção da busca por algo que está, simultaneamente, longe do poeta e dentro dele. O eco também é marca de difusão do verbo poético. A palavra poética, em sua potência, ecoa significados, sonoridades e sinestesias no “entre parênteses” das memórias profundas da alma. O eco do poema é, sobretudo, interior e reverbera em direção ao que está velado no inconsciente, nas tramas da ação onírica e subjetivista do sujeito em contato com a poesia.

Nas *Metamorfoses*, Ovídio (2010) narra um caso passionai que evoca o poder de abrangência do “sonar poético” como elemento de identificação pela poesia, ou seja, a relação entre palavra e efeito de sentido: a história de Eco e Narciso. Observando-o andar pela floresta, a ninfa, fascinada pela grande beleza daquele, apaixona-se perdidamente. O diálogo que se estabelece entre ambos é frustrante, uma vez que Eco, amaldiçoada por Juno, apenas repete as últimas palavras ditas por Narciso. Incompreendida e não correspondida em seus sentimentos, Eco se esconde amargurada entre as pedras, dando continuidade ao destino a que fora relegada²⁵. Como acontece ao poeta, é no reflexo da voz do outro que Eco subsiste. Nele reside a sua essência de vida, refleti-lo resume a sua sina. O poema-*eco* é, antes de mais nada, revérbero. Realiza-se como reflexo de extrema tensão entre escrita e leitura; sua constituição é pulsional; sua estética, igualmente, revela-se no “tilintar do *pulso*” (grifo nosso), partindo de profundas motivações diretamente ligadas à emoção e ao desejo.

²⁵ A maldição de Eco deve-se à ação da deusa Juno. Procurando pelo marido, Júpiter, Juno desconfia de que ele esteja se divertindo com as ninfas. Uma delas, Eco, consegue entreter a deusa, permitindo que as companheiras fujam a tempo de sua ira. Como punição, Juno condena Eco a nunca mais poder falar, emitindo ideias próprias, mas apenas repetindo as últimas palavras ditas pelos outros.

Da parte de ambos os interlocutores, poeta e leitor, o poema-*eco* ativa reflexivamente memórias, sensações e percepções acerca da matéria poetizada. Como no mito grego, instaura-se como resposta do homem para ele mesmo. José Lezama Lima (1996, p. 19), declara: “A poesia é a anotação de uma resposta, mas a distância entre essa resposta, o homem e a palavra é quase ilegível e inaudível”. Dessa forma, a poesia ecoa, na complexidade de suas subjetividades, nos trâmites da linguagem poética, constituída de significantes que conjugam o homem à sua carga cultural, aos seus desejos e afetos.

Quase ilegível, quase inaudível, porque provém do remoto horizonte que sinaliza o inatingível continente que é a interioridade do Outro, a poesia revela, paradoxalmente, sua capacidade de comunicabilidade. A leitura torna-se signo, espécie de índice que percorre as instâncias da relação entre autor, texto e leitor, entrelaçando-as. O homem, pelo eco da sua palavra, retorna para si mesmo, guiado por aquilo que do seu íntimo demandou o exterior.

Como no mito, a resposta é sempre mínima, insuficiente: ler, assim como escrever, pode significar, em primeiridade, repetir, decodificar, apropriar-se superficialmente da completude do sentido no Outro. De qualquer forma, tal resposta impulsiona o indivíduo, revivendo-o. A experiência interior projeta-se como matéria poética, dando forma àquilo que a poesia pode sugerir acerca dos anseios do homem pela via da estesia. O poema busca, assim, completar-se no Outro. Esta missão espinhosa desenvolve-se mediante uma sintaxe singular, uma retórica característica, que particulariza um modo específico de se fazer poesia. *Lalangue* presentifica-se como motivação, como um brado de alta potência emotiva e afetiva, revelando-se em diferentes ordens de expressão comunicadas no corpo de significantes do texto.

No texto em análise, a primeira estrofe confere ao poema uma carga energética latejante: “Hoje, direi/o poema impulso,/fluxo da alma,/ rio do desejo,/cuja estética / é o tilintar do pulso.” (v. 1-6). O rápido ritmo da dicção dos versos, figurado no emprego das vírgulas, e na curta extensão das linhas métricas, sugere a respiração ofegante e o movimento de um latejar. O corpo pulsante do texto, como um corpo humano tomado pelo desejo, modula no fluxo acelerado do discurso poético os anseios da alma-corpo que têm no texto o seu campo de expressão. O movimento de velocidade, poetizado na musicalidade do termo “tilintar”, remete, com cativante lirismo, às ânsias quase incontidas de um desejo que não é apenas físico: o conúbio entre experiência telúrica e transcendente, entre terra e céu, entre corpo e alma, entre ato e reflexão. Sobre o que mais tem tratado a poesia até agora, seja em conteúdo, seja em linguagem?

A segunda estrofe apresenta a poesia como libertação daquilo que afeta o sujeito negativamente: “Hoje, direi não/a tudo o que me esmaga,/darei vazão à mágoa,/ao tédio/ao obscuro oco/que me naufraga.” (v. 7-12). Em “Identificação do poema”, anteriormente analisado, encontramos a imagem do naufrágio como referindo-se a uma escrita antipoética, espécie de antipoesia, ou de negação à poesia chancelada pela tradição, de percurso anterior à criação poética ou dela alienado. Naquele texto, estando o eu lírico *naufragado*, subir ao baco do poema designa alguma forma de aquisição de controle do processo criador, o que é, sem dúvida, libertador para o poeta.

Em “Ecopoema”, é igualmente libertador dar vazão, na escrita do poema, a eixos temáticos e leitmotivos que ecoam, por sua vez, uma sentimentalidade ‘menor’, *kitsch*, impregnada da hoje estigmatizada tradição poética luso-brasileira, marcadamente romântica: a “mágoa”, o “tédio”, o “oco obscuro”. O poema torna-se, assim, objeto de satisfação contingencial, que espelha turvamente a sensibilidade do poeta na sensibilidade do Outro. O poético representa o ponto de suposta completude do sujeito; o “oco” obscuro metaforiza o sentido de necessidade, seja a de buscar o Outro, no intento de matar a fome de estesia, seja a de transgredir uma imagem consensual acerca do ser.

A próxima estrofe confirma a noção de saciedade como sinônimo de cura: “Será meu verso/o antídoto/do veneno/que faz de nós/esse amálgama de insanos”. A poesia define-se como lenitivo à dor interna cujos sintomas, entre outros afetos, são a mágoa, o tédio e a falta, tematizados nos poemas diversos. Tais forças, entrecrocando-se, conferem à poesia o poder de transformar a dor em gozo, ou até de confundi-las entre si, em misteriosa alquimia, destinada ao alívio dos insanos, dos sem-razão – nós, os seres humanos.

A busca pela cura através da criação poética opera um movimento de sublimação pulsional, de desvio. Nele, a dor se torna estética, o gemido assume expressão poética, a lágrima desdobra-se em rio de significações sob a inscrição da palavra no poema. A poesia, de forma ambivalente, cura, ou melhor, ameniza a dor e ao mesmo tempo estabelece dependência do gozo que proporciona, enleva ao mesmo tempo em que incendeia a alma, exterminando brutalmente a volúpia do sofrimento: “Incendiando/de desejo/nossas almas,/cortando os pulsos/do nosso apego/aos desenganos,”. Cortar os pulsos, normalmente, consiste em ato suicida. Esta imagem usada pelo eu poético dá testemunho do quão dolorosa a sua poesia se faz para ele próprio, consciente da necessidade de erradicar as tendências masoquistas da erotização da dor, tão cara à tradição poética ocidental na qual se insere. É importante, em última análise, compreender mais amplamente a acepção de *cura* através da criação poética. O sujeito, como afirma Lacan, sente-se incompleto, não no sentido de que lhe

cabe acrescentar algo ao que já tem, mas no de identificar a perda extremamente dolorosa, de Algo que já teve. A ferida resultante, embora não denuncie claramente os contornos do objeto faltante, sangra e aponta a natureza do seu mal ao sugerir, para o seu alívio, o esforço identificativo através da expressão poética. Desta forma, se o trabalho de criação poética não ‘cura’, isto é, não sana completamente a realidade da incompletude, serve de paliativo à dor da solidão e da assimbolia.

A imagem do fogo, à qual também alude “Identificação do poema”, é retomada aqui sob perspectiva parecida: atirar-se ao fogo, para atingir a plenitude do poético, eliminando os resíduos de influências negativas, exorcizando-as, seja no sentimento, seja na escrita. O verso incendeia a alma de desejo, numa busca desesperada e suplicante pela revelação da palavra. Na instância do verbo lírico, a palavra, modulada em signos que ocasionam o estranhamento (estesia resultante do engenho), apenas parcialmente sacia a sede de expressão do sujeito. Cortar os pulsos ou *cortar o pulso* sugere, ainda, o chiste sutilmente presente na proposição de sustar o ritmo pulsional da escrita poética voltada à amargura, ao desengano amoroso, matando em si mesmo o apego ao prazer masoquista da exaltação da dor de amor. A voz poética afirma que o tema do amor, certamente o mais explorado e pretensamente o mais desgastado, ainda rende poesia, só que com nova entonação, novo ritmo, nova dicção, novo ponto de vista: “Dizendo, amor,/ainda há tempo,/ainda há mote,/para sonhar/com outra fala,/com outro enredo.”

Sob a ótica do texto em análise, o poema é uma ponte para o sonho. Seus motes, ou melhor, a matéria da experiência humana que motivam a criação, firmam a realização de um estado de experiência interior, consubstanciada na busca de repouso para os anseios da alma. Em contraponto ao texto em análise, que faz a apologia do verso como antídoto para a dor interior do sujeito, o poema “Desencanto”, de Manuel Bandeira (2013, p. 22), presente na antologia *Cinza das horas*, toma a poesia como forma de exorcismo:

Eu faço versos como quem chora
De desalento... de desencanto...
Fecha o meu livro, se por agora
Não tens motivo nenhum de pranto.

Meu verso é sangue. Volúpia ardente...
Tristeza esparsa... remorso vão...
Dói-me nas veias. Amargo e quente,
Cai, gota a gota, do coração.

E nestes versos de angústia rouca,

Assim dos lábios a vida corre,
Deixando um acre sabor na boca.

– Eu faço versos como quem morre.

O poeta assume o prazer (“ardente”, v.6) de produzir o verso-sangue, motivado pelo choro de desalento, de desencanto, pela tristeza e pelo remorso irremediável. Afirma, inclusive, que o leitor, se não tem razões para chorar, deve desistir da leitura. O seu poema demanda empatia do leitor para ser sentido, compreendido; a estesia, neste caso, não prescinde da experiência. A cura da dor não é oferecida como definitiva, ou como certeza. A poesia, pela catarse, exorciza o demônio da dor – temporariamente. Se o poeta faz versos “como quem morre” (v.12), escrever, apesar do esforço excruciante, que o põe no limite de si como ser e como artista, permite que ele, de alguma forma, renasça, ressurgja das próprias cinzas, até que tenha necessidade de escrever de novo. Neste sentido, antes que cura para a dor, a poesia é panaceia e, como tal, o seu efeito, embora poderoso, inebriante, é passageiro.

O eu poético no texto de Bandeira está doente, fragilizado pela dor, por ela embrutecido até à morbidez: “Meu verso é sangue./(...)/Dói-me nas veias. Amargo e quente,/ Cai, gota a gota, do coração” (BANDEIRA, 2013, p. 22, v. 5, 7-8). Não parece contar com uma cura definitiva, mas com um alívio suave e imediato, mas efêmero – *falar e ser ouvido*. A elementaridade desta ‘situação terapêutica’, no entanto, não o inibe. Dá-se a auscultar. Aceita o quadro do próprio sofrimento e o descreve algo minuciosamente, buscando no grafismo da palavra-imagem a empatia do Outro, única condição que exige. Uma dor tão intensa e profunda trazida à luz requer compreensão, só possível a quem já a conhece... Acreditamos que o poeta sugira ao leitor ainda não visitado pela dor que viva mais, isto é, que qualifique-se para compreendê-lo antes de lê-lo, pois a dor não é possibilidade, não é projeto, é certeza. Outra constatação surge do exposto, como ato falho que trai o conceito de ‘humildade’ (ARRIGUCCI, 1990) que a crítica ocasionalmente tem atribuído ao discurso do eu poético em Manuel Bandeira: o poeta escreve primordialmente para si.

A penúltima estrofe do poema de Amneres retoma a imagem do poeta como navegante no mar da poesia: “Incitarei meu verso/a navegar/por quantas plagas/desejar/seu coração marinheiro,/a enfrentar seus fluxos/de calma e tempestade, [...]”. A iniciativa do poeta, como uma promessa de nova tomada de posição, será intrépida; o fazer poético não será fruto de inspiração, mas de incitação ao desbravamento de ‘novas plagas’ (linguagens, semioses, temáticas, entrelaçamento de vertentes estéticas, etc.) quantas desejar, para a expressão do sentimento em suas diversas facetas. Nesse sentido, vale notar: o desejo de novidade não

deixa de homenagear a tradição; o trecho “incitarei o meu verso/a navegar/por quantas plagas/desejar/seu coração marinheiro” lembra a expressão camoniana, presente nos *Lusíadas*, “Por mares nunca d’antes navegados” (I, 3) (CAMÕES, 1980). A ação de navegar a *barca bela*, o *barco-poema*, é impulsionada pelo desejo e sua motivação, em qualquer das etapas do processo de estabelecimento da relação autor-leitor-texto é o gozo da estesia. As “plagas” a serem atingidas, nas distâncias de mares que alternam fluxos de “calma” e “tempestade”, representam os modos de realização da poesia, na diversidade de possibilidades da linguagem. O fazer poético compara-se a uma expedição instrumentalizada pela expressão léxico-estilística da língua, mas seus modos de composição, de engenho, harmonizam-se numa partitura cuja nota dominante consiste no tom particular de cada leitor. O horizonte de expectativas de cada um é sua bússola individual que, se por um lado, oferece saída do nevoeiro da opacidade da língua ou da crise da palavra, por outro, conduz, no máximo, à possibilidade interpretativa autorizada na marca textual (“[...] descobrir a rota/de outros mundos,/de outros mares,/além do nevoeiro”, v. 38-41). Realizada a leitura, não há nenhuma indicação de que o poeta chegou ao âmago do leitor, ou que este penetrou o desconhecido país da interioridade do poeta. O nevoeiro metaforiza, sobretudo, a face ignota da linguagem, o que está no silêncio original, no campo do Outro. A busca pelos mundos de “além-cá”, dos sentidos paralelos, firmam em *lalangue* o desejo pelo que é exógeno ao sujeito, cuja possível realização impele o poeta a sair para encontrar aquilo que reside no inefável, aquilo que oscila constantemente em direção ao impossível. Escrever consiste nessa aventura em que o poeta deseja enredar-se.

A estrofe final é apoteótica: “Até que se transforme em água,/barco-poema, ode-veleiro,/onda contínua em preamar,/a navegar,/a navegar” (v. 42-46). O fazer poético, renovado, enriquecido pelo conhecimento adquirido nas várias “plagas” por onde transitou, é água, mar e barco, ao mesmo tempo. A linguagem poética, dando vida e colorido ao texto, flui em preamar, suavemente transitando entre a “praia” – a “costa” que sinaliza a localização do “lugar” (continente? ilha?) do Outro – e o “oceano” de onde proveio, na forma de barco-poema. Simbolicamente, uma das acepções para o elemento água, como propõem Chevalier e Gheerbrant (2009), é a de regeneração.

A água representa a volta às origens, em busca de algo que se perdera – indescritível, inominável, inefável, mas agudamente presente em sua própria ausência. Na poesia, a Coisa esconde-se em *lalangue*, como o sol na linha do horizonte. Nas duas últimas estrofes, as referências marítimas e aquáticas constituem no texto, o eixo metafórico em torno do qual a poesia se instaura – tal como em “rio do desejo” (v. 4), “coração marinheiro” (v. 35), “onda

continua em preamar” (v. 44), “barco-poema” (v. 43), “ode-veleiro” (v. 43). Assim, no fechamento do texto, a água apresenta-se como o elemento condutor da experiência poética renovada. Por isso, na última estrofe, transformar o poema em água é mergulhá-lo (e mergulhar-se o poeta) profundamente na poesia, numa experiência interior, como afirma Bataille, ou num estado que se diria *poético*, como afirmam Valéry e Dufrenne. Estado pleno, de completude e silêncio, ao fim da maré cheia.

3.1.3 “Razão do poema”: a poesia como instinto

Razão do poema

A poesia alimenta
Levanta o sol
Irradia luz
Na alma turbulenta

A poesia acorda
Decifra a manhã
Injeta beleza
Na aorta

A poesia excita
Varre o banal
Toca-me a carne
Em lascívia

Poesia é dura
Revela o mal
Perfura os olhos
Supura

A poesia cura
Acaricia a dor
Transborda
Espanta a loucura

A poesia é mãe
Protetora, avó
Ilumina sombras
Não me deixa só.

(AMNERES, 2000, p. 30)

Segundo Nicola Abbagnano, em seu *Dicionário de filosofia*, uma das acepções do termo “razão” designa o fundamento do ser. Afirma ele: “visto que a Razão de ser de uma

coisa é sua essência necessária ou substância expressa na definição, assume-se às vezes por "Razão" a própria substância ou a sua definição" (ABBAGNANO, 2007, p. 884). Neste sentido, a *razão* designaria a propriedade essencial da instância do objeto. A razão ainda, segundo Japiassú e Marcondes (2008, p. 234), "[...] identifica-se ainda com a luz natural, ou o conhecimento de que o homem é capaz naturalmente, por oposição à fé e à revelação". Essas duas acepções definem formas muito específicas de compreender a *razão*, não obstante o fato de que um termo desta magnitude, no campo da Filosofia, é desenvolvido através da intervenção de um grande número de estudiosos que dele apresentam visões significativamente diferenciadas. Na análise que se segue, vamos nos valer das duas definições acima descritas para fundamentar nossa interpretação de um dos textos mais reveladores da motivação pulsional do desejo na escrita poética em Amneres Santiago: "Razão do poema".

A primeira definição – a razão de ser de uma coisa é sua essência necessária ou substância expressa na definição – destaca a *razão* de ser do poema, do texto poético como exercício autônomo de linguagem e não em função da arte poética. Nesse sentido, a razão de ser do poema, sua primeira motivação, configura-se, inicialmente, em sua capacidade de firmar-se como objeto de linguagem. Consiste, como peça de linguagem, no que resulta de sua criação: um corpo de significantes que dinamizam a linguagem, inclusive discutindo sobre si próprio através da metalinguagem.

Numa visão hermenêutica da relação entre poema e poesia, poderíamos dizer que o poema está para o corpo, como a poesia está para o sangue e a alma, elementos que oferecem, a nosso ver, a acepção mais próxima da noção de interioridade. O amálgama entre poesia e poema firma-se como uma espécie de diálogo, no qual a poesia se vale do poema para dizer e o poema se vale da poesia para existir. Quando desassociados, desvanece-se a razão do poema e o corpo de significantes assume outra pretensão ou estatuto não poético, ou seja, desinteressado da estesia pela mimese poética. Afirma Octavio Paz (2012, p. 163): "A linguagem poética revela a condição paradoxal do homem, sua "outridade", e assim o faz realizar o que é". O poeta, ao revelar o homem, no poema, o cria: coloca em foco a necessidade daquilo que está para além de si mesmo. Essa condição poética torna-se o dizer no poema; este existe como materialização do dizer.

A segunda definição de *razão* – conhecimento de que o homem é capaz naturalmente, por oposição à fé e à revelação – diz respeito à experiência intelectual, social, cultural, íntima que a leitura do poema pode ensejar. Poderíamos dizer que a primeira definição foca na razão do poema como existência e a segunda, na razão do poema como consciência. O poema

ilumina o conhecimento, no sentido de ativar lembranças, estesias, desenvolver experiência interior. Esta visão reafirma o objetivo do poema como elemento propiciador de iluminação, desde o primeiro contato com o texto até o despertar do estado poético. A poesia no poema estabelece uma dialogia cuja função é a de comunicar significados no corpo do texto, fundando a razão do poema.

Vale destacar, no texto em análise, as orações que iniciam as estrofes. Se o título aponta para o “poema”, os versos que abrem cada estrofe apontam para a “poesia”. A poesia “alimenta” (v. 1), “acorda” (v. 5), “excita” (v. 9), é “dura” (v. 13), “cura” (v. 17), é “mãe” (v. 21). Tais termos figuram a poesia como uma força que impulsiona a vida e a protege como uma sentinela. É a poesia o alimento que sustenta o ser, acorda-o para a vida, estimula-o a prosseguir. Na dor, cura-o, e, ainda sob o papel da progenitora, guarda o ser e embala-o no seu ritmo materno. Tão próxima do sujeito, sendo a proporcionadora de um lenitivo para a solidão (“Ilumina sombras/não me deixa só”, v. 23-24), a poesia agrupa, em seu escopo, determinações que caracterizam necessidades humanas.

Na primeira estrofe, a poesia aparece como a luminosidade que afasta as trevas da dor interior. Tal como o sol, que contribui para energizar as diversas formas de vida, a poesia se faz alimento, a necessidade basilar da sustentação de um organismo, o combustível da vida: “A poesia alimenta/Levanta o sol/ Irradia a luz/Na alma turbulenta” (v. 1-4). A luz da poesia desperta a sensibilidade, como confirma a segunda estrofe: “A poesia acorda/Decifra a manhã/Injeta beleza/Na aorta”. Dois termos são importantes para definir o que poderíamos entender como o nascimento do estado poético: “sol”, brevemente comentado acima, e “manhã”.

Para Chevalier e Gheerbrant (2009), “manhã” designa a luz da pureza, na qual nada está desgastado ou corrompido. É neste sentido que se pode atribuir à poesia o status de fonte de cura: “A poesia cura/Acaricia a dor/Transborda/Espanta a loucura” (v. 17-20). Na alma ferida, a luz da poesia espalha-se como bálsamo. Seu calor penetra o mais íntimo do ser e o faz reerguer-se para recomeçar: nasce um novo dia. “Decifradora da manhã”, a poesia retempera-se, nos mais sutis aspectos de sua linguagem, com o vigor do novo, do que surge às primeiras horas. Sendo curadora, balsamizante, consoladora, a poesia é também regeneradora. Ao influxo de sua luz e calor, o sujeito, assim ungido, recebe a cura de seus males interiores pela ação poética.

A imagem das primeiras horas do dia, evocada em “Razão do poema”, lembra o poema de Manoel de Barros, “Fazedor de amanhecer”. No texto, o eu lírico diz que em sua trajetória de vida fez uso de três máquinas imaginativas, dentre elas “Um fazedor de

amanhecer/para usamento dos poetas” (BARROS, 2010, p. 474). Metalinguisticamente, o fazedor de amanhecer é o poema que, no claudicar das palavras, tece em gramática própria a novidade da poesia, de modo funcional (é produto de um “fazedor”) e com objetivo definido, destinado a um usuário específico: “para usamento dos poetas”. O sol vincula aos dois poemas a ideia de grandeza da luz, de progresso. O fogo, elemento diretamente associado ao sol, figura o ardor da busca que impulsiona a trajetória do sujeito, alimentado pela energia vital do poema em sua instância significante. O sol do amanhecer não deixa de remeter a uma imagem refletida do Outro, e tentar atingi-la pode ser comparado a atingir um orgasmo.

Na busca pelo Outro, o eu lírico açulado pelo seu mais puro e elementar instinto, sua sensibilidade, contempla a luminosidade, provinda do Outro, que o fascina e vivifica: “A poesia excita/Varre o banal/Toca-me a carne/Em lascívia” (v. 9-12). A ideia principal aqui proposta é sentir. Sentir prazer. O prazer de sentir-se tocado na carne da própria intimidade pela beleza da poesia, que, viva e quente como um sol, penetra as tramas íntimas do sujeito como experiência afetiva, desaguando numa vivência purificadora, regeneradora, libidinal.

O tom assertivo do poema acerca da poesia tem a propriedade de vincula-la ao natural, aos ciclos da natureza (dia, noite, nascer, morrer), ao instintual (alimentar-se, sobreviver, aquecer-se, excitar-se, gozar). Dessa forma, o próprio texto desenvolve-se como um ciclo, que começa e termina, na primeira e na última estrofes, respectivamente, com duas imagens de acolhimento e proteção: o calor do sol inundando a alma em trevas e o abraço maternal, protetor e sábio. A voz poética aponta a poesia como antídoto para a solidão: “A poesia é mãe/Protetora, avó/Ilumina sombras /Não me deixa só” (v. 21-24). O verbo poético não se refere apenas à mãe, mas também à avó, símbolo da tradição.

Um dos papéis da maternidade é promover a nutrição de sua prole. Metalinguisticamente, essa nutrição está para o desenvolvimento de novos significados poéticos, a luminosidade advinda do corpo de significantes no poema. Tal nutrição fortifica a experiência do sujeito e sacia temporariamente a sua fome intermitente de completude, acenando-lhe com a busca do gozo pela palavra. A avó, índice de perpetuação da ação materna, enfoca no poema a característica cíclica da poesia, cuja razão principal é dar suporte ao sujeito, iluminando os meandros da sua vivência. A poesia, como ponto de luz, firma-se como o caminho pelo qual o homem tem a segurança de sua expressividade, na comunicação de seus afetos. O texto poético, como seu estado, acompanha o homem no ato de enunciar seu íntimo, de dialogar com o texto, demonstrando seus limites e seus anseios de completude, de gozo.

3.1.4 “Verbo e carne”: a poesia no poema

VERBO E CARNE

Deita
a cabeça
no colo
do poema
e dorme.
Deixa
que as palavras
te abracem,
te protejam,
te consolem.
Cobre-te
com o manto
substantivo
do amor
que se traduz
em verbo
e se fez carne,
eternamente
a conjugar-se.

(AMNERES, 2014, p. 21)

O título do poema evoca a lembrança de uma experiência de leitura. Referimo-nos ao trecho inicial do *Evangelho de São João*: “E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós” (Jo 1, 14)²⁶. O trecho, no prólogo do Evangelista, indica a encarnação de Jesus no seio da humanidade. Retomando imagens do livro de Gênesis, que iguala Deus ao Verbo, João coloca Jesus no mesmo patamar do Criador. Quando Deus se torna carne, assume imagem humana, bem como a temporalidade à qual o gênero humano está sujeito. Traduzindo essa evocação para o contexto da reflexão metapoética, o *verbo* está para a *poesia* assim como a *carne* está para o *poema*. Nesse trânsito, a poesia, que é de domínio maior que o poema, estando nele, assume suas limitações, sua insuficiência, sua claudicação. Assim, o poema, peça de linguagem, dispõe de seu corpo de significantes para organizar o discurso poético.

A dialogia poema-poesia firma-se, então, através da complexidade desta relação, proporcionando a estesia. Tal complexidade é resumida da seguinte maneira por Décio Pignatari (2011, p. 53): “A poesia situa-se no campo do controle sensível, no campo da

²⁶ BÍBLIA DE JERUSALÉM. Evangelho segundo São João. São Paulo: Paulus, 2013. p. 1843.

precisão da imprecisão. A questão da poesia é esta: dizer coisas imprecisas de modo preciso”. Portanto, o engenho, a licença poética e os mais variados modos de realização da palavra no poema prestam-se a presentificar o inefável em significantes, mesmo que consiga fazê-lo apenas parcialmente. Ao tornar-se verbo, a fanopeia (imagem), a melopeia (som) e a logopeia (sentido), tal como definiu Ezra Pound²⁷, configuram uma construção metodológica em que se pode ler a realização da poesia no texto. A disposição das imagens, a sonoridade e o ritmo, bem como os significados emergentes na leitura do poema, traduzem a *encarnação* da poesia, no poema, “no meio de nós”.

O poema ora analisado pode ser dividido em três partes, mediante o registro de sua pontuação. Cada uma das partes inicia com um verbo específico: (1) “Deita” (v. 1); (2) “Deixa” (v. 6); (3) “Cobre-te” (v. 11). Observando a sequência linear destes verbos no transcurso do texto, percebemos uma descrição do movimento de relaxar o corpo, de abandonar-se, regulado no tom docemente imperativo de um convite. Dirigindo-se a uma segunda pessoa (Tu), a voz poética, em modulação quase hipnotizante, irresistível no apelo suave que emite, tanto pode estar buscando o leitor quanto o poeta, na sua atividade criativa: “Deita/a cabeça/no colo/do poema/e dorme.” (v. 1-5). O sentido de relaxamento expressa-se nos elementos-chave da mensagem, que “sobe” do texto como um perfume: “deitar”, “cabeça” e “dormir”.

A cabeça representa a racionalidade, a consciência, o lado clarificado do ser em sua atuação no mundo. A lógica positivista a associa diretamente à razão progressista. Quando a cabeça repousa, em movimento de *queda* (“deita”), presta-se ao devaneio, ao sono, ao sonho “no colo do poema”. Dormir, por sua vez, baixando a guarda às eventualidades do entorno, burlando a racionalidade, é passaporte para o sonho da liberdade do sentimento acalentado (“deixa/que as palavras/te abracem/te protejam/te consolem”, v. 6-10), é abertura para o dionisíaco, pela descentralização do pensar racionalista para o pensar poético. A realidade é posta em segundo plano, dando margem ao imaginativo, manifestação desejante do inconsciente. Dormir, assim, é também deixar-se dominar pela força poética, no encanto favorecido pela experiência estética da leitura.

As palavras que constituem a segunda estrofe (“Deixa/que as palavras/te abracem/te protejam/te consolem”) ativam a memória afetiva do sujeito, buscando proximidade com ele, no intuito de promover o seu acolhimento e saciar a sua carência, lembrando a Coisa

²⁷ “Contudo, as palavras ainda são carregadas de significado principalmente por três modos: fanopeia, melopeia, logopeia. Usamos uma palavra para lançar uma imagem visual na imaginação do leitor ou a saturamos de um som ou usamos grupos de palavras para obter esse efeito”. (POUND, 2006, p. 41)

perdida na cena de abraço feminino/maternal. Da mesma forma, as palavras abraçam, protegem e consolam. São como que personificadas, encarnando um Outro que, inencontrado, inatingido, resolve acenar e chamar aquele que a ele não consegue chegar, buscando nele completar-se enfim. A poesia reflete o desejo de saciedade através da linguagem com a mesma beleza e fascínio com que o espelho das águas reflete a imagem de Narciso.

Por fim, a última estrofe declara: “Cobre-te/com o manto/substantivo/do amor/que se traduz/em verbo/e se faz carne,/eternamente/a conjugar-se” (v. 11-19). Em imagem dotada de delicado erotismo, o sujeito é solicitado a deixar-se *cobrir* pelo manto substantivo do amor (o termo “deixa”, isolado na linha métrica, reveste-se do tom apelativo de quem busca os carinhos de alguém). A cena figura a outridade que o sujeito busca em seu desejo por completude. Traduzido no verbo – *poesia* – e vertido no *poema* – a carne –, este desejo delineia um percurso de reencontro (“conjugar-se/eternamente”) deste objeto perdido e nunca encontrado, que acontece, pelo menos no domínio das palavras, fechando o poema – eternamente.

3.1.5 “Corpo do texto”: a fisiologia do poético

Corpo do texto

Não posso vê-lo,
mas posso escrevê-lo,
dizê-lo em palavras
e com palavras.
Posso passar a palavra
língua em seu rosto,
em sua boca,
lambê-lo, sentir
seu gosto. Posso
soprar-lhe a palavra
brisa e alisar
seu corpo, e
arrepia-lo. E posso
dizer-lhe rimas
e com ímã
encantá-lo,
deixá-lo preso
ao meu corpo
do texto. E
posso, enfim,
com palavras,
amá-lo.

(AMNERES, 2014, p. 23)

Ruth Silviano Brandão (2006), em *Vida escrita*, como já foi mencionado anteriormente neste trabalho, desenvolve a noção do *corpo escrito da literatura*. Esta visão crítica acerca do texto literário metaforiza a escrita literária em analogia à dinâmica e anatomia do corpo físico. Assim como o ritmo pulsional do corpo instaura-se em desenvolver sua vivência empírica, o ritmo do poema tece a trama de sua expressividade. Um corpo, funcionando de acordo com a tecnologia própria de sua existência, tem desejos e necessidades que se efetivam na ação dos afetos do ego. Se este corpo ‘poético’, cuja direção de sua expressividade é um leitor real, que também pode ser o escritor; se existe com sua dinâmica pulsional, inscreve-se na busca de um gozo, em paridade com a atividade vivencial do corpo do homem.

No poema acima, encontramos o dinamismo da poesia em enunciar o inefável do verbo: "Não posso vê-lo, / mas posso escrevê-lo, / dizê-lo em palavras / e com palavras" (v. 1-4). A falta implicada nesses versos designa a Coisa perdida que embora não contemplada, tem o seu efeito percebido na escrita. Quem escreve sente e diz através das palavras sua experiência ou a de outrem na potencialidade do verbo em trânsito no texto. A visão representa o vislumbre total do objeto, enquanto quem sente o fabula, portanto, o organiza no ato locucional do poema nas tramas típicas de sua atividade.

O ato de dizer envolvendo a palavra lança mão de duas formas: sua caracterização – "dizê-lo em palavras" – e a forma do escritor se relacionar com o texto – "e com palavras" –. Nesse binômio, no qual o eu lírico descreve sua atuação com o verbo, é revelada a pretensão metalinguística emergente de sua expressão, direcionada ao modo de realizar a atividade criativa. Seguindo, o poema aponta: "Posso passar a palavra / língua em seu rosto, / em sua boca, / lambê-lo, sentir seu gosto". O beijo da linguagem tem fatoração explícita reflexiva de um corpo erótico, interditado em sua ação pela própria palavra (“palavra/língua”). O gesto de passar a língua no rosto do corpo do texto denota eroticamente uma atividade de exploração da escritura dos significantes, na percepção de seus efeitos, "seu gosto". Essa exploração continua no verso seguinte: "Posso / soprar-lhe a palavra / brisa e alisar / seu corpo, e / arrepiá-lo." (v. 9-13).

Aprofundando nossa análise, em consonância com a metáfora do *corpo escrito da literatura*, desenvolvida por Brandão, tal ideia é descrita da seguinte forma em ensaio anterior a *Vida escrita*: "Sedutor, o texto é corporal, gestual e no seu corpo erótico se inscrevem as marcas da sedução [...] Os mistérios do corpo textual são como os mistérios gozosos do corpo materno, primeiro texto lido e marcado pelo sujeito leitor" (BRANDÃO, 1996, p. 43). Interditos, porque sublimadores da tensão pulsional primordial, tais gozos presentificam-se na

amamentação, no abraço, no colo e na proteção maternos; a mãe é a primeira pessoa que tem acesso irrestrito ao corpo do(a) filho(a). As ações de lambar, soprar, alisar, arrepiar figuram a sedução do corpo do texto, num gesto interventivo para a constituição da dinâmica poética. Tal como o corpo materno, do qual o sujeito é gerado, a língua, no poema, é metaforizada como tal, lugar de interação verbal onde os mecanismos linguageiros se projetam.

Essa sedução, gerada no corpo da *mãe*, representada como a língua materna, é interpretada por Roland Barthes (2013, p. 46) como o brincar "[...] para o glorificar, para o embelezar, ou para o despedaçar, para o levar ao limite daquilo que, do corpo, pode ser reconhecido [...]". Tais gestos formam meios de explorar as possibilidades da língua para a produção poética que ao usar o código linguístico, desenvolvido no *corpo do texto*, seduzem, no texto em análise, por suas formas de expressão presentificadas sob a ludicidade em que a forma literária pode surgir, no sentido de focalizar a diversidade de sua realização. A continuação do poema declara: “E posso / dizer-lhe rimas / e com ímã / encantá-lo, / deixá-lo preso / ao meu corpo / do texto” (v. 13-19). Completando o percurso da sedução, no poema, visualizamos nesses versos o aspecto do encantamento que direciona o discurso a ser desenvolvido na performance da poesia.

A rima, recurso sonoro característico do poema, como um dos elementos presente na criação do texto, firma a tradição histórica em que o poema se liga à canção, à música (CARA, 1998). Presa no corpo do texto, a rima denota as linhas de expressão, a silhueta fundante da poesia, o dizer encantador da oralidade que chama atenção do leitor pela musicalidade dos versos. E, diante de tais considerações, a última estrofe completa: “E / posso, enfim, / com palavras, / amá-lo” (v. 19-22). O amor, no sentido aqui considerado, qualifica todo trabalho (inclusive erotizado) com a linguagem, no corpo do texto. É o amor o propósito de completude. As palavras, em sua condição claudicante em relação ao todo da poesia, figuram os gestos da criação literária, no desenvolvimento de imagens, ritmos, e outros elementos estéticos que particularizam a fisiologia do *corpo escrito da literatura*, sob o biótipo do poema.

3.2 A estética do gozo pela palavra em Regina Lyra

Nesta parte do nosso trabalho analisaremos os poemas de Regina Lyra selecionados para o corpus desta pesquisa, fundamentando nossas considerações em torno da noção de

gozo *pela palavra*. Para tanto, elencamos os seguintes textos: “Poeta onde estás?”, da obra *Entre_Nós* (2008); “A criação” e “Embriaguez”, da obra *Vão da palavra* (2011); “Ao sabor do mar”, de *Entre as linhas do deserto* (2015); e “Palavra”, de *Entre_Nós* (2008). O processo analítico permanece com os mecanismos metodológicos adotados nas análises dos poemas de Amneres Santiago. Vale salientar, ainda, que os textos analisados são contemporâneos aos da autora anteriormente analisada, numa linha temporal constituída a partir da primeira década do século XXI.

3.2.1 Poeta onde estás? ...sempre a caminho

POETA ONDE ESTÁS?

Estou nas curvas da palavra,
Parecidas com as conchas do mar.
Se toco no meio,
Tenho receio de machucar.

Estou nas estradas dos versos,
Teço o emaranhado das palavras,
Construo versos, dinâmico incesto.
A contragosto paro e faço o inverso.

Uno a concha com os versos.
Tenho um colo perfeito,
Para encostar meu peito,
Fazê-lo meu regaço,
Nem que seja por um abraço.

Estou na auto-estrada dos poemas,
Chamam-me de poeta.
Procuro o tempo que passou,
No teu sonho ele vingou.

Abriu a porta, fez a festa,
A poeta chegou.

(LYRA, 2008, p. 28)

Publicado em *Entre_Nós* (2008) todo o corpo do poema constitui-se como uma resposta ao título. Onde está o poeta procurado? Como a pretensão do texto é de cunho metapoético, desde o título compreendemos a noção do trabalho com a linguagem realizado pelo poeta. A pergunta titular em confronto com outra – o que é poesia? – tende a buscar uma resposta semelhante, uma curiosidade por saber do que trata o verbo e como ele é tratado. Ou

seja, a que se destina os trâmites do poético e como essa tramitação se realiza. Ao ser indagado, por um alguém desconhecido, o poeta é procurado com a intenção de desvelar o lugar de seu enredo. O lugar do seu trabalho criativo, onde está o poeta enredado, figura o ato de aproximação das palavras, o ponto nevrálgico do processo criador, lugar da malha dos significantes, onde se junta poema à poesia de modo imediato, constitutivamente, na manifestação do seu engenho.

A primeira estrofe, qualificada como a introdução da resposta à pergunta titular, demonstra que o poeta está sempre a caminho, em busca de sua expressão com a palavra: “Estou nas curvas da palavra, / Parecidas com as conchas do mar.” (v. 1-2). “As curvas”, bem como a comparação para “as conchas”, traz um matiz de sentido importante para o trabalho com a poesia: sua relação de aspecto feminino. A imagem da palavra como concha e silhueta de curva marcam o feminino, numa imagem de fecundidade. Sobre essa imagem, Mircea Eliade (1979, p. 126) declara: “Nelas se exercem e estão presentes as forças criadoras que jorram como que de uma fonte inesgotável, de todo o símbolo do princípio feminino”. Essa característica criadora da qual trata Eliade, fundamenta também a imagem da concha/curva das palavras. Se elas são o objeto de trabalho do poeta, e se como as conchas associam-se ao feminino, então o verbo trabalhado pelo poeta, mediante seu escrutínio, está aberto às possibilidades de geração, tal como o princípio do feminino, numa fonte inesgotável de significados.

Dito isso, a estrofe continua: “Se toco no meio,/Tenho receio de machucar” (v. 3-4). Esta continuação, em associação direta com os versos anteriores, diz respeito ao cuidado com o conteúdo das conchas. As particularidades da palavra exigem um manejo escrupuloso, cujo contato deve ser um contínuo exercício de percepção. O engenho das curvas da palavra exige preso pelo cuidado com o verbo, no seu toque para modular o verso, mediante o adorno e o conteúdo de significantes proposto pelas palavras. Estar nas “curvas da palavra” é um trabalho de esmero. Portanto, seu exercício necessita de sensibilidade ao toque das conchas. Tal como no toque ao léxico, à sintaxe, ao sentido, e ao discurso na criação do poema.

A segunda estrofe inicia com uma localização distinta, do poeta, em relação com a primeira comentada: “Estou nas estradas dos versos”. O sentido de caminho, neste verso, se intensifica. Se formos comparar com o verso analisado na estrofe anterior temos a localização do poeta na curva das palavras, enquanto neste agora comentado indica a “estrada” dos versos. A curva, um trecho; a estrada, um caminho consolidado, estruturado em distância e percurso. O verso, assim, figura a construção através das palavras, numa linha sinuosa em que as curvas constituem o caminho do enunciado.

A estrofe, assim, continua: “Teço o emaranhado das palavras/Construo versos, dinâmico incesto” (v. 6-7). Nas estradas dos versos, cujas linhas sinuosas figuram a expressão, as palavras são organizadas, postas em dinâmica específica para a formatação do caminho. Se “em estado de dicionário”, como diria Drummond em “A procura da poesia”²⁸, as palavras do poema, com o entalhe do poeta constituem o verso, na malha de significantes da língua, e por isso essa dinâmica incestuosa, de contato com a mãe, a língua materna – conforme já enunciamos em outra análise evocando Roland Barthes. A estrofe encerra com a demonstração da recursividade do trabalho criativo: “A contragosto paro e faço o inverso” (v. 8). Aqui encontramos, sobretudo, a noção de necessidade para firmar o verso em linha. O trabalho com a linguagem, nesse sentido, busca a adequação a uma forma, ao que soa não um ingênuo gosto, mas demonstrando grau de intencionalidade na disposição do verso. Para tanto, o caminho de trabalho assemelha-se ao que Olavo Bilac dispõe em “A um poeta”²⁹, acerca do tarefa deste: “Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua!”. Esse itinerário, portanto, figura a construção, aludido no poema de Regina Lyra, na dinâmica da língua, nos trâmites da linguagem para a modelagem dos versos.

Essa relação de trabalho, na terceira estrofe firma a união entre as palavras e os versos: “Uno a concha com os versos”. As palavras agora formam a sinuosidade do caminho que toca o íntimo do ser como continua a estrofe: “Tenho um colo perfeito, / Para encostar meu peito, / Fazê-lo meu regaço / Nem se que seja por um abraço” (v. 10-13). Aqui encontramos a concepção do poema como um agenciador para o repouso da alma, como lenitivo, propiciador do acolhimento. Fica impresso nisto a ideia de busca pelo Outro, em que o “eu” deseja encontrar o que lhe falta e o poema o pode conduzir a esse possível encontro. Ainda, nesse trecho, encontramos o dado da relação entre o masculino (os versos) e o feminino (as conchas, as palavras) formando um elo para geração de sentidos, no corpo do texto. Um completa no outro sua expressão para o ato locucional da poesia.

A penúltima estrofe lança direção gradativa em relação às estrofes anteriores: “Estou na autoestrada dos poemas,”. Colocando a distinção entre os termos de mesmo campo semântico: “curva”, “estrada”, e agora, “auto-estrada”. Se o primeiro diz respeito à palavra, o segundo ao verso e o terceiro ao poema, encontramos uma linha gradativa que vai da microestrutura, até a uma macro, da palavra ao poema. A autoestrada designa um local de via sinalizada, cujo fluxo de tráfego é contínuo. Em direção linear, esse tipo de via tem sinalização e figura, em relação à estrada, o ponto evolutivo, ou seja, o local de convergência

²⁸ Poema contido na obra *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade.

²⁹ Poema contido na obra *Tarde*, de Olavo Bilac.

da estrada. Se o verso compõe parte do poema e o seu direcionamento anterior está como uma estrada, o poema, assim, demonstra a via complexa da expressividade da poesia no texto. E essa autoestrada numa busca pela Coisa instaura: “Chamam-me de poeta. / Procuro o tempo que passou, / No teu sonho ele vingou.” (v. 15-17). O tempo passado, a via da lembrança daquilo que estava junto ao ser, mas fora perdido, e por isso a busca. É no sonho que a completude tenta vivificar a memória da Coisa e por isso o traço onírico da poesia é carregado de imagens que sondam o inconsciente do sujeito.

A última estrofe declara uma espécie de finalização do processo criativo: “Abriu a porta, fez a festa, / A poeta chegou” (v. 18-19). Muito embora possa indicar o fim da busca, tal movimento é recursivo. Desde o caminhar entre curvas, estradas e autoestradas, o poeta, como alguém que segue um mapa de índices de linguagem, chega, ao final de seu caminho, transfigurado. “A poeta chegou”: não simplesmente o poeta, mas no feminino. A marca sexual do sujeito escrevente, criador, designa, nesse trecho, em relação a todo poema, o caráter da feminilidade criadora, aberta a geração de trabalho com a linguagem, tal como o sentido da concha acima aludido. A pergunta titular “Poeta onde estás?”, dessa forma, tem em sua resposta a especificidade de caminho, de passos, de contornos em trafegar nos fluxos da linguagem, pela sinuosidade das estradas e na intensidade de ida em direção do Outro, através do poema, em autoestrada. O gozo, embora em movimento recursivo, presentifica-se no percorrer da trajetória que o poeta realiza, até a sua autodefinição, revelada na marca linguística pela expressão no feminino: “a poeta”.

3.2.2 A criação: contemplação do belo

A CRIAÇÃO

Com inteligência e sátira,
Entre o vão da palavra,
Versos criados com calma.

Permanecer sem jeito,
Não saber o que é direito,
Na beleza de um poema.

Mas vou tentar uns versos,
Caídos do céu.
Só para dizer com nexos,
Como a poesia é bela.

(LYRA, 2011, p. 25)

O poema acima apresentado integra *Vão da palavra* (2011), cujo título já indicia a reflexão metapoética. No léxico da língua, duas acepções para o termo *vão*³⁰ chamam a nossa atenção: a) em sentido genérico, *vácuo, espaço sem conteúdo*³¹; b) em Arquitetura, diz-se da fenda na parede que faz com que a claridade e o ar entrem ou, ainda, da distância entre as bases que sustentam uma ponte ou qualquer outro tipo de estrutura. Nesse sentido, na construção do poema, o *vão da palavra*, seu pretensão nada, é o ‘entremeio’ do dizer poético, o implícito inscrito no escopo de sua proposição, mesmo que esta seja declarar a sua insuficiência quanto a dizer o indizível. Se uma das funções do vão é a de permitir a entrada de ar e luz, metalinguisticamente falando isto pode equivaler a oferecer uma alternativa à treva e à claustrofobia da assimbolia.

No texto em análise, a “criação” focaliza o aspecto inventivo do trabalho do poeta. Inicialmente, a voz lírica afirma que é com “inteligência e sátira” (v.1) que o poeta formula sua escrita. Os versos, no entanto, “criados com calma” (v.3), procedem de trabalho intelectual, minucioso – o que denota um conceito de poesia que não nega o valor da técnica – conectado, além disso, com os aspectos históricos, sociais e culturais que unem os indivíduos numa apreciação tanto crítica quanto jocosa, tolerante ou impiedosa dos fatos da sociedade.

Assim, se, por um lado, o poeta necessita de *inteligência*, ou seja, de consciência técnica e cultura formal, de conhecimento sobre os modos de realização da língua que o capacitem ao engenho com as palavras; por outro, a realização desse trabalho segue uma ótica particular, a da sátira. Deste ponto de vista, o poeta assume característica de transgressor, quando ‘satiriza’ as normas da língua para que o verbo poético possa transitar com liberdade no corpo do texto. Semelhante tarefa não é rápida, nem fácil; a sátira não pressupõe absolutamente a ausência de um cuidado com as palavras. Ao contrário, seu exercício revela, em sua essência, o poder de dispor das normas do sistema da língua, ao qual põe em crise. A ação criadora, por essa razão, exige calma. O processo de trabalho com a linguagem, tal como descrito, evoca na imagem do vão outra visão de construção poética, também respeitada por Amneres Santiago e já comentada em outra parte desta pesquisa: a de Olavo Bilac, em “A um poeta”.

O trabalho da linguagem, ainda que feito com escrutínio, não abarca o poético em todas as suas especificidades e possibilidades. O texto, a esse respeito, prossegue: “Permanecer sem jeito,/Não saber o que é direito,/Na beleza de um poema” (v. 4-6). A

³⁰ Fonte: **DICIO**: dicionário online de português. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/vao/>>, acessado em 05/09/2017.

³¹ Grifos nossos.

aparente possibilidade do indizível sugere que a estesia pode prescindir do método para ter lugar. Permanecer à margem de qualquer formalização ou forma fixa, assumindo diversas carnações, dicções, o poema inclui, neste vão metodológico, um não saber paradoxalmente consciente do infinito de sua expressão. A beleza do poema sustenta-se na ponte que cria entre nefável e inefável, concreto e abstrato, engenho e emoção. A voz poética refere um dizer que não se diz por completo, que se diz com ruído, mas que, em sua plenitude, atrai o homem, ao ativar a matriz de seus afetos. Perceber a beleza do poema por este caminho equivale a identificar-se com o que o toca em intimidade: a busca pelo Outro, ainda que só encontre a sua proximidade.

Na última estrofe, o poeta desafia a realidade do inefável: “Mas vou tentar uns versos, /Caídos do céu./Só para dizer com nexos,/Como a poesia é bela” (v. 7-10). Os versos “caídos do céu” parecem brotar por inspiração divina, do impulso criador que tem início e fim no sentimento do poeta. Naturalmente a poesia espraia-se, como a chuva que cai, fecunda a terra e a frutifica. Na ação criativa, o dizer fecunda as palavras na frutificação de sentidos. O Outro, sempre distante, sinaliza, de onde quer que se encontre, com a emocionalidade. Demonstra, em seu mistério, por esse recurso, sua própria simplicidade; revela-a igualmente pelo objetivo que deve nortear o poeta ao escrever: constatar o óbvio, “como a poesia é bela”. Para o poeta, porém, traduzir tal realidade em palavras, construiria o nexo entre o seu próprio mistério e o do Outro. Buscando a decifração do enigma, o artífice da palavra, por ora, abriga a própria criação, conformado (“com calma”, v.3), sob o vão que pôde construir.

3.2.3 Embriaguez: a musa perdida

EMBRIAGUEZ

A embriaguez do poeta é o amor.
 Pressente forma e conteúdo.
 Se perto ou longe não há diferença:
 Para ele o que vale é a crença.

Sem a musa próxima, longínqua inspiração.
 Ressurge de aparência esboçada,
 Rememora o que ficou distante,
 Tal qual sentimento minguante.

Nesse padecer sem piedade,
 Sobre o pesar da perda da imagem.
 Lida com a punição torturante,
 No êxtase da solidão ofuscante,

Sob a ausência da musa desejada.

(LYRA, 2011, p. 107)

Tal como em “Criação”, neste poema encontramos o mesmo aspecto do desejo semantizado como *embriaguez*. Desejo poderosamente registrado, dominante, mas não realizado, embora o termo *embriaguez* sugira um prévio mergulho do sujeito na pulsão pelo objeto. Uma vez que o objeto – o amor – é determinado como sendo “do poeta” (v.1) e que a sua embriaguez “pressente forma e conteúdo” (v.2), pode-se depreender que a voz poética, no texto, centra as suas observações na metalinguagem do poema. A musa, neste sentido, estando próxima ou distante, existe, e este fato por si só constitui a crença fundamental que impulsiona o fazer poético, dando-lhe nascimento, corpo e razão de ser, assim como ao poeta. Ele só existe se igualmente existirem aqueles elementos que se recomendam como objetos de sua pulsão, confundindo-se entre si: a musa e o amor.

E, já que “o que vale é a crença” (v.4), percebe-se que o poema dialoga difusamente com várias crenças relacionadas ao trabalho com a linguagem poética, num interessante recorte diacrônico: a musa dos clássicos; o onirismo dos simbolistas (presente na suspensão da razão causada pela embriaguez) e, por fim, a emocionalidade derramada dos românticos (“padecer sem piedade”, v. 9; “punição torturante”, v.11; “êxtase da solidão ofuscante”, v. 12; “ausência da musa desejada”, v. 13).

Assim, a afinidade com determinadas formalizações estéticas trai uma espécie de solicitude da parte do poeta com uma cosmovisão específica da estrutura poemática, como veremos no desenrolar do texto em análise. A ‘profissão de fé’ que gera a ‘crença’ poética, evoca o discurso do Parnasianismo, no qual o culto à forma, que tem a Musa como fim e como objeto, modaliza uma cosmovisão cujo vetor designa o formalismo e a plasticidade das palavras como características composicionais por excelência da linguagem poética (BASTOS, 2012).

Pressentir “forma e conteúdo”, no aspecto de crença, figura, tal como no poema “Profissão de fé”³², de Olavo Bilac, a plasticidade da palavra-matéria preciosa, trabalhada pelo poeta-ourives: “Torçe, aprimora, alteia, lima/A frase; e, enfim,/No verso de ouro engasta a rima, Como um rubim”. No poema em análise, o conteúdo e a forma ganham status semelhante ao designado em “Profissão de fé”, como uma espécie de dádiva universal: “Se de perto ou longe não há diferença:/Para ele o que vale é a crença.” (v. 3-4). Esta, no que

³² BILAC, Olavo. *Poesias*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

concerne à forma e ao conteúdo, exerce-se sem reservas, na aplicação de um conjunto de caracteres que designam/confrontam o poético e o não poético no texto.

“Embriaguez”, o poema em análise, endossando a voz de uma tradição de origem da poesia ocidental, igualmente presente em “Profissão de fé”, evoca nostalgicamente a lembrança (em outras palavras, a não-presença) da Musa, divindade grega inspiradora das artes: “Sem a musa próxima, longínqua inspiração.” (v.5). Retoma desta forma Hesíodo, na *Teogonia*, que aponta o indício do gênio designado pela Musa: “Feliz é quem as Musas/amam, doce de sua boca flui a voz” (HESÍODO, 2007, p. 90). Retoma Horácio, na *Epístola aos pisões*, sobre o mesmo tema: “Aos gregos deu a Musa o gênio; aos gregos concedeu ela a fluência harmoniosa no falar, por serem ávidos apenas em glória (...)” (HORÁCIO, 2005, p. 64). O que esses autores clássicos designam e a voz poética reforça em “Embriaguez” é a potência que a ‘divindade’, ‘a Musa’ – o objeto amoroso – exerce pulsionalmente sobre o papel da criação poética.

No poema de Regina Lyra, a potência da Musa está em elisão, já que esta se encontra distante. O belo dizer, por ela dado aos gregos, no passado, não figura no discurso poético senão como “sentimento minguante” (v.8), cuja reverberação progressivamente diminui, apesar de ainda continuar viva no poeta a crença num ideal de poesia metalinguisticamente formulado – isto é, menos apoiado no sentimento do que no trabalho técnico com a linguagem. O tom nostálgico de que se reveste a voz deste poeta moderno é palpável, o que confere ao texto certa tristeza. Encontra eco, por outro lado, nas expressões de Barthes, em *Crítica e verdade*, acerca do suposto distanciamento da Musa do âmbito da poesia moderna: “Não são imagens, ideias ou versos que a voz mítica da Musa sopra ao escritor, é a grande lógica dos símbolos, são as grandes formas vazias que permitem falar e operar” (BARTHES, 2007, p. 218). Ou seja, a Musa, pelo exposto, não parece ter se afastado, mas adequado a própria linguagem a tempos e pessoas diferentes; o poeta chegará a essa constatação na estrofe final do texto. Na “longínqua inspiração” (v. 5), causada pelo distanciamento da Musa, contempla-se a memória do que fora um sentimento outrora vivenciado pelo poeta, agora apenas recuperado na aparência do reflexo por ele deixado no corpo do texto: “Ressurge de aparência esboçada, / Rememora o que ficou distante, / Tal qual sentimento minguante” (v. 6-8). Esse retomar tenta sem sucesso recuperar Algo que se perdeu, junto com a Musa, cujo encaixe no sujeito outrora completava seu ego.

A terceira e última estrofe oferece o fechamento do poema: “Nesse padecer sem piedade, / Sobre o pesar da perda da imagem. / Lida com a punição torturante, / No êxtase da solidão ofuscante, / Sob a ausência da musa desejada” (v. 9-13). Tendo a imagem da Musa

desbotada, no presente, a poesia prossegue como sombra pálida do que foi ao constituir-se outrora sob a influência direta da motivação amorosa.

Porém, uma mudança de crença é apresentada como alternativa pela voz poética, nesse sentido: é a de que a Musa agora é trabalhável; a labuta com as palavras sugere uma solidão, um vazio decorrente do poema ‘cerebrado’, ‘raciocinado’ feito a duas mãos – não se pode ter tudo, afinal. Se antes o acompanhamento da Musa no processo criativo era tido como uma realidade incontestável, agora o ato transcendente da mimese se qualifica a partir do trabalho do poeta em diálogo com o seu eu. A musa desejada é a isomorfia do Outro (horizonte contemplável, mas inatingível, local de presentificação do poético. A vitalidade da Musa antiga, em franco declínio, põe a poesia como que em estado de embriaguez, a rememorar o objeto amoroso perdido, apenas entrevisto difusamente: o amor, sua motivação, seu ideal divinatório, sua ponte para o sentimento e a companhia da alma do Outro. Mas, se a Musa mudou de linguagem e disso o poeta já se faz consciente, pode-se apostar numa reestruturação de suas próprias crenças sobre a poesia e, conseqüentemente, sobre o seu relacionamento com ela.

3.2.4 “Ao sabor do mar”: o paladar do poético

AO SABOR DO MAR

A poesia me diz que o mar,
Na beira da praia,
Seduz com ondas,
Banha o corpo da areia.

Desperta um sabor na boca,
Num beijo de sal, açúcar e mel.
Tempero inconfessável,
Paladar da sorte.

(LYRA, 2015, p. 28)

O *mar* é o símbolo do infinito. Dentre algumas das acepções definidas por Chevalier e Gheerbrant (2009), o aspecto do simbolismo das águas primordiais presentifica no termo o significado de infinito, de fonte de origem. Sua praia – sua proximidade – constitui, pela palavra do texto (“a poesia me diz que o mar [...]”, v. 1), a descrição, para um “eu poético” que o desconhece e o deseja (“paladar da sorte”, v.8), de um cenário cujos encantos lhe são

dados a desfrutar através daquilo que ele conhece, as sensações do corpo. O encanto da descrição seduz o sujeito, levando-o a antecipar o prazer do desconhecido: calor, que aquece o corpo; ventos que o acariciam; luminosidade adequada, que permite à visão o espetáculo das cores da praia clara.

À paisagem natural – mar, sol, areia, vento – que sugestivamente oferece ao poeta, como a seduzi-lo ao ato da criação, a poesia adiciona outro elemento a ser sensorialmente experienciado, em requintada sinestesia: “o sabor na boca” (v.5) do “beijo de sal, açúcar e mel”, definido como “paladar da sorte” (v.8). Embora se perceba, por esses artifícios de linguagem, uma proposta de naturalização da estesia, do estado poético, gozá-los, a partir do ato criativo de linguagem, envolve-se no véu da interdição. Semelhante “tempero”, para atingir a sensibilidade física e estética, recebe o qualificativo de “inconfessável” (v.7): *lalangue*, anunciando-se como palavra-desejo, não conhece limitações. Se posta na boca, sensual como um beijo, a sua degustação passeia entre extremos: sal, açúcar e mel (v.8).

A paisagem poética, em sua estrutura locucional e imagística, suspende o sujeito numa dimensão paralela à da existência concreta. O corpo, com as suas sensações, funciona como o elo de ligação entre estas dimensões, que, embora pareçam conflitantes, estão intimamente ligadas uma à outra. Os limites do corpo do poeta imbricam-se aos do texto, mas este intercâmbio sugere possibilidades inimaginavelmente perturbadoras ao inefável, (corpo x alma; forma x conteúdo; corpo do texto x corpo do poeta; corpo do poeta x corpo do Outro; corpo do poema x corpo do Outro).

Esta visão da poesia, que relaciona libidinalmente a palavra criada, o seu criador e o seu receptor, unindo-os num único abraço de sensações e sentimentos amplamente prazerosos, beira os limites do pecaminoso. Daí o seu caráter de “inconfessável”, sendo a sua realização relegada, ao mesmo tempo a) às incertezas da “sorte” (abandona-se o intento por palavras mas não como projeto) e b) aos caprichos da fortuna (afirma-se a probabilidade de realização do intento como impossível, mas agasalha-a no íntimo como apenas remota, mesmo que nunca se proponha a concretiza-la). Todo conflito é, em essência, paradoxo, e isto não seria diferente justamente no âmbito da linguagem.

O estado poético é pintado através de uma imagem significativamente erótica: a poesia sugere ao poeta qual o objetivo do mar em relação ao “corpo da areia”, para além de banhá-lo: a “criação”. Metaforizando o discurso poético e desta forma confundindo-se com a poesia, o mar, elemento que simboliza vida e origem, “seduz” (v.3), com suas “ondas” (ou seja, as expressões da mímese atuando progressivamente nos sentimentos) o “corpo da areia” (ou seja,

o conjunto de recursos expressivos próprios ao corpo do poema, que reflete, por sua vez, o corpo do poeta).

A imagem do beijo (v.6) confere, na estrofe final, um aspecto de desejada intimidade à relação do poeta com a poesia. Para Edgar Morin, a boca é “[...] via de passagem da respiração, que corresponde a uma concepção antropológica da alma”. Metalinguisticamente falando podemos dizer que recebe, na inspiração, o *ruach*³³ da criação e, na expiração, devolve-o como palavra. Assim, muito mais do que constituir-se portal inicial da deglutição – de tendências, de estilos, de crenças acerca do poético, de soluções estéticas – a boca do poeta pode ser ponto de encontro das almas, através do beijo da poesia. O beijo, afirma o autor, “de um lado, [...] é um *analogon* da união física e, de outro, representa a fusão de duas respirações, [sendo] também uma fusão de almas” (MORIN, 2011, p. 26).

No poema, o beijo poético, multissabor, projetado, mas não concretizado (“tempero inconfessável”, v.7), teria como particularidade operar a fusão entre poesia e poema. Dela resultaria a união entre as duas espécies de elementos que cruzados, confeririam o “paladar da sorte” (v.8): o desenvolvimento dos afetos da alma, no beijo da linguagem, com a língua materna. O inconfessável, se não é explicitado, ou mesmo aceito como experiência viável, é habilmente sugerido, sob a ordem qualificadora da sedução pelo dizer poético (“paladar da sorte”, v.8). Doce e salgado mesclam-se para criar um sabor inefável, inconfessável, sutil e indistintamente detectável nos meandros da degustação das palavras que constituem o corpo do poema.

3.2.5 Palavra excrescente: o derramar da expressão

PALAVRA

O corpo da palavra
Tem o ódio e o amor,
A inveja e o despeito,
A mentira e a verdade.

A palavra existe para ser dita,
Mas infelizmente surge também
Para quem não sabe usá-la.

Estes não sabem ler

³³ Na Teologia Bíblica do Antigo Testamento, designa o sopro do Espírito de Deus. O termo hebraico, ainda, comparece com o sentido do hálito divino, ou mesmo da respiração ofegante do homem (PIKAZA; SILANES, 2014, s/p). No sentido aqui atribuído, fazemos lembrança da metáfora do sopro da criação que deu origem, segundo a narrativa de Gêneses, às coisas formadas com intervenção divina. No texto de análise aludimos este sentido metafórico à criação literária.

O espelho d'alma.

A mente é suja,
Doença corrói.
Os neurônios
Pedem socorro.

Assim acontece
Palavra

e
x
c
r
e
s
c
e
n
t
e

(LYRA, 2008, p. 52)

O poema acima integra a antologia *Entre_Nós*, publicada em 2008. O texto, de natureza metapoética, aponta para o que lemos, inicialmente, como um juízo de valor atribuído ao trabalho com a linguagem e àquele que com ela trabalha. O poema em análise descreve brevemente as faces opostas da *palavra*, do verbo, ao mesmo tempo em que designa os trâmites nocivos (“a mente é suja./doença corrói./Os neurônios/pedem socorro”, v. 10-13) pelos quais ela perde-se, excrescente – inadequada, mal empregada, desnecessária –, nos meandros do discurso manejado por quem não sabe usá-la. Incapazes de ler o espelho da alma, tais ‘analfabetos’ trazem a mente suja, razão pela qual a palavra não reflete a alma, ou seja, a interioridade. A doença que a corrói parece ser o exacerbamento da racionalidade, da técnica e do “vício” intelectual. Ao mesmo tempo, traduz uma concepção de linguagem tradicional, que, se por um lado, não reflete a realidade de uma pragmática da língua, menos ainda pode aplicar-se no que concerne à linguagem poética.

A visão do poeta, no entanto, parece buscar apreender maiores detalhes, dilatar-se, ao intentar penetrar a dimensão da linguagem que se oculta à materialidade do texto. Se em outras análises aqui desenvolvidas tínhamos a noção de *corpo do texto* como mote para a metáfora da transmutação do corpo do homem na sua própria criação poética, cuja característica pulsional define e molda os processos de linguagem – léxico, sintaxe, discurso –, agora temos o *corpo da palavra*, noção que assesta o foco da reflexão do poeta não somente para a composição da estrutura do poema em suas linhas gerais, mas para um nível mais

íntimo de sua realização, o das relações que determinam às palavras o peso e o lugar específicos que podem assumir no poema. Assim sendo, que melhor maneira de escolher a “palavra certa” senão estudando-as previamente em sua anatomia emocional?

O tom do poema é descritivo, objetivo, analítico. O exame do corpo da palavra – de sua anatomia, de sua carnação – dá a perceber, à guisa de órgãos, sentimentos: ódio e amor; inveja e despeito; mentira e verdade (v. 2-4). Se a palavra “existe para ser dita” (v.5); se se oferece indiscriminadamente (“surge também/para quem não sabe usá-la”, v. 6-7); e, se a principal consequência de sua má escolha é a excrescência, caráter ou qualidade daquilo que “retira o equilíbrio completo de alguma coisa, está em excesso ou que nasce a mais”,³⁴, podemos depreender que tal decisão não seria moral ou ética, mas adequada a um determinado contexto de necessidade emocional/mental/psicológica/espiritual.

No trânsito recursivo entre os elementos formadores da composição poética – a palavra compõe o corpo do texto, os sentimentos e as emoções compõem o corpo da palavra, as quais brotam do centro da sentimentalidade do corpo do artista (seu coração). Atomizada, a visão do poeta apreende a crença de que não a palavra, mas as motivações da palavra funcionam como a partícula mínima constitutiva do corpo do poema, presidindo a sua forma e as características de seu modo de existir e funcionar, isto é, sua vida – vida do poema, vida do poeta.

Afirma a voz que fala no texto: “O corpo da palavra/Tem o ódio e o amor,/A inveja e o despeito,/A mentira e a verdade.” (v. 1-4). Este corpo, em primeira instância, é apresentado sob dois pares opositivos – ódio e amor; mentira e verdade – e entre ambos, um par confluyente, inveja e despeito. Mesmo sendo o poema um único corpo feito de elementos quase que totalmente heterogêneos, há nestes, digamos, “binômios primordiais”, determinantes, como um código, da gênese do texto, desenvolvendo uma espécie de diálogo, de paridade. Tais binômios se intercomunicam e influenciam mutuamente. Assim, se comunicam ódio, também afirmam amor; se condicionam a mentira, também permitem expressão à verdade. O binômio central, formado por dois afetos confluentes, a inveja e o despeito, operam como um divisor de águas entre ódio e amor, mentira e verdade, pois mesclam elementos de cada um destes afetos. Sua função, na gênese da criação poética, é expressar a ambivalência que, de maneira mais ou menos geral, funciona como traço que caracteriza dominância ou recessão na constituição dos afetos que determinam as emoções que dão feição à criação poética.

³⁴ Fonte: **DICIO**: dicionário online de português. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/vao/>>, acessado em 19/09/2017.

O ódio, dessa forma, assim como o amor, não se encerram em si próprios. A palavra separa ao mesmo tempo em que une. A subjetividade, a partir de suas experiências, desejos, objetivos e necessidades, dosa os índices que determinam a ação pela palavra. Uma mesma palavra, desta forma, pode ocupar posições completamente díspares, seja em relação ao léxico, à sintaxe ou ao discurso³⁵. A nosso ver, o conceito formalista de *estranhamento* antecipa as linhas gerais destes aspectos da relação autor-leitor-texto.

“A mentira e a verdade” é um par opositivo de intenso diálogo no escopo da criação literária. É responsável por muitos dos maiores lances significativos ligados à dinâmica da palavra e, manifestando-se em *lalangue* como tradução dos anseios da subjetividade criativa, suspende os limites tácitos entre uma e outra. O trecho de uma música popular recente (composição de Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte) propõe a questão nestes termos: “Verdade - uma ilusão/vinda do coração./Verdade - teu nome é mentira”³⁶. Uma mesma palavra pode ocupar posições que a tornam verdadeira ou falsa para duas, cem, dez mil pessoas diferentes, e até para a mesma pessoa. Como elemento basilar da textualidade, a palavra, se não pode ser suscetível apenas de um modo de realização em sua pragmática, muito menos o seria na linguagem literária. Nos trâmites do poético, seu matiz de pluralidade se intensifica. É na ambivalência (e na plurivalência) que a palavra, operando nas fundações do discurso, ocupa o seu *locus* e determina, no texto, caracteres, alusões, influências, modos de dizer, fidelizações ou rompimentos estéticos, etc. Opera, inclusive, a própria recriação no neologismo.

Em sua segunda estrofe, o poema declara: “A palavra existe para ser dita”. Aqui encontramos um princípio fundante, na ótica do eu lírico: o dizer, materializado nas palavras, vitaliza a expressão poética. A palavra concretiza o poema, presentifica-o. Composto dos processos anímicos do verbo em combustão³⁷, que representam *lalangue* no texto, o enunciado chancela, em sua dubiedade, a permissão indiscriminada de seu uso, ainda que conferido a quem “infelizmente” (v. 6) não está habilitado, (“não sabe”, v.7) isto é, devidamente dotado dos conhecimentos necessários para dele fazer uso. O discurso opera, desta forma, um juízo valorativo entre quem sabe e quem não sabe usar a palavra – e aqui arriscamos a afirmação de que a referência se faz à palavra poética, subutilizada pelos ‘maus

³⁵ Apresentamos, em outra parte do trabalho, léxico, sintaxe e discurso como os principais polos constitutivos dos processos de linguagem.

³⁶ MONTE, Marisa. “Verdade, uma ilusão”. In: **O que você quer saber de verdade**. CD. EMI, 2011. Letra disponível em <<http://www.marisamonte.com.br/pt/musica/composicoes/letra/verdade-uma-ilusao>>, acessado em 26/09/2017.

³⁷ Metáfora constituinte no título de um dos livros de Amneres Santiago, *Diário da poesia em combustão* (2010), cuja significação equivale ao exercício criativo da poesia em fluxo contínuo, em direção à consumação, tal como o fogo na sua dinâmica.

poetas' – tema que já recebia a atenção de Olavo Bilac, além de Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto, entre outros. Por outro lado, não se deve deixar de levar em conta que o processo tem dois lados, enunciação e recepção.

Uma “Interpretação incorreta”, por exemplo, pode atestar uma inépcia interpretativa, ou um “não saber” usar a palavra em determinada situação de recepção, motivados por um sem número de fatores, até mesmo o distanciamento entre gerações, impedindo o receptor de compreender certos alcances e sutilezas de que o uso mimético a reveste. É sempre útil lembrar o diagnóstico de Monteiro Lobato à pintura de Anita Malfatti, no artigo “Paranoia ou mistificação”, publicado na edição de 20/12/1917 do Estado de São Paulo. Embora ele se referisse mais diretamente às artes visuais, no caso a pintura e a escultura, falava essencialmente de linguagem, a pedra de toque de qualquer forma de arte. Vejamos:

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêm as coisas e em consequência fazem arte pura, guardados os eternos ritmos da vida, e adotados, para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres. [...] A outra espécie é formada dos que vêm anormalmente a natureza e a interpretam à luz das teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência; são frutos de fim de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz do escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento. Embora se dêem [sic] como novos, como precursores de uma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu como a paranóia e a mistificação (LOBATO, Monteiro. *O Estado de São Paulo*. Edição de 20/12/1917).

A estrofe seguinte, na forma de dístico, constata a insuficiência dos ditos maus poetas, ao mesmo tempo em que lamentam a sua incapacidade/incompetência de penetrar a interioridade do Outro, através da palavra: “Estes não sabem ler/O espelho d'alma”. A imagem do processo criativo, neste ponto, reveste-se de erotismo. O ato de criação, realizado por processos espúrios, dirigido ao Outro, cria uma relação causa x efeito danosa (“A mente é suja, doença corrói./Os neurônios pedem socorro”, v, 10-13), como se, por sua superficialidade, figurasse sexo casual, ou se, por sua grosseria, figurasse verdadeiro estupro. A imperícia e a boçalidade, como binômio gerador do criado, expressão bastarda e corrompida de *lalangue* sugere a natureza da *criatura* assim gerada, ao mesmo tempo em que reflete a frustração pelo desperdício da seiva de vida que goteja, em forma de linguagem. No corpo do texto, a palavra “excrescente” (v.16-26), voltada para baixo, retrata o oposto do gozo proporcionado pela estesia e o estabelecimento da assimbolia, representada num incrível

intervalo de onze versos compostos por uma única letra, como se a voz poética fosse tomada pela gagueira. As vogais repetidas, a propósito, “e-e-e-e”, parecem dar testemunho de um desespero em expressar-se que raia pela idiotia.

O “espelho d’alma”, assim, é o ponto fundamental para o conhecimento do interior, o portal para o inconsciente. O código poético qualifica-se para espelhar a alma, na medida em que o poeta seja técnica e emocionalmente desperto, de modo que a sua sensibilidade não se perca na mediocridade ou na banalidade. A construção do corpo do poema, portanto, demanda, em cada palavra, uma complexa operação de dialetização entre a mímese e os afetos, para que poeta e leitor possam encontrar-se pelo menos nas adjacências um do outro, mediados pelo prazer do texto. Em vários poemas analisados neste trabalho, esse aspecto foi creditado como fundamental pelo eu lírico em algumas de suas formulações.

Duas leituras ainda são cabíveis a essa estrofe: primeiro, o fazer poético mal conduzido, na contramão da estesia, representa um fator agravante do estado mórbido do ser, deslocando perigosamente a palavra entre *Eros* e *Thanatus*, a vida e a morte. Por este processo, a palavra oscila entre a compensação dos afetos do ego e o malogro destes, o que intensifica a dor (“A mente é suja,/ Doença corrói./Os neurônios/ Pedem socorro”, v. 10-13). O dizer em demasia, *excrecente*, verborrágico, é um dos usos que não leem o espelho d’alma e o seu caráter excessivo prejudica a qualidade estética do texto.

Segundo, não se deve abdicar de uma visão positiva da *excrecência* (BATAILLE, 2013). Embora o sujeito esteja afetado, tendo seu sistema mental/cognitivo fragilizado, a palavra pode dar vãs aos males do ego, a partir da possibilidade de “elevar-se” a uma dimensão expressiva – a linguagem poética – que transcende a retórica convencional. Por essa razão, no estrato visual do poema, encontramos a disposição vertical da palavra “excrecente”, palavra-acontecimento que, no estado poético, sugere um *ainda-mais*, o fator da poesia, no campo do Outro.

CAPÍTULO IV – O GOZO PELA PALAVRA EM AMNERES SANTIAGO E REGINA LYRA: ECOS DE SIMILITUDE, PONTOS DE DIFERENCIAÇÃO

O Constante Diálogo

Há tantos diálogos

Diálogo com o ser amado
o semelhante
o diferente
o indiferente
o oposto
o adversário
o surdo-mudo
o possesso
o irracional
o vegetal
o mineral
o inominado

Diálogo consigo mesmo
com a noite
os astros
os mortos
as ideias
o sonho
o passado
o mais que futuro

Escolhe teu diálogo
e
tua melhor palavra
ou
teu melhor silêncio.
Mesmo no silêncio e com o silêncio
dialogamos.

*Carlos Drummond de Andrade*³⁸

4.1 O constante diálogo

O diálogo é inerente ao gênero humano e está implicado de maneira substancial nas práticas de linguagem. O poema de Carlos Drummond de Andrade ilustra bem essa questão. A interação com o outro, nosso semelhante próximo – ou nem tão próximo –, é experiência intensa, contida e motivada por uma intrincada diversidade de injunções, de contextos, carregada de sentidos que vinculam, por vezes, bem a nosso pesar, os nossos dizeres. Mesmo

³⁸ ANDRADE, Carlos Drummond. O discurso da primavera e algumas sombras do corpo. In: _____. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 854-5.

o silêncio, como afirma o poeta, enseja o diálogo, seja pelo silenciamento, pela renúncia ao dizer, pela implicatura, pela não-palavra eloquente, pela assimbolia.

O diálogo consigo – diálogo interior – figura as formas de conexão com os afetos do ego, com a dinâmica profunda da alma. Se, por um lado, a literatura funciona como uma das formas de dizer do homem, manifestação de sua subjetividade, de seus diálogos, a linguagem poética, por outro, instaura nesse dizer a mimese como simetria expressiva por assim dizer sistematizada dos estados interiores. Ao se reconhecer na poesia, o homem, poeta ou leitor, é afetado pelos significantes do corpo do poema; colocando-se em *estado poético*, submerge na profundidade e na vastidão de um discurso que tanto provém de si como desagua em si, e, eventualmente, nos limites da subjetividade do Outro.

Para Silviano Santiago (2002, p. 61), “[...] a linguagem poética existe em estado de contínua travessia para o Outro”. Essa travessia, ou transitividade, marca as balizas que norteiam as possibilidades de leitura e produção do texto poético. Consideramos a importância deste aspecto nos dois discursos poéticos contemporâneos aos quais lemos paralelamente nesta pesquisa, pelo exame dos elementos que os fazem, ao mesmo tempo, entrecruzar-se, espelhando-se, ou desassociar-se, distanciando-se. Curiosamente, os elementos são os mesmos, atuando em duas instâncias autorais diferentes: a imagem, os recursos estilísticos, as ideias acerca do poético, as filiações estéticas, filosóficas e, principalmente, a *matéria* poética – as emoções, os sentimentos, os desejos, a relação com o mundo exterior, etc.

O “Outro”, marcado por Santiago com inicial capitalizada, sugere ainda ‘alguém’ maior, mais abrangente, influente e poderoso que o semelhante, com o qual ordinariamente convivemos: o Grande Outro. Lacan, nos *Escritos* (1998), define-o, em essência, como a “Outra cena”, o “Outro palco”, cujo discurso é o Inconsciente. Entidade alienígena ao sujeito, arranca-o do centro do próprio psiquismo, estabelecendo com ele uma espécie de relação que o autor denomina de “heteronomia radical”. Nela, a presença do Outro (o “próximo”, ou semelhante) corresponde a um grau secundário da alteridade, que necessita da mediação do Grande Outro para abordar o sujeito, assim como o sujeito necessita do Grande Outro para relacionar-se consigo mesmo e com o semelhante. (LACAN, 1998, p. 529). Esse Grande Outro – afirma Quinet – “distinto do outro que é meu semelhante, igual e rival, constitui a alteridade do simbólico e da linguagem”. Nela, o sujeito encontra não a *sua* identidade (o que, como já sabemos, seria impossível), mas a sua representação, traduzida nos significantes que ocuparam em sua história o lugar do grande Outro, alienando-o à série de afirmações “tu és”: Pai, Mãe, Estado Religião, etc. (QUINET, 2001).

Se a linguagem poética existe nessa incursão rumo à interioridade do Outro, assim, os poemas, que lhe dão forma, tecem caminhos similares, em suas imagens que convertem o inefável em signos que diríamos claudicantes. Essa perspectiva de diálogo sugere, ainda, no claudicar dos signos, o risco das negociações das possibilidades interpretativas. Como aponta Tânia Franco Carvalhal (2006, p. 48), “o texto escuta as vozes da história e não mais as re-apresenta [sic] como uma unidade, mas como jogo de confrontações”. Dessa maneira, seja no que concerne à história como testemunho de experiências coletivas ou individuais vividas no passado; seja no que concerne à história enquanto relato da posição de um indivíduo, central ou periférica, nela ficcionalizada, o texto literário figura um campo de confluência de vozes, de discursos que se formatam a partir do diálogo, da citação, da incursão entre imagens estéticas e ideologias que se cruzam e compartilham o lugar da expressividade, da construção de sentidos, seguindo uma linha de paridade entre escritas que se vinculam. Esta é a mesma noção partilhada por Julia Kristeva, ao definir a intertextualidade (2005, p. 68): “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. É neste complexo emaranhado de difusas, controversas possibilidades significativas; de insuficientes decalcamentos do Grande Outro no Pequeno Outro (o semelhante,) e em si próprio (o indivíduo) que os discursos poéticos de Amneres Santiago e Regina Lyra se inter cruzam, na leitura que deles apresentamos.

Não raro, neste trabalho, ao analisarmos os poemas das duas autoras, nós os confrontamos com trechos de poemas de outros autores cujo conteúdo relaciona-se de alguma forma aos dos textos objeto de nossa pesquisa. Durante este processo, fizemos uso da nossa memória de leitura, a qual se define como um dos modos de percepção do imaginário constituído na citação direta ou indireta desses textos postos em diálogo. Ao identificar nos poemas do *corpus* índices deste diálogo com outros autores e textos, centrávamos a observação nos modos de realização lexical ou semântica nos poemas que poderiam ser vinculados aos textos objetos da pesquisa.

No que concerne à noção de diálogo, tanto Carvalhal quanto Kristeva tecem suas considerações a partir de uma mesma matriz teórica, o pensamento de Mikhail Bakhtin acerca do dialogismo da linguagem. O conceito é referido pelo teórico russo como uma possibilidade de contato entre textos:

Dois enunciados, separados um do outro no espaço e no tempo e que nada sabem um do outro, revelam-se em relação dialógica mediante uma confrontação do sentido, desde que haja alguma convergência de

sentido (ainda que seja algo insignificante em comum no tema, no ponto de vista, etc.) (BAKHTIN, 2000, p. 354).

Portanto, o diálogo é possível, ainda que tais textos estejam em distância espacial, histórico-cronológica, filosófica, temporal, cultural – extrapola até mesmo a condição *sine qua non* que Kristeva prevê para a intertextualidade, a saber, a afinidade estrutural e lexical como ponto de identificação. O fator relevante é a convergência de sentido. Uma vez que tais textos expressem proximidades no nível do significado, a relação paritária pode se constituir também, mas não necessariamente, mediante formulações estéticas, estilísticas, temáticas e inclusive ideológicas, que se espelham entre os enunciados. Esta mesma visão teórica é partilhada, ainda, por Michel Foucault (2014, p. 39), ao construir as hipóteses que fundamentam sua noção de formação discursiva: “os enunciados, diferentes em sua forma, dispersos no tempo, formam um conjunto quando se referem a um único e mesmo objeto”. Ou seja, motivada por uma convergência de sentido – neste caso, a importância conferida ao objeto –, a formação discursiva estabelece-se como um conjunto de enunciados vinculadores de particularidades significantes que endossam o texto em sua natureza e objetivos, conforme a perspectiva pela qual é visto e recebido pela comunidade de leitores.

Tomando o texto poético como *enunciado*, de acordo com os autores por nós mencionados, examinamos o diálogo entre os poemas de Amneres Santiago e Regina Lyra que se configuram como *enunciados metapoéticos*, a partir dos quais ambas delineiam seus projetos de escrita, ainda em elaboração e em plena fase de desenvolvimento e produção, já que as autoras escrevem e publicam regularmente. Tais textos, em suas formulações, estruturam cosmovisões que informam, entre outros aspectos fundamentais, como o político e o existencial, por exemplo, a concepção de poesia, de literatura e de arte aceitas por estas autoras, cujo conteúdo perpassa os seus discursos.

Mediante o exposto, o objetivo desta parte do ensaio dissertativo é tecer o diálogo entre os poemas das autoras aqui estudadas, observando os aspectos considerados nas imagens de leitura construídas sobre os poemas, analisados anteriormente de maneira pontual. A principal motivação para este procedimento analítico é evidenciar como fato o diálogo entre estes dois discursos poéticos distintos e, ao mesmo tempo, tão coerentes entre si. Assim, visamos a demonstrar que, numa linha sincrônica, pensada na datação dos textos como contemporâneos em suas publicações, discursivamente eles se cruzam e tecem diálogos, no que concerne às suas conceituações sobre o trabalho com a linguagem poética, oferecendo possibilidades/aproximações para a resposta à pergunta que sempre funciona como eixo

temático, por vezes implícito, dos textos metapoéticos: o que é poesia? Desta forma, consideramos neste momento principalmente dois recursos que figuram como índices de diálogo entre os textos: o *léxico*, juntamente com sua aplicação na sintaxe dos poemas, bem como os *sentidos* que tal modelização estética sugere em significados.

4.2 Tecendo os ecos de similitude: rápidas diretrizes metodológicas

Para realizar tal confronto metodológico entre os textos, construímos uma sumarização das imagens de leitura constituídas no capítulo anterior como categorias analíticas. No decorrer das análises, foi possível delinear, referindo-nos a cada uma das autoras em particular, uma síntese do conteúdo crítico disposto no conjunto dos poemas. Síntese realizada, partimos inicialmente para o confronto entre os resultados obtidos, mediante o rastreamento de índices de similaridade no discurso metapoético fundado a partir das formulações estéticas esparsas nos poemas. Da observação realizada a partir de cinco poemas de cada uma das autoras, totalizando uma amostragem de dez textos, encontramos oito pontos de similitude sobre os quais importa, neste momento, refletir.

Antes de mais nada, temos consciência de que uma amostragem de apenas dez textos não são suficientes para caracterizar, a rigor, um padrão nos moldes do método científico. Entretanto, o corpus definitivo proveio, no caso de Amneres Santiago, da criação de uma antologia por nós elaborada, contendo uma seleção prévia de 89 poemas reunidos mediante consulta aos seus oito livros publicados. No caso de Regina Lyra, o mesmo procedimento foi adotado, constando a seleção prévia de 70 poemas dos seus oito livros publicados. Motivos exteriores alheios à pesquisa determinaram a seleção – quase a decantação – dos textos analisados, permitindo-nos, por um lado, realizar o comentário circunstanciado do aspecto principal de nossas reflexões (a metalinguagem da estesia e seus conflitos, em ambas as autoras) e, por outro, deixar delineados caminhos metodológicos para possíveis desenvolvimentos da pesquisa, com vistas ao doutorado.

Voltando aos oito pontos de similitude que detectamos nos dez textos analisados, consideramos este índice bastante significativo em relação ao recorte do *corpus* por nós efetuado. É importante frisar, inicialmente, que os pontos de contato não podem ser lidos como sinônimos ou paráfrases, na relação dialógica. São textos com identidades próprias, inclusos em obras lançadas em anos distintos, com autoria diferente, embora unidos pelo elo da metapoesia. Assim, a similitude construída é claramente distinguível ao olhar crítico. É o ponto de vista do analista que aproxima os textos e percebe entre eles os reflexos poéticos. A

ação epistêmica aqui desenvolvida define-se a partir da consideração de Saussure (1989, p. 15) acerca da língua como o objeto de estudo da Linguística: “Bem longe de dizer que o objeto precede o ponto de vista, diríamos que é o ponto de vista que cria o objeto”. Mediante este postulado, o objeto criado a partir do contato entre os poemas – sua reflexibilidade observada em oito aspectos – se deve ao olhar analítico, à ação por parte do leitor de aproximá-los. A similitude delinea-se como um ponto de vista construído em torno de certas particularidades que ressaltam do cotejo entre estes textos em relação a variados aspectos, pondo-os em diálogo, entre os quais os mais recorrentes são as crenças compartilhadas acerca da experiência estética, seja da perspectiva da produção ou da recepção do poema.

Desta forma, o tratamento do fenômeno da metapoesia nos textos analisados deve ser destacado como um fator fundamental para a percepção da semelhança entre os enunciados. A recorrência desse tema referenda, de modo amplo, a reflexão sobre o trabalho com a linguagem, os trâmites da criação poética e a poesia no poema. Em princípio, tais concepções representam tentativas de resposta à pergunta que, como já referimos, quase obsessivamente se repete, subjacente ao discurso: o que é poesia? A resposta a essa pergunta, nos moldes propostos pela linguagem de cada uma das autoras, apresenta imagens de similaridade, sobretudo na experiência estética como fator de identificação, de aproximação e de busca pelo Outro. Tais imagens concretizam-se nos oito índices que apontamos: O corpo escrito da literatura; Lenitivo/repouso/cura; Água/Mar; Inefável/indizível; Memória; Busca; Trabalho com a linguagem e Beijo da linguagem.

4.2.1 *O corpo escrito da literatura*

A primeira percepção de similitude entre os discursos poéticos das autoras diz respeito ao *corpo escrito da literatura*. Encontramos esse índice nos textos “Ao sabor do mar” e “Palavra”, de Regina Lyra e em “Corpo do texto” e “Razão do poema”, de Amneres Santiago. A dinâmica utilizada para qualificar o corpo do texto como metáfora de outro corpo, opera uma espécie de transmutação entre o corpo do poema e o corpo humano, a refletirem-se e complementarem-se mutuamente, aponta para a correspondência, em ambas as poéticas, das imagens estéticas representativas do fenômeno da criação literária.

Em Regina Lyra, o *corpo* presentifica-se nos versos de caráter acentuadamente sensorial em “Ao sabor do mar”³⁹: “A poesia me diz que o mar,/Na beira da praia,/Seduz com ondas,/Banha o corpo da areia”. O mesmo se percebe no grafismo da constituição de uma anatomia para o vocábulo, cujos órgãos são afetos, no poema “Palavra”: “O corpo da palavra/Tem o ódio e o amor,/A inveja e o despeito,/A mentira e a verdade”. Tanto o ‘corpo’ da areia, como o da palavra recebem o toque da poesia, representada, respectivamente, pelo mar (imagem de criação e vida) e pela consciência técnica no manejo dos significantes, na ativação da potencialidade do dizer estético através da energia pulsional do corpo.

Assim como a areia da praia, marcada pelo movimento da preamar que a molda, a palavra, manifestada na escritura como corpo, assume formas diferenciadas, referendando a funcionalidade do discurso poético, um corpo em constante movimento de significações.

Em Amneres Santiago, o *corpo* da palavra revela-se como fisicalidade não apenas nos títulos dos poemas aqui mencionados, mas em seus versos. Em “Identificação do poema”: “Ouvi de ti”; em “Corpo do texto”: “Não posso vê-lo,/mas posso escrevê-lo,/dizê-lo em palavras/e com palavras”; e em “Verbo e carne”: “Cobre-te/com o manto/substantivo/do amor /que se traduz/em verbo/e se fez carne,/eternamente/a conjugar-se”⁴⁰.

No primeiro trecho, ouvir pela ‘boca’ do poema a sua mensagem, transmutada em ‘fala’ poética, sugere a atribuição de uma ‘presença’ ao texto, cuja ‘voz’ segreda a própria sonoridade aos ouvidos do poeta, vibrando as cordas mais sensíveis de sua interioridade. No segundo trecho, não poder *ver* o verso, mas ser capaz de (d)escrevê-lo com/em palavras, pressupõe a percepção de uma espécie de ‘presença em ausência’, cuja proximidade é paradoxalmente o signo de sua inalcançabilidade. A criação, como via de expressão, torna-se a composição de um retrato falado, um tatear da feição do poético, mais sentida do que vista. No terceiro e último trecho, o verbo literalmente se faz carne, realizando um movimento de eternização da voz poética.

O *corpo do texto*, como referência ao poema, cruza imagens nas poéticas das duas autoras, marcando uma dinâmica suscetível de diferentes movimentos de significação. A poesia ‘encarnada’ possui um biótipo cuja ação de linguagem espelha o homem em seus afetos, expressões e necessidades interiores. Não apenas no elevado nível da sublimação dos

³⁹ Preferimos, neste capítulo, não fazer a referência bibliográfica, no corpo do texto, dos trechos dos poemas. Os mesmos já foram amplamente referendados no capítulo anterior. Afim de reiterar as informações, colocamos nesta nota, brevemente, a referência de cada um deles: “Identificação do poema” e “Razão do poema” (AMNERES, 2000, p. 12 e 30); “Ecopoema” (AMNERES, 2007, p.14-15); “Verbo e carne” e “Corpo do texto” (AMNERES, 2014, p. 21 e 22); “Poeta onde estás?” e “Palavra” (LYRA, 2008, p. 28 e 52); “A criação” e “Embriaguez” (LYRA, 2011, p. 25 e 107); “Ao sabor do mar” (LYRA, 2015, p. 28).

⁴⁰ Grifos nossos.

afetos ou da afinação da sensibilidade, mas também no prosaísmo e na obviedade da mais essencial característica do corpo físico: sua humildade/humanidade.

4.2.2 *Lenitivo/repouso/cura*

Uma imagem recorrente nos poemas das autoras é da poesia como lenitivo, abrangente e infalível panaceia que oferece libertação, cura e repouso, como se pode observar nos textos “Ecopoema” e “Razão do poema”, de Amneres Santiago e “Poeta onde estás?”, de Regina Lyra. Na quarta estrofe de “Ecopoema”, lemos: “Será meu verso o antídoto/do veneno/que faz de nós/esse amálgama/de insanos”. O verso, estabelecendo-se como instância de linguagem poética, oferece-se, pela voz do poeta (e a ele próprio) como o antídoto ao veneno da insanidade amalgamada no interior de cada um – resposta quase ignorada a todos os maiores anseios da humanidade.

O poema continua com os versos: “Incendiando/de desejo/nossas almas,/cortando os pulsos/do nosso apego/aos desenganos”. Aqui, encontramos o efeito em que está centrado o uso do verso. A poesia cura o sujeito daquilo que o engana (a ilusão), abre-o para a libertação, dirige-o a um equilíbrio, ao mesmo tempo em que lhe confere força para a busca desse ideário. Se a alquimia do verso contribui para dinamizar a vivência do ser, dirigindo-o a uma cura, esta, por seu turno, conforme observamos, não é efetuada de modo pacífico, sem deixar suas expurgações, sua ascese. “Cortar o pulso” é uma imagem que, para além da ideia de ato suicida, remete ao seu oposto: à liberação do veneno, procedimento que pode salvar a vida de alguém vitimado pela picada de um animal peçonhento.

Por analogia, podemos dizer que o processo da escrita, ao expurgar afetos, demanda o difícil e doloroso trabalho de criação e recriação. Cortar remete, ainda, a vulnerabilizar, a abrir, a deixar ver ‘o que está dentro’ – desvelar as amarguras –, o que pode desorientar ou impor uma mudança de direção, como normalmente acontece quando se sofre. Ao entrar em contato com a poesia, o sujeito medica-se. As feridas se fecham e novos rumos se delineiam para a alma convalescente.

Em “Razão do poema”, da mesma autora, a imagem da cura e do alívio já apresentada em “Ecopoema”, como proposta pela poesia, é caracterizada na quinta estrofe: “A poesia cura/Acaricia a dor/Transborda/Espanta a loucura”. Ao espantar a loucura, a poesia modula-se como uma espécie de exorcismo, tal como a ação do antídoto, no texto anterior, que corta o efeito que amalgama o sujeito lírico na insanidade. Exorcizar pela escrita, numa leitura

parcial, pode significar o banimento dos afetos que caracterizam o sujeito lírico com base em seus malogros.

No entanto, observando melhor, o exorcismo da escrita poética é, sobretudo, transformação. É oferecer, pela via das palavras, uma passagem alternativa. Os afetos dirigem o sujeito a uma busca por algo que lhe falta. No transcurso desta busca, o objeto faltante almejado é apontado, entrevisto, virtualizado, mas nunca plenamente atingido pela poesia. O texto poético, assim, se firma como um passaporte que põe o ser em contato com um conteúdo que toca seu inconsciente, pela leitura, e, ao mesmo tempo, o guia, como um mapa para dar prosseguimento à busca, sempre intermitente. Aonde o levará? Esta a resposta que permanece como o mistério que cerca cada leitura de um poema.

Em Regina Lyra, no poema, “Poeta onde estás?”, encontramos a associação entre poesia e alívio, conforto. Na analogia entre concha e verso, lemos em sua terceira estrofe: “Uno a concha com os versos./Tenho um colo perfeito,/Para encostar meu peito,/Fazê-lo meu regaço,/Nem que seja por um abraço”. No capítulo anterior, associamos a imagem da concha à ideia de proteção característica do arquétipo feminino. Existem várias referências culturais à concha neste sentido (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009). Como imagem noturna (DURAND, 2012), a concha designa o acolhimento, a curvatura que se abre (ou que se fecha) para receber o ser. Semantizada como a poesia, ela designa, também, o aspecto de cura e, ao mesmo tempo, de ascese.

Se o ciclo biológico da formação da concha marítima é marcado por várias lesões em suas mucosas internas, para dar luz à pérola, objeto de beleza, a poesia, assim, nos seus trâmites, configura o caminho laborioso, por vezes penoso, do trabalho de linguagem, tal como a biologia do processo de surgimento da pérola, em relação à composição do poema. Além desta visão, sobre a relação entre concha e pérola, temos, ainda, a concha como lugar de recebimento do ser, de abraço, de encontro. “Um colo perfeito”, referendando ao feminino, tal como o repouso materno que acalanta a cria. Aqui, desta forma, observamos, também a poesia com o papel de equilibrar o sujeito, tal como na análise dos poemas de Amneres Santiago acima descritos.

De um ponto de vista psicanalítico, este percurso que os poemas sugerem pode ligar-se ao fenômeno da sublimação. A transformação da dor em gozo, dos afetos perversos em arte, a canalização das forças pulsionais filogenéticas para o fomento da escritura são alguns, relevantes a esta pesquisa que podem ser mencionados. O mecanismo de sublimação, conforme analisa Cruxên (2004, p. 54), observando seu curso em arte, sugere que “artista e público têm acesso a satisfações pulsionais onde [sic] a perda do objeto que ali se insere, força

deslocamentos que conduzem ao prazer estético.”. Este prazer pode estar associado ao alívio que a poesia traz, com seu poder de acolhimento e/ou cura. Continua o teórico: “A sublimação alude, assim, ao vazio da “representabilidade da Coisa” (CRUXÊN, 2004, p. 57). O mecanismo analisado formula um caminho que dirige o ser à Coisa, mas coloca-o paradoxalmente, defronte ao vazio, onde repousa a completude. Dessa forma, o prazer estético inerente à leitura e à criação do texto, direciona a pulsão para o Outro, que assume o estatuto de objeto destinado a completa-lo, ainda que parcialmente. Por esta razão é que a poesia, naquilo que pode oferecer ao sentimento na forma de estesia, é associada pelas autoras estudadas ao lenitivo que cura e acolhe o sujeito.

4.2.3. *Água/Mar*

Um outro elemento para confrontação são os índices que mencionam a água como associada à poesia. Encontramos esse índice nos poemas “Ecopoema”, de Amneres Santiago e em “Ao sabor do mar”, de Regina Lyra. No primeiro texto, depois do sujeito lírico declarar que incitará o “verso” a navegar nas plagas do desejo, enfrentando fluxos diversos para descobrir o que existe “além do nevoeiro”, encontramos a seguinte estrofe, que encerra o poema: “Até que se transforme em água,/barco-poema, ode-veleiro,/onda contínua em preamar,/a navegar,/a navegar”. Essa transformação em “água” sugere o aspecto da originalidade, da água enquanto instância primordial, o elemento originário, ao qual o poeta volta ao cabo de longa viagem.

Voltar à água é intentar o encontro com a Coisa perdida. Só “além do nevoeiro”, daquilo que está elíptico, e se qualifica como hermético, é que se encontra o objeto da completude, em movimento de retorno originário. É a poesia o *locus* onde presentifica-se o Outro, na posse desse lugar de origem do verbo. A água é um sinal de retorno ao estágio pré-adâmico⁴¹, no qual a originalidade do verbo sucede os processos dinâmicos de *lalangue* em execução para se entretelar nos significantes da língua.

Em Regina Lyra, no poema “Ao sabor do mar”, encontramos na estrofe inicial o nítido referencial do mar como ambiente de prazerosa experiência: “A poesia me diz que o mar,/Na beira da praia,/Seduz com ondas,/Banha o corpo da areia”. Nesta estrofe, o mar possui um

⁴¹ Trata-se, metaforicamente, do período antes da criação do mundo, segundo a narrativa bíblica do livro de Gênesis. Antes que Deus anuncie o surgimento da luz, primeiro elemento criado (Gn 1,3), o seu Espírito pairava sobre as águas (Gn 1, 2). A noção desenvolvida neste trabalho, que aproveita o índice temático desta narrativa, diz respeito aos processos de *lalangue*, na busca por expressão palpável. No estágio pré-adâmico, a assimbolia se manifesta de maneira inevitável. É o estágio da pré-linguagem, pré-simbólico.

caráter sedutor. É ele o local de depósito do imaginário da poesia, o local das águas originárias, do encontro entre o sujeito lírico e a completude. Assim como no poema de Amneres Santiago, em que as águas estão no domínio da navegação para um “além do nevoeiro”, neste poema de Regina Lyra encontramos o mar com uma atitude que atrai o sujeito para esta busca que, como revela a estrofe seguinte do texto, “Desperta um sabor na boca/Num beijo de sal, açúcar e mel./Tempero inconfessável,/Paladar da sorte”. Este “tempero inconfessável” designa o caráter de *lalangue*, na sua instituição de devaneio na linguagem suscitados nos signos poéticos. Em ambas autoras, a poesia está centrada no símbolo das águas, como um marco que conduz os sujeitos a um percurso de retorno às origens, seduzidos pela Coisa que rastreiam na sua busca no material poético.

4.2.4 Inefável/indizível

O quarto ponto de cotejo relaciona-se aos índices de referência da poesia como fenômeno inefável ou indizível. A expressão poética figura-se como algo claudicante. Falta-lhe sempre algo, a palavra *certa* – tal como define Camille Dumoulié (2014) –, que encerra o sentido; tal palavra é um projeto impossível. Desta forma, enunciar o caráter de impossibilidade do verbo poético configura-se como uma maneira de qualificar a ação discursiva da poesia, conferindo-lhe um matiz epistêmico. No entanto, sua *práxis* se firma na natureza fugidia dos significantes, na apropriação de termos, nos modos de realizar o texto, nas figuras e imagens que pontuam não apenas um sentido, mas, efeitos de sentido.

Observando isso nos poemas “Verbo e carne” e “Corpo do texto”, de Amneres Santiago e em “A criação”, de Regina Lyra, temos a conceituação metalinguística da natureza da poesia, nos seus processos comunicativos. Se o dizer é espelho possível de completude, o quase dizer, o devir do dizer, representam a confluência de possibilidades de estabelecimento de escrituras realizáveis ou *proto-realizáveis*. A ideia de *proto-realizável*, aqui, baseia-se na concepção de **prototexto**, conceito utilizado principalmente pela Crítica Genética. (Cf. BIASI, 2006; SOUZA, 2009). Seria a realização embrionária da criação literária, acessada pelos manuscritos que formam o processo de escritura do texto. Na ideia aqui desenvolvida, se a estrutura ‘realizável’ é aquela que tem sua efetivação possível, a estrutura *proto-realizável* é aquela que, sendo possível, não se efetiva, mas poderia estar incluída no processo como um esboço, um rascunho, ou simplesmente como o conteúdo inconsciente não-simbólico, recalcado. Se no universo da realização palpável ou no universo abstrato das palavras em “estado de dicionário”, tal como designa Carlos Drummond de Andrade, no poema “A procura da

poesia”, o inefável suposto no texto poético é da qualidade de um dizer-mais – num termo lacaniano, um *mais, ainda* –, um excesso.

Em “Verbo e carne”, poema de Amneres Santiago, que desde o título temos a indicação do binômio no qual se prestam os trânsitos do conteúdo poemático – da palavra ao homem –, encontramos a referência ao inefável nos seguintes versos: “Deita/a cabeça/no colo/do poema/e dorme”. O símbolo da queda da cabeça, o sair de um status elevado, figura a renúncia da razão para vazar o conteúdo onírico da construção de linguagem poética. O verbo *deitar*, em aspecto imperativo, designa o direcionamento vivenciado na construção da escritura poética. É no sono que o inconsciente reverbera as figuras significantes dos afetos. Significantes, confrontados com a razão, sem linearidade e informatividade imediata. No entanto, a percepção do rastro do poético pode ser lido e ainda experimentado quando isto sugere a formação de um *estado poético*.

Já em “Corpo do texto”, da mesma autora, encontramos os seguintes versos que flagram a questão aqui discutida: “Não posso vê-lo/mas posso escrevê-lo,/dizê-lo em palavras”. O vislumbre do conteúdo poético não pode ser visto, mas sua realização poemática se instala no texto. A linguagem, sob esta ótica, é sensível. A sensibilidade do poeta insurge como *um tatear* nas formas dizíveis do que não pode ser perscrutado completamente. As palavras endossam o não visto, portanto, o dito sempre ocorrerá em suspensão do real não perscrutado.

No poema “A criação”, de Regina Lyra, este aspecto pode ser analisado tendo em vista a associação da beleza da poesia realizada na materialidade do texto, de modo laborial, quase inexequível. Criar “versos” com calma, entre o “vão da palavra”, mas nisso: “Permanecer sem jeito./Não saber o que é direito,/Na beleza de um poema.// Mas vou tentar uns versos,/Caídos do céu./Só para dizer com nexos,/Como a poesia é bela.”. Chama-nos atenção, no texto, dois elementos o “permanecer sem jeito” e “mas vou tentar uns versos”. A via de instauração da poesia, nesses contextos, está marcada pela tentativa de expressividade calcada na experimentação da linguagem. O “sem jeito”, pelo não dito, revela um “jeito certo” de dizer.

A marca deste significado é possível dentro do discurso poético da autora que, em outros textos, tem revelado esta visão, na qual se qualifica um dado modo de realizar a poesia, sobretudo, valorizando o trabalho com a linguagem – numa perspectiva que flerta com a cosmovisão parnasiana.

Este sintagma, “sem jeito”, associado ao outro elemento por nós destacado acerca da tentativa de realização textual do poema, aproxima-se com a noção de tatear a poesia para estabelecê-la na concretude do texto – tal como em Amneres Santiago, em “Corpo do texto”:

“Não posso lê-lo,/mas posso escrevê-lo,/dizê-lo em palavras/e com palavras.”. Tentar indicia, ainda, a possibilidade de erro. Esta ‘errância’ flagrante é própria do discurso poético, no qual a materialidade textual traduz tangencialmente o corpo da poesia em suas incursões. Por esta razão, o tatear e a tentativa, no aspecto do erro, dão lume à variedade de aproximações significativas entre a poesia e o poema. O erro, aqui, não indica uma conotação negativa, mas designa algo que vagueia, que está em curso de busca. Nos “erros” do poema, assim, instauram-se o inefável e/ou indizível, na dimensão da escritura poética, anunciados e experimentados na diversidade de significações do conteúdo composto de significantes dotados de estesia no texto.

4.2.5 *Memória*

Para a confrontação deste aspecto, elegemos dois poemas significativos: “Ecopoema”, de Amneres Santiago e “Embriaguez”, de Regina Lyra. Uma das qualidades do texto poético é sua capacidade de suscitar memórias. A partir de Octavio Paz (2012, p. 32), compreendemos que o poema suscita memórias que o homem, na sua busca interior as encontra, mediante a leitura: “Cada leitor procura alguma coisa no poema. E não é nada estranho que a encontre: já a tinha dentro de si”. Fruto da experiência humana, a escrita poética, em seus agenciamentos, demonstra esta capacidade de ir ao recôndito da alma do ser para lhe apresentar o conteúdo latente no inconsciente.

Em “Ecopoema”, o sentido do “eco” interior sugere o indício da memória. O eco é o grito que invoca a busca a incitar o verso “a navegar/por quantas plagas/desejar/seu coração marinheiro,/a enfrentar seus fluxos/de calma e tempestade.”. O “eco” do poema é este curso de busca, para encontrar o que está em falta, o que em recursos está em suspensão no crivo da poesia. A memória filogenética, geradora das pulsões, programa o retorno do ser, num intuito de completar-se na continuidade, de seguir a linguagem para atingir um silêncio cheio de significados. O que faz lembrar é o que move o sujeito em ida, rastreando os passos para dotar-se de si mesmo por completo no Outro.

Em “Embriaguez”, de Regina Lyra, a segunda estrofe é característica do sentido da memória: “Sem a musa próxima, longínqua inspiração/Ressurge de aparência esboçada,/Rememora o que ficou distante,/Tal qual sentimento minguinte”. Aqui, a memória semantiza a musa que, mesmo em suspensão, ainda norteia os passos de progressão do conteúdo poemático. Ao ressurgir, a Musa, “de aparência esboçada”, torna-se um referente

para o eu lírico, que designa as inferências no discurso poético acerca instância da divindade propiciadora da crença na inspiração exterior para a criação literária.

O ressurgir da lembrança da Musa, agora, é tomado por um rumo diferenciado em relação a ação da divindade em tempos passados: agora a Musa é trabalhável – segundo a visão da autora sobre o trabalho com a linguagem. Embora o encanto da divindade possa ser percebido, sua presença é diminuta, “tal qual sentimento minguante”. O fato de rememorar o conteúdo mítico da poesia, sob a imagem do feminino, de uma deusa que soprava a boa retórica e a boa poética, aplica-se sobre a imagem, também, do retorno, da lembrança de uma instância geradora de significado e significantes que tinha o papel de doar forças ao papel da criação literária.

Ambos poemas, ao rememorar, apresentam o índice do retorno. Lembrar é colocar-se em percurso de ida, na busca do que se configura como forma, no estado de gênese da poesia, como proto-realizável. O princípio da linguagem evoca o sujeito em buscar este estágio inicial, em que a poesia se qualifica como parte integrante da memória. Esta reflete a marca, no poema, que firma a identidade do ser: sempre em percurso de ida, em jornada, na busca por completude, movido por seus afetos.

4.2.6 Busca

Embora percebida ao longo de outras categorias acima analisadas, a confrontação sobre a “busca” vale ser analisada separadamente. Para tanto, selecionamos os poemas “Identificação do poema” e “Ecopoema”, de Amneres Santiago e “Poeta onde estás?”, de Regina Lyra. Cada texto com suas particularidades, em seus enunciados, firma paridade na ação de busca do poeta pela poesia e, em última análise, pelo Outro.

No primeiro poema, “Identificação do poema”, encontramos a referência à busca, principalmente quando, na segunda estrofe, temos esta indicação: “Ouvi de ti/Quão mais que eu/É a vela do barco do destino/Há séculos chegando e partindo/Dos portos irrevelados”. A maneira com o qual a ida e a volta do “barco do destino” firma o movimento de retorno à Coisa – nos “portos irrevelados” – temos o índice temático da busca. Ir aos “portos irrevelados” é ir ao Outro. As sucessivas idas e vindas, marcadas pelos séculos, demonstra a busca interminável do sujeito ao encontro daquilo que ele sempre tenta reencontrar, tal como referenda Lacan, no seminário *A ética da psicanálise*, acerca de *Das Ding* (conceituada no capítulo inicial de nosso trabalho dissertativo).

O outro poema de Amneres Santiago que endossa esta visão analítica, “Ecopoema”, designa a busca por algo que está longe, num horizonte de completude do ser. Isso pode ficar mais verificável no trecho: “Dizendo, amor,/ainda há tempo,/ainda há mote,/para sonhar/com outra fala,/com outro enredo.//Incitarei meu verso/a navegar/por quantas plagas/desejar/seu coração marinheiro,/a enfrentar seus fluxos/de calma e tempestade”. Sonhar com “outra fala,/com outro enredo” sugere esta possibilidade do Outro, caracterizado com o domínio da completude do ser. O navegar, em aspecto de formalização da busca, no enfrentamento dos fluxos de “calma e tempestade”, configura a incursão nas vias do caminho enfrentado pelo sujeito em destinação ao encontro do objeto perdido – a palavra final, o que lhe falta, a tentativa de completar o vazio de sua existência, configurado na crise da linguagem.

O poema de Regina Lyra, “Poeta onde estás?”, na confrontação com os poemas de Amneres Santiago, referenda em seu corpo de significantes, a busca da expressão do poeta: “Estou na auto-estrada dos poemas,/Chamam-me de poeta./Procuro o tempo que passou,/No teu sonho ele vingou”. Tal como nos poemas anteriores, nos quais o “verso” ou o “mote” instrumentalizam o caminho de busca do sujeito, neste texto encontramos o caminho sendo realizado pelo poeta. A procura pelo tempo transcorrido, recuperado no sonho, demonstra a potência dos afetos que geram a criação da palavra poética, numa dinâmica intensa, na velocidade de uma autoestrada. A “procura”, no trecho, é sinônimo da “busca”: a partida para “tentar” – como no poema “Criação”, da mesma autora – construir uma expressão material do conteúdo poético.

Essa trajetória de procura pelo objeto perdido, em ambos os poemas confrontados nesse tópico, perfila um dos caracteres basilares da noção teórica por nós explicada neste trabalho, sobre o *gozo pela palavra* que focaliza, em sua matriz alguns postulados da psicanálise, sobretudo, lacaniana.

4.2.7 Trabalho com a linguagem

Esta confrontação se inscreve num matiz estético desenvolvido, inclusive, por uma plêiade de autores da literatura brasileira, mas, sobretudo, em ligação direta ao discurso parnasiano (BASTOS, 2012; JUNIOR & CAMPEDELLI, 2004). O mesmo matiz encontra-se também, modernamente, associado à escrita literária de João Cabral de Melo Neto, dentre outros poetas do século XX (BUENO, 2007). O trabalho com a linguagem, enquanto temática expressa no corpo do poema, é um dos aspectos que flagram de modo expressivo a densidade da metalinguagem nas construções dos poemas que tem por propósito fundante o desvelar do

processo de criação literária, demonstrando o desenvolvimento do teor sublimado da busca por completude na comunicação via significantes que particularizam este tipo de discurso.

Muito embora o trabalho com a linguagem permeie qualquer atividade de escritura poética, na formação de um estilo pessoal, e até mesmo na reunião de estilos que formam uma escola literária, a linguagem é a pedra fundamental da escritura: uma atividade de perscrutação das imagens, dos sons, da versificação, em harmônico construto ou em movimento de desconstrução e/ou recriação das formas tradicionais de estabelecimento do texto, que presentificam o trabalho do poeta, desde a simples disposição de caracteres numa página até o desenvolvimento de uma engenharia de significantes justapostos, formatando o poema. Sob esta temática, na seleção dos poemas escolhidos em Amneres Santiago e Regina Lyra, que possuem índices dessa questão, escolhemos para confrontação: “Razão do poema”, para a primeira autora; “A criação”, “Palavra” e “Embriaguez”, para a segunda autora.

Em “Razão do poema”, o próprio título adverte de seu caráter metalinguístico: a razão de ser do poema está caracterizada no texto. A substância do poema é a sua criação. Esta é a definição encontrada no poema que desnuda o processo de formação do texto. A função da poesia, neste poema, é caracterizada por alguns verbos: alimentar, acordar, excitar e curar. Também a sua natureza define-se em dois qualificativos: “dura” e “mãe”. O processo criativo, assim, tem o caráter de dinamizar a vivência do sujeito, fornecendo-lhe provisão e lenitivo. É a poesia um alívio, um sustento, ao mesmo tempo em que cuida como a “mãe”. Alimentado e cuidado pela poesia, o trabalho com a linguagem se sucede.

“A criação”, poema de Regina Lyra, coloca em foco a racionalidade do poeta no exercício de seu trabalho: “Com inteligência e sátira,/Entre o vão da palavra,/Versos criados com calma”. O exercício da criação poética, na volúpia entre a poesia e o texto, necessita da inteligência, cujo papel é o de sistematizar os processos estéticos juntamente com o adorno da sátira, que ironiza e põe em crise a convenção linguística, dando vazão à licença poética.

No poema “Embriaguez”, Regina Lyra coloca em foco as crenças do poeta: “A embriaguez do poeta é o amor./Pressente forma e conteúdo./Se perto ou longe não há diferença:/Para ele o que vale é a crença”. Aparentemente, o trabalho do poeta parece ser ingênuo, no entanto, essa aparente ingenuidade revela a profundidade semântica do seu projeto de escritura; lembramos aqui, por analogia, a poesia de Manoel de Barros e a de Paulo Leminski que, em suas escritas, ‘brincam’ com a linguagem, enquanto que em seus poemas as possibilidades de significação mergulham em veios profundos de investigação filosófica. Embriagado pelo vinho doce de sua ânsia amorosa, o poeta se equilibra, ao compensar os desvios da norma aos quais se permite, numa espécie de lucidez, resultante de um novo modo

de utilizar os recursos de linguagem em favor da comunicação poética. Se reitera a tradição, amplia-lhe o corpo de significantes; se a fere, transforma-a, deixando-a prenhe de novas realizações em seu corpo.

Em “Palavra”, a autora pontua: nem toda realização de linguagem é, no sentido estritamente qualitativo, poética, mas a palavra, num e noutro caso, é seu fundamento. No trecho “A palavra existe para ser dita,/Mas infelizmente surge também/Para quem não sabe usá-la”, o discurso afirma que nem todos os que manejam a palavra poética logram tratá-la poeticamente. O descrédito por quem ‘não sabe’ modalizar os recursos de linguagem na construção do texto poético figura um juízo de valor que dá lugar a uma dualidade de caráter marcadamente ambivalente entre uma “poesia-poesia” e uma suposta “não poesia”.

O critério valorativo, nesse caso, designa um núcleo de crenças particulares do poeta em relação aos outros poetas, formando um campo de institucionalização das formas poéticas, o que caracteriza o discurso escolástico dessa assertiva. A falta de intimidade com o *métier* da linguagem por parte do “mau poeta” o exclui do campo de trabalho comum que, embora sendo de linguagem, não se configura, na ótica do texto analisado, como poético. Poetizar é ter a competência de traduzir, sob a estética textual, as profundezas do espírito, empresa não realizável aos “maus poetas”: “Estes não sabem ler/O espelho d’alma”. O significado deste trecho designa a validade epistêmica do critério valorativo do discurso da autora. Se for conferida como poética “qualquer” escrita, então o infinito é o limite de sua expressão. O intento dessa noção valorativa é delimitar o conteúdo poético. No entanto, sua *práxis* revela-se no campo “além do nevoeiro”, citando Amneres Santiago: atividade imprecisa, sempre inconclusa e impossível, dada a multiplicidade de expressões que podem se somar à definição do que é poético.

De uma forma ou de outra, a proximidade entre os poemas das duas autoras, nesta confrontação, marca o índice do empenho do poeta em seu ofício: definir, valorar o processo de criação; constituir um discurso sobre o caminho de construção do texto; designar formas e modelos para questioná-los (as) ou exaltá-los (as), são modos, dentre outros, que podem caracterizar o trabalho com a linguagem na fundamentação dos meandros do encargo do poeta. O prazer desse trabalho, no tatear da silhueta do poema, faz do ofício do poeta um delírio racional, no qual o apolíneo e o dionisíaco se encontram em ângulo cruzado.

4.2.8 Beijo da linguagem

A última confrontação designa um aspecto que nos pareceu interessante em dois poemas das autoras investigadas: o beijo como um índice de aproximação, pela corporeidade erótica, entre o poema e a poesia. Já havíamos observado, de acordo com Edgar Morin (2001), que o beijo possui um significado importante, o de indicar a fusão de almas. A boca que fala é a mesma que se une a outra no silêncio do amor. O beijo da linguagem une poema e poesia, na intensidade deste encontro que as mistura uma à outra.

Nesse sentido, dois poemas das autoras investigadas suscitam essa questão: “Corpo do texto”, de Amneres Santiago e “Ao sabor do mar”, de Regina Lyra. O *beijo da linguagem* representa a exploração de significantes poéticos que, em atuação no texto, operam o conúbio entre alma e corpo, entre poesia e poema. No primeiro texto, encontramos este verso: “Posso passar a palavra/língua em seu rosto,/em sua boca,/lambê-lo, sentir/seu gosto. Posso”. No *corpo do texto* atua a sedução da poesia em combustão, em exercício erótico, na busca de entretelar-se. Passar a língua designa explorar suas possibilidades, na experimentação dos gostos, das formas de presentificação da palavra poética, no desvario do poeta ao tratar da linguagem escorregadia que lhe é objeto de trabalho.

Em Regina Lyra, o verso final de “Ao sabor do Mar”, propõe que a poesia: “Desperta um sabor na boca,/Num beijo de sal, açúcar e mel./Tempero inconfessável,/Paladar da sorte.”. O texto poético é o lugar no qual há silêncio e dizer. O verbo encarna-se. De posse do corpo do poema, desperta para a força instintual dos sentidos – o texto possui um matiz acentuadamente sensorial – e coloca a linguagem em degustação. Se o beijo está mais para o doce que o salgado, a mímese é uma fórmula de gratificação do sujeito, que conquista a sorte por poder liberar pela palavra poética os seus afetos. Se o trabalho do poeta é ‘beijar a linguagem’ através do texto, esta ação é uma das formas entrar em interação com aquilo que está em seu íntimo, aquilo a que ele busca, no mais profundo dos seus afetos.

O beijo é adesão entre as partes, prelúdio para a conexão entre as almas, tal como observamos a partir de Edgar Morin. No beijo da linguagem buscam concórdia poesia e poema, assim como, em estado poético, se atraem e se unem poeta e leitor. É a expressão de afetos na qual amalgama-se todo o construto estético passível de efetuar a estesia, o que realiza paradoxalmente (e justamente) por meio dos recursos em falta para colocar em dinâmica um discurso de exceção.

4.3 Cartografia do Gozo pela palavra nos poemas de Amneres Santiago e Regina Lyra

Cabe, a esta altura, mapear as noções que giram em torno do que definimos como *gozo pela palavra*, mediante as análises efetuadas ao longo deste trabalho. Para tanto, as informações trazidas neste item sumarizam a trajetória de leitura dos poemas selecionados das coletâneas de Amneres Santiago e Regina Lyra, com vistas a destacar, quantificar e demonstrar os índices textuais que dão corpo à definição teórica por nós discutida nesta dissertação. Desta forma, além de incluir pontos de similitude entre as duas formulações estéticas analisadas, este tópico final, ao recapitular tais pontos, permite visualizar, no ângulo oposto, pontos de diferenciação entre as autoras estudadas.

Abaixo formamos um quadro que sintetiza as confrontações estudadas, colocando em evidência os poemas que figuram, na nossa seleção, pontos de convergência temática, nalguns de seus trechos ou no todo de sua expressão material:

	Amneres Santiago (poemas)	Regina Lyra (poemas)
<i>O corpo escrito da literatura</i>	Corpo do texto/Razão do poema/Identificação do poema	Ao sabor do mar/ Palavra
<i>Lenitivo/reposo/cura</i>	Ecopoema/Razão do poema	Poeta onde estás?
<i>Água/Mar</i>	Ecopoema	Ao sabor do mar
<i>Inefável/Indizível</i>	Verbo e carne/Corpo do texto	A criação
<i>Memória</i>	Ecopoema	Embriaguez
<i>Busca</i>	Identificação do poema/Ecopoema	Poeta onde estás?
<i>Trabalho com a linguagem</i>	Razão do poema	A criação/Embriaguez/Palavra
<i>Beijo da linguagem</i>	Corpo do texto	Ao sabor do mar

Quadro 01: Sumarização das similitudes entre os poemas de Amneres Santiago e Regina Lyra

Observando os dados, encontramos a recorrência do poema “Ecopoema”, de Amneres Santiago e “Ao sabor do mar”, de Regina Lyra, como os que mais compareceram nas similitudes percebidas nos discursos das autoras estudadas. Numa primeira leitura desta

recorrência, podemos dizer que são esses textos os mais representativos da ação poética do *gozo pela palavra*, mediante as confrontações, principalmente dos temas, para o primeiro, *Lenitivo/repouso/cura, Água/Mar, Memória e Busca*; e o para o segundo, *Acerca do corpo, Água/Mar e Beijo da linguagem*. As aproximações inferem, aqui, a densidade de abordagem dos poemas que, vinculando-se a mais de uma categoria, demonstram a coesão entre os discursos das autoras, desenhando a modulação de um *gozo* que coloca o sujeito em desvario para o infinito da busca, do repouso, em um corpo, imerso nas águas, beijado pela linguagem – conforme depreende-se das imagens poética recobradas através das análises.

Muito embora essas aproximações fiquem evidentes nesta sumarização, as outras categorias não se excluem da coesão aqui estudada. O *Inefável/Indizível* e o *Trabalho com a linguagem*, embora não estejam patentes, segundo a confrontação acima, comparecem de modo implícito no processo de *lalangue*, até o surgimento de um significante que possa dar corpo para aquilo que está inefável, através de um trabalho com a língua em sua dinâmica enunciativa.

A conjugação das imagens, acessadas através da lexicografia dos poemas, traça o desenho do que compreendemos, com exemplos, de como se dá o *gozo pela palavra*. É esta busca pela palavra, na comunicação de um conteúdo suspenso, que temos o *gozar*, que não é fálico, mas designado por um impossível, localizado num Outro, naquilo que sempre está em ida para o reencontrar, por um caminho inconcluso e sinuoso. É na trama da linguagem, no conúbio entre poesia e poema, entre poeta e leitor, entre afeto e palavra que este *gozo* se efetiva, nunca se encerrando de fato. A multiplicidade de sentidos que emergem de cada leitura, de cada lançar d'olhos nas *águas originárias*, no *mar de significantes* ou no sentir do *corpo* que abre-se para um *poético beijo*, dão a forma da silhueta de uma estesia característica e quase assimbólica do poema que proporciona este *gozo*, tal como um *estado poético*.

Ao se perceber este trabalho, cujo conteúdo é um *excesso* e intenta alcançar o *infinito* nas profundezas da alma, adentramos numa realidade em que se pode ler o homem em sua comunicação de afetos. Um trabalho de competência extremada, em que o poeta, artífice da linguagem, projeta seu corpo num *gozo* do qual ele participa *sem gozar por completo*. Esta completude seria o desvelar da poesia, possível de ser desnudada no silêncio. A tradução deste *excesso* forma-se nas imagens encontradas nos poemas e demonstradas a partir das análises.

As similitudes marcam o exercício dessa tradução, mas não somente elas. Ao longo das análises encontramos, ainda, outros elementos que foram associados à corporificação exemplificativa do *gozo pela palavra*. Para tanto, vale-nos lembrar, sobretudo, de algumas

caracterizações atribuídas à resposta à pergunta – o que é poesia? – demonstrada no corpo dos poemas lidos. Se ora a associação ao poema é designada como o divino (como em “Identificação do poema”, de Amneres Santiago), ora, também, o poema torna-se o espaço para o sonho, a onírica embriaguez do poeta (como em “Embriaguez”, de Regina Lyra).

O poema, ainda, é como um barco (“Identificação do poema”, de Amneres Santiago) que conduz o sujeito lírico à face oculta das palavras, ao Outro. Podendo, também, nesta viagem realizada pelo barco ter como efeito primordial transformar dor em gozo (“Ecopoema”) ou fazer o sujeito despertar para o cotejamento de busca pelo verbo que lhe anima (“Ao sabor do mar”, de Regina Lyra). Adicionamos também a face dúbia da criação literária no estabelecimento de seu objeto final, o poema, o texto, que suscita mentiras e verdades (“Palavra”, de Regina Lyra), dosadas numa variedade de modos de realização do biótipo do poema, transmutação do corpo do homem, como vimos nas confrontações deste capítulo.

Sobretudo, a poesia é a manifestação de um verbo em fogo, em combustão (“Identificação do poema”, de Regina Lyra). A potência deste fogo conduz poeta e leitor a um gozo de intensidade que só pode ser acessado pela palavra. Por isso é que este *gozo* é pela *palavra*: é na busca por ela, é através dela que se constitui o caminho da estesia. É esse excesso verborrágico ou excrescente (“Palavra”, de Regina Lyra) que qualifica o grau de amplitude do fenômeno poético: a sedução por um enunciado que diz sempre *mais, ainda...*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo dissertativo teve como principal objetivo investigar a relação entre metapoesia e erotismo em poemas de autoria das poetisas paraibanas contemporâneas Amneres Santiago e Regina Lyra. Tomamos como hipótese a circunstância de que ambas as produções estéticas estudadas tematizam a experiência da criação literária associada a signos poéticos de teor erótico que dão forma, no poema, a um trabalho de linguagem cuja principal característica é relacionar a estesia a uma busca individual, de teor afetivo, sublimado, emocional e intelectual que denominamos de *gozo pela palavra*. Neste sentido, fizemos um recorte de caráter sumário da poesia das duas autoras, focalizando alguns aspectos constitutivos de suas formalizações estéticas.

A análise dos poemas efetivou-se a partir da combinação dos pressupostos teóricos de autores cujas formulações entretêm um diálogo entre Literatura e Psicanálise, como Georges Bataille, Jacques Lacan, Ruth Silviano Brandão, Octavio Paz e Leyla Perrone-Moisés, dentre outros.

A investigação teve como fundamento teórico principal a perspectiva lacaniana, no que concerne às noções acerca do Outro, como destinatário inatingível da interioridade do poeta; da Coisa, como objeto indizível a ser tateado pelos esforços do trabalho de criação; do Gozo, como aproximação parcial, incompleta, mas prazerosa da interioridade alheia, mediada pelo poema; finalmente, de *Lalangue*, como signo constitutivo da ausência em presença do objeto e representada pela negação inconsciente da assimbolia, reação que se expressa através do exercício poético.

Além de Lacan, o construto de Georges Bataille sobre o erotismo foi relevante para a pesquisa, no sentido de fundamentar o exame do erotismo como experiência interior, cuja reverberação se dá, também, nas malhas do inconsciente. Do mesmo autor, utilizamos a noção de *excesso* ou *dispêndio*, analisado no corpo do poema como apreensão flagrante do inefável, da impossibilidade da linguagem, quase assimbólica de signos poéticos.

Tiveram destaque, ainda, as considerações de Ruth Silviano Brandão acerca do *corpo escrito da literatura*, metáfora à qual associamos o corpo do texto, transmutado no corpo do homem: a escrita, desta forma, espelha o estrato pulsional do corpo de quem escreve – seus afetos, seu mito, sua silhueta.

Relacionando os conceitos mencionados, lançamos mão de algumas formulações sobre o *estado poético*, nas considerações de Paul Valéry e Mikel Dufrenne. A noção de estado poético, neste estudo, encontra-se associada àquela de *experiência interior*, proposta por

Bataille, procedimento que nos proporcionou um ponto de vista amplificado para analisar o *gozo pela palavra*, ou *estesia* do texto poético, experiência resultante da interação entre autor, texto e leitor. Tais elementos teóricos foram desenvolvidos, principalmente, no capítulo 01, bem como nos capítulos 03 e 04, os quais apresentam as análises pontuais do *corpus* que discutem nos textos selecionados as questões ligadas ao *gozo pela palavra* como experiência interior, à qual a instância autoral, em ambas as poéticas estudadas, busca dar forma, conduzir e controlar pela via da metalinguagem.

O capítulo 02, na estrutura desta pesquisa, funcionou como ilustrativo das linhas gerais da poesia das autoras, tendo em vista o seu percurso produtivo como um todo. Esta ilustração consistiu numa apresentação comentada de vários textos esparsos nos oito livros produzidos por cada uma das autoras, visando a evidenciar temáticas, imagens, influências e particularidades estilísticas capazes de fornecer um quadro circunstanciado da estrutura de sua obra ao longo de seu período produtivo, ainda em franca atividade.

Neste sentido, a caracterização de um percurso autoral específico de Amneres Santiago e de Regina Lyra foi importante para introduzir o leitor no que podemos compreender como um conhecimento horizontal das escritas sobre as quais este ensaio dissertativo se debruça. O capítulo concentrou-se na abordagem de poemas cujo enfoque tivesse relação direta com o tema da pesquisa, visando a demonstrar a forma pela qual, ao longo dos respectivos períodos produtivos, o teor metalinguístico revestido de imagens eróticas se estabelece como uma das principais temáticas.

Mediante a análise pontual e comparativa desenvolvida, pudemos concluir que as autoras estudadas formalizam nos textos o conceito que intitulamos de *gozo pela palavra* através dos seguintes índices de leitura: a) associação da poesia com o divino; b) reconhecimento da potência poética associada à imagem do fogo; c) associação da imagem do poeta à de um navegante; d) visão do navegante como aquele que, sentindo-se incompleto, encontra-se em intensa jornada de busca por Algo que está perdido e que precisa ser encontrado para que ele, navegante, se sinta completo; e) dinâmica do *corpo* como elemento de transmutação entre as palavras, o corpo humano e o corpo do poema, escrevendo o ritmo das pulsões do sujeito; f) alusão à poesia como possibilidade de lenitivo e mesmo de cura para a dor causada pela distância do Outro e pela assimbolia; g) vinculação entre os desejos e os afetos inconscientes do sujeito; h) pluralidade dos recursos estéticos para a estesia a partir do texto; i) ação de trabalho com a linguagem para dar forma ao poético e j) compreensão da impossibilidade de total expressividade do verbo, o qual constrói uma gramática idiossincrásica do poema. Esta sumarização procura abarcar uma feição geral dos resultados

alcançados pela análise. Consistem, como visão de conjunto, na reunião dos traços constitutivos daquilo que compreendemos como *gozo pela palavra*.

O discurso psicanalítico, em diálogo com a análise dos poemas, foi importante para desenvolver a noção de *gozo* aqui proposta. Pela ótica de Jacques Lacan, é no campo do Gozo (ou melhor, da busca incessante por ele) que se inscrevem os índices de associação entre linguagem e escrita poética, cujo caráter hermético e claudicante, tendente ao silêncio assimbólico, mas nunca desistente, é por ele denominado de *lalangue*. O ‘furo’ da linguagem, que sugere a falta, coloca em foco a impossibilidade da língua em traduzir em signos plenos o conteúdo poético, matizado sempre de excesso.

É numa língua de exceção, no onirismo do poeta, ou, como descreve Amneres Santiago, em tom injuntivo – “Deita/a cabeça/no colo/do poema/e dorme” – que a poesia tece a trama, no devaneio, na queda do sono que deixa suspensa a língua, dando espaço para *lalangue* dançar na linguagem. Ainda que o compasso de *lalangue* seja indefinível plenamente, sua possibilidade está inscrita no funcionamento do sujeito. É o íntimo do sujeito, a sua interioridade, que produz a *lalação* – o balbúcio desajeitado, hesitante e desejanter – até que se instaure como concretude no modo palpável do recurso poético, tradutor tangencial, na língua, do processo de busca interminável pela completude do ser, perseguida neste impossível Grande Outro.

Importa afirmar, ainda, que o modo como Amneres Santiago e Regina Lyra constroem suas poéticas revela um dos matizes que perfilam a multiplicidade de vozes femininas da poesia lírica contemporânea produzida no Brasil. Nestas diferentes e indisciplinadas (no sentido escolástico dos Estilos de Época) escritas poéticas, entrecortadas por diferentes modos de trabalhar a linguagem⁴², as autoras figuram com atuação literária, firmando seu espaço entre as poetisas que, em suas publicações atentam para o conteúdo metapoético, tal como Adélia Prado, Alice Ruiz, Viviane Mosé – para citar autoras cuja produção, assim como Amneres Santiago e Regina Lyra, estão em atuante fluxo.

O estudo das confrontações, neste sentido, foi importante para rastrear as similitudes entre as autoras investigadas, verificando a coesão entre estas vozes – mesmo que cada uma fale em seu próprio tom na partitura da poesia. Em sentido amplo, poderíamos verificar tais similitudes estendidas no contato com outros enunciados que engendram parte das

⁴² Tal como diagnostica Ítalo Moriconi (2014, p. 82), a poesia contemporânea produzida no Brasil está qualificada pela “complexificação, descentralização, replicação imperfeita, porosidade: eis os recuperados e renovados valores em vigência, forças em expansão nesses anos 10”. Sendo uma análise do contemporâneo, escorregadio e fugaz, sua análise possui um olhar para a primeira década do século XXI. No entanto, suas considerações podem ser estendidas aos escritos posteriores a esta década.

considerações observadas nas autoras. Uma análise pontual verifica a particularidade de um enunciado; a confrontação, por seu turno, analisa as possibilidades de contato, de intertextualidade, de semelhança. O objetivo da confrontação não é desenvolver a ideia de sinonímia plena entre os enunciados poéticos, mas verificar seus traços semânticos justapostos. São esses traços que qualificam a coesão entre as autoras que desenvolvem o *gozo pela palavra*, como verificado, com oito pontos de similitude.

A marca da metapoesia, como ficou verificado, principalmente no capítulo 01, enquanto índice temático, não é, especificamente, uma preocupação da contemporaneidade. Desde o Romantismo, tal como apontou Gilberto Mendonça Teles, existiam poetas brasileiros colocando em foco a consciência poética no desenvolvimento de alguns de seus textos. O nosso estudo cumpre o papel de analisar como este discurso está patente nas escritas das autoras analisadas, com o fim de oferecer uma leitura de seus textos, cujas imagens suscitam diálogos com outras autoras e autores que no momento atual realizam criações metapoéticas.

Longe de generalizar nossa leitura, estendendo-a para abranger o todo complexo que é a literatura contemporânea, confirmamos a hipótese de que as autoras investigadas, em suas escritas, desenvolvem um modo particular de contemplar a reflexão sobre a poesia, nos índices temáticos aludidos no trabalho: quando dirigem o olhar para a poesia, se inscrevem numa busca para abarcar sua completude de dizer, inefável, quase assimbólico, na busca por um infinito, um *gozo*, construído e experimentado *pela palavra*.

Por fim, duas asserções diretamente ligadas às reflexões metalinguísticas examinadas nos textos podem ter lugar, oferecendo interessante síntese dos resultados obtidos pela pesquisa, e que oferecem campo, inclusive, para os seus possíveis desenvolvimentos posteriores. Primeiro, a insuficiência da linguagem, antes que um obstáculo intransponível, figura desafio a ser vencido através da sempre possível criação de novas soluções estéticas, destinadas a romper o vazio da assimbolia e a distância do Outro. Segundo, ambas as autoras, consoante as influências classicizantes que informam as suas crenças acerca do fazer poético, podem caracterizar-se como mesclando tendências neorromânticas e neossimbolistas, embora se vinculem cronologicamente a uma lírica urbana contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Amneres

AMNERES. **Verbo e carne**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

_____. *Um soneto inglês*. [comunicação pessoal]. Mensagem enviada via e-mail de <amneres@gmail.com> em 23 de setembro de 2014.

_____. *Illuminuras - Dia da poesia (13/03/2013)*: entrevista. Brasília: Programa Iluminuras/TV Justiça, 2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=amfiSa-S0mA>>, acessado em 15 de maio de 2014.

_____. **50 crônicas de Brasília**. Brasília: Verbis Editora, 2012.

_____. **Diário da poesia em combustão**. Brasília: Athalia Gráfica e Editora, 2010.

_____. **Eva**. Trad. Zélia Stein e Daniel Sanches. Brasília: Thesaurus, 2007.

_____. **Entre elas**. Brasília: Projecto Editorial/Livraria suspense, 2004.

_____. **Razão do poema**. Brasília: Tática, 2000.

_____. **Rubi**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

PEREIRA, Amneres. **Humaníssima trindade**. Edição do autor: Brasília, 1993.

PEREIRA, Bilau. Bilau Pereira. In: _____. ALARCÃO, Nevinho; REIS, Roseane; SANTIAGO, Willian. **EmQuatro**: recital poético. Brasília: Thesaurus, 1985.

Obras de Regina Lyra

LYRA, Regina. **Entre as linhas do deserto**. João Pessoa: Editora do CCTA, 2015.

_____. **Vão da palavra**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2011.

_____. **Entre Nós**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2008.

_____. **Atos em arte**. São Paulo: Scortecci Editora, 2006.

_____. **Tempo de encanto**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2004.

_____. **Insensatas palavras**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2003.

_____. **Sonhos & Fantasias**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2000.

_____. **O livro das emoções**. João Pessoa: Editora da UFPB, 1998.

Estudos teóricos, críticos e outras obras literárias

ABBAGNANO, Nicola. Razão. In: _____. **Dicionário de filosofia**. Trad. da 1ª ed. brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi. Revisão da trad. e trad. dos novos textos por Ivone Castilho Benedetti. 5º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALBERONI, Francesco. **O erotismo**. Trad. Elia Edel. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

ALFAYA, Ricardo. Entrenós: a audácia de um projeto. In: LYRA, Regina. **Entre_Nós**; João Pessoa: Editora da UFPB, 2008.

_____. Regina, Lyra em tempo de encanto. In: LYRA, Regina. **Tempo de Encanto**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2004.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A procura da poesia. In: _____. **Nova reunião: 23 livros de poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. O erotismo e a arte. In: _____. **Reflexões sobre o problema do amor e O erotismo**. Trad. Antonio Daniel. São Paulo: Landy Editora, 2005.

ANDRÈS, M. Coisa. In: KAUFMANN, Pierre. (edt.). **Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan**. Trad. Vera Ribeiro, Maria Luiza X. de A. Borges; Consult. Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

ARAÚJO, Ricardo Torri de. **Deus analisado: os católicos e Freud: a recepção da crítica freudiana da crença religiosa pela Igreja Católica**. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

ARRIGUCCI JÚNIOR, David. **Humildade paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ARRUDA, Jerúsia. **Amneres Pereira**: entrevista. Disponível em <<http://jerusiaarruda.blogspot.com.br/2009/03/amneres-pereira.html>>, acessado em 14 de março de 2016.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. O problema do texto. In: _____. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão. Rev. da Trad. Marina Appenzeller. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BASTOS, Alcmeno. **Poesia brasileira e estilos de época**. 3ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. Primeira parte: esboço de uma introdução à experiência interior. In: _____. **A experiência interior**. Trad. Celso Libâneo Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992.

BANDEIRA, Manuel. O último poema. In: _____. **Antologia poética**. 6ª ed. São Paulo: Global, 2013.

_____. Nova poética. In: _____. **Antologia poética**. 6ª ed. São Paulo: Global, 2013.

_____. Desencanto. In: _____. **Antologia poética**. 6ª ed. São Paulo: Global, 2013.

BARROS, Manoel. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 6ª ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. Crítica e verdade. In: _____. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BASTOS, Alcmeno. **Poesia brasileira e estilos de época**. 3ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

BIASE, Pierre-Marc de. I. A crítica genética. In: BERGEZ, Daniel [et al.]. **Métodos críticos para análise literária**. Trad. Olinda Maria Rodriguez Prata; rev. da trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BILAC, Olavo. **Via-Láctea**. Belém, PA: NEAD/UFPA, s/d. Disponível em <<http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/ua000252.pdf>>, acessado em 12 de julho de 2016.

BOCHICCHIO, Maria. Metapoesia e crise da consciência poética. In: **Biblos**, Coimbra/Portugal, n. 10, pp. 155-172, 2012. Disponível em <https://digitalisdsp.uc.pt/bitstream/10316.2/32283/1/BiblosX_artigo7.pdf?ln=pt-pt>, acessado em 29 jun 2016.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: _____. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Ed. Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

BOURDIEU, Pierre. Gênese histórica de uma estética pura. In: _____. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz (português de Portugal). 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRANCO, Lúcia Castello. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, s/d.

BRANDÃO, Ruth Silviano. O corpo escrito da literatura. In: _____. **A vida escrita**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

_____. Os discursos do desejo. In: _____. **Literatura e psicanálise**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1996.

BUENO, Alexei. **Uma história da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: história de deuses e heróis. Trad. David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CANDIDO, Antonio. Comentário e interpretação literária. In: _____. **O estudo analítico do poema**. 6ª ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CAGIANO, Ronaldo. [Orelha de livro]. In: AMNERES. **Entre elas**. Brasília: Projecto Editorial/Livraria suspensa, 2004.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Ed. comentada. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.

CAMPOS JÚNIOR, José de Sousa. “**À Sombra da Gameleira**”: literatura contemporânea e os rumos da produção feminina na Paraíba. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade). Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba, 2015.

CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1998.

CARVALHAL, Tânia Franco. O reforço teórico. In: _____. **Literatura comparada**. 4ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Ática, 2006.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. 4ª ed. 3ª reimpr. São Paulo: Ática, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 24ª ed. Trad. Vera da Costa e Silva [et. al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura**: texto dos formalistas russos. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. Tendências atuais da literatura feminina no Brasil. In: _____. [et al.]. **Feminino singular**. São Paulo: GRD; Rio Claro, SP: Arquivo Municipal, 1989.

CRUXÊN, Orlando. **A sublimação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004

DELEUZE, Gilles. **A imagem tempo**. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005 (Cinema 2).

DETIENNE, Marcel. **Os mestres da verdade na Grécia arcaica**. Trad. Andrea Daher. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1988.

DIAS, Maria das Graças Leite Villela. Do gozo fálico ao gozo do Outro. **Ágora (Rio J.)**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 253-266, Dec. 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982008000200006&lng=en&nrm=iso>, acessado em 15 de Julho de 2017.

DUFRENNE, Mikel. O estado poético. In: _____. **O poético**. Trad. Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

DUMOULIÉ, Camille. Literatura e Psicanálise do Excesso. In: PASSOS, Cleusa Rios P.; ROSENBAUM, Yudith. **Interpretações: Crítica literária e Psicanálise**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

DURAND, Gilberto. O regime noturno da imagem. In: _____. **Estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. Trad. Hélder Godinho. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ELIADE, Mircea. Notas sobre o simbolismo da concha. In: _____. **Imagens e símbolos**. Trad. Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.

FLÔRES, Onici Claro. (Meta)Linguagem. In: **Linguagem & Ensino**, Pelelotas, v. 14, n. 01, pp. 243-261, jan. / jun. 2011. Disponível em <<http://www.rle.ucpel.tche.br/index.php/rle/article/view/16>>, acessado em 16 jun. 2016.

FONSECA, Orlando. **O fenômeno da produção poética**. Santa Maria: Editora UFSM, 2001.

FONSECA, Eliane. **A palavra in-sensata: poesia e psicanálise**. São Paulo: Editora Escuta, 1993.

FOUCAULT, Michel. As formações discursivas. In: _____. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Beata Neves. 8ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão. In: _____. **Obras completas**. Edição Standard Brasileira. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GARRET, Almeida. Folhas caídas. In: SÁFADY, Naief. **Fôlhas caídas – a crítica e a poesia**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1965.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Trad. Jaa Torrano. 7ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HORÁCIO. Arte poética: epístola aos Pisões. In: ARISTÓTELES. **A poética clássica**: Aristóteles, Horácio, Longino. Trad. Jaime Bruma. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

HORTA, Anderson Braga. [Orelha de livro]. In: AMNRERES. **Rubi**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Erotismo. In: ____; _____. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAKOBSON, Roman. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In: _____. **Linguística e comunicação**. Trad. De Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22ª ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. Imaginário. In: _____. **Dicionário básico de filosofia**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. Razão. In: _____. **Dicionário básico de filosofia**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Trad. Luiz Costa Lima. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

JUNIOR, Benjamin Abdala; CAMPEDELLI, Samira Youssef. **Tempos da literatura brasileira**. 6ª ed. 3ª impr. São Paulo: Editora Ática, 2004.

KRISTEVA, Julia. A Palavra, o Diálogo e o Romance. In: _____. **Introdução a semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LACAN, Jaques. Das Ding. In: _____. **O Seminário, livro 7**: a ética da Psicanálise, 1959-1960. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008a.

_____. Das Ding (II). In: _____. **O Seminário, livro 7**: a ética da Psicanálise, 1959-1960. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008b.

_____. A função do escrito. In: _____. **Seminário, livro 20**: mais, ainda, (1972-1973). Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008c.

_____. O rato no labirinto. In: _____. **Seminário, livro 20**: mais, ainda, (1972-1973). Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008d.

_____. Deus e o gozo d'A Mulher. In: _____. **Seminário, livro 20**: mais, ainda, (1972-1973). Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008e.

_____. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LEAL, Cláudio Murilo. In: LYRA, Regina. **Entre_Nós**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2008.

LINN, Victor Wladimir. **Do grande Outro ao Deus que falta**: um estudo sobre a *falta* e as concepções de Deus e da religião no pensamento de Jacques Lacan. 2008. 224 f. Tese (Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões). Faculdade de Filosofia e Ciências das Religiões, Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 2008.

LLOSA, Mario Vargas. O desaparecimento do erotismo. In: _____. **A civilização do espetáculo**: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura. Trad. Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. A mentira e a verdade na ficção. In: _____. **A verdade das mentiras**. Trad. Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. O discurso literário como constituinte. In: _____. **O discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

MEIRELES, Edir. Alquimia da vida [quarta capa]. In: LYRA, Regina. **Tempo de encanto**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2004.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Poesia não é difícil**. São Paulo: Biruta, 2012.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. III. Princípios particulares da análise literária. In: _____. **A análise literária**. 17ª ed. rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 2008.

MORAES, Eliane Robert. Da lira abdominal. In: _____. **Antologia da poesia erótica brasileira**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015.

MORICONI, Ítalo. Poesia e crítica, aqui e agora (ensaio de vocabulário). In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore. **Possibilidades da nova escrita literária no Brasil**. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

MORIN, Edgar. O complexo de amor. In: _____. **Amor, poesia, sabedoria**. Trad. Edgard de Assis Carvalho. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

OLIVEIRA, José Aparecido de. Apresentação: verso e prosa de Amneres. In: PEREIRA, Amneres. **Humaníssima trindade**. Brasília: Edição do autor, 1993.

OLVÍDEO. Metamorfoses. In: CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. **Metamorfoses em Tradução**. 2010. 156 f. Relatório final de Pós-doutoramento. Pós-graduação em Letras Clássicas, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

PAIXÃO, Sylvia. **A fala-a-menos**: a repressão do desejo na poesia feminina. Rio de Janeiro: Numem Editora, 1991.

PASTORE, Claudia. **Falas femininas – Eros e Poesia**: um estudo sobre o erotismo na escritura feminina. São Paulo: Nelpa, 2009.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **A dupla chama**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PEIXOTO, Rocha. O cruel e triste fado. In: **Etnográfica**, v. 1, n. 2, p. 331-336, 1997.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: _____. **Flores na escrivantina**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Trad. Angela M. S. Correia. São Paulo: Contexto, 2012.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. 10ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

PIKAZA, X.; SILANES, N. (Orgs.). Espírito Santo. In: _____. **Dicionário teológico – O Deus cristão**. Trad. Honório Dalbosco. São Paulo: Paulus, 2014.

PLATÃO. **O banquete**. Trad. Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2012.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

QUINET, Antonio. O objeto *a*. In: _____. **Os outros em Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

_____. **A heteridade de Lacan**. Texto apresentado no colóquio A odisseia lacaniana. S/I: s/n, 2001. Disponível em <<http://www.antroposmoderno.com/word/aeteri.doc>>, acessado em 12 de ago. de 2017.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães; super. Marco Antônio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro. Zahar, 1998.

RUIZ, Alice. [sem título]. In: _____. **Dois em um**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SABBAG, David Conrado. Deus. In: _____. **Minidicionário bíblico**. São Paulo: DCL, 2005.

SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. In: _____. **Nas malhas das letras**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SAUSSURE, Ferdinand de. Objeto da Linguística. In: _____. **Curso de Linguística Geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Bliksrein. São Paulo: Cultrix, 1989.

SAVARY, Olga. (org.) **Carne viva**: 1ª antologia brasileira de poemas eróticos. Rio de Janeiro: Editora Anima, 1984.

SIQUEIRA, Lau. Breve itinerário de uma busca. In: LYRA, Regina. **Insensatas palavras**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2003.

SOARES, Angélica. **A paixão emancipatória**: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

_____. **Gêneros literários**. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1993.

SOUZA, Alberto de Oliveira. Crítica genética. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3ª ed. ver. e ampl. Maringá: Eduem, 2009.

SOUZA, Olavo Barreto de. **“O rouco silêncio”**: o erotismo na poesia de Amneres Santiago. Monografia (Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa e Literatura). Campina Grande: Universidade Federal de Campina Grande, 2014.

TELES, Gilberto Mendonça. **A poesia na crítica**: separata do 3º Congresso brasileiro de língua e literatura. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1972.

TURIBA, Luis. [Orelha de livro]. In: AMNERES. **Diário da poesia em combustão**. Brasília: Athalaia Gráfica e Editora, 2010.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. **Variedades**. Trad. Maiza M. de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VERANO, Eduardo R. Da condição se sujeito na cultura atual. In: LEITE, Nina Virgínia Araújo; AIRES, Suely; _____ (orgs.). **Linguagem e gozo**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2007.

VERAS, Viviane. Gozo: o que não tem *concerto* nem nunca terá. In: LEITE, Nina Virgínia Araújo; AIRES, Suely; _____ (orgs.). **Linguagem e gozo**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2007.

VILTARD, Mayette. Gozo. In: KALFMANN, Pierre (edt.). **Dicionário enciclopédico de Psicanálise**: o legado de Freud e Lacan. Trad. Vera Ribeiro e Maria Luiza X. de A. Borges. Consult. Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.