



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

JAILMA DA COSTA FERREIRA

**MOVIMENTOS PARA FORA DO EU E PRODUÇÃO DE SINGULARIDADES NA
POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA ESCRITA POR MULHERES**

**CAMPINA GRANDE
2020**

JAILMA DA COSTA FERREIRA

**MOVIMENTOS PARA FORA DO EU E PRODUÇÃO DE SINGULARIDADES NA
POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA ESCRITA POR MULHERES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Literatura.

Área de concentração: Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino.

**CAMPINA GRANDE
2020**

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 do trabalho.

F383m Ferreira, Jailma da Costa.

Movimentos para fora do eu e produção de singularidades na poesia brasileira contemporânea escrita por mulheres [manuscrito] / Jailma da Costa Ferreira. - 2020.

100 p.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2020.

"Orientação : Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino, Departamento de Letras e Artes - CEDUC."

1. Poesia brasileira contemporânea. 2. Mulheres poetas. 3. Escritoras brasileiras. 4. Produção de singularidades. I. Título

21. ed. CDD B869.1

JAILMA DA COSTA FERREIRA

**MOVIMENTOS PARA FORA DO EU E PRODUÇÃO DE SINGULARIDADES NA
POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA ESCRITA POR MULHERES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Literatura.

Área de concentração: Literatura.

Aprovada em: 29/05/2020.

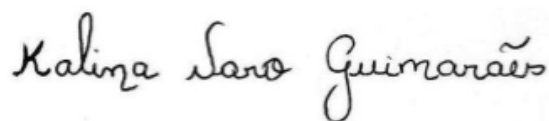
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB/PPGLI)



Prof. Dr. Antonio Carlos Melo Magalhães
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB/PPGLI)



Prof.ª Dr.ª Kalina Naro Guimarães
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB/PPGFP)

A Maria e Luiz, meus pais; a Jackson, Jarline e Jacqueline (*in memoriam*), meus irmãos; a Pedro Henrique, meu sobrinho e bem maior, DEDICO.

AGRADECIMENTOS

A Deus que me permite escrever cada página da minha história, dando-me novas oportunidades de reescritas e de recomeços sempre quando necessito. À Virgem Maria e a São José que intercedem por mim e me ajudam na labuta dos meus dias com a manifestação da providência divina. Cada linha escrita neste trabalho é pura graça de Deus e do Espírito Santo, pois a cada dia encorajaram-me e inspiraram-me, dando-me sabedoria e discernimento para fazer as escolhas necessárias para construir esta pesquisa.

Aos meus pais, Maria e Luiz, por serem fonte de amor, por me apoiarem e incentivarem, por investirem tempo e serem tão dedicados no ofício de educar, por estarem comigo aonde quer que eu vá. Ao meu irmão Jackson e minhas irmãs Jacqueline (*in memoriam*) e Jarline, por serem meus melhores amigos, por todo o incentivo e por serem fontes de inspiração para mim, por vibrarem pelas minhas conquistas e desejarem o melhor para minha vida. Aos meus sobrinhos, Pedro Henrique e Maria Isabelly, que me ensinam todos os dias sobre a pureza e a riqueza que é o amor.

Ao meu noivo e amigo, Fagner, que escolheu trilhar comigo o caminho da minha existência, tornando meus dias mais leves e felizes, por sempre me motivar a encarar e a superar todas as dificuldades que se apresentaram nesta jornada.

Às minhas colegas do Mestrado, Joseane e Lays, por tornarem os momentos na Pós-graduação mais leves e agradáveis. Ao meu amigo da Graduação, da Pós e da vida, Bruno, por nossa amizade ser sempre refrigério, apoio e incentivo em todas as situações e todos os momentos da vida.

Ao meu orientador, Luciano Justino, por cultivar, desde a graduação, o meu apreço pela poesia, por me incentivar e encorajar neste árduo e saboroso trabalho de Mestrado, pelas conversas e sugestões que amadureceram esta pesquisa.

Aos avaliadores, Antonio Carlos Magalhães e Kalina Naro, pela disponibilidade em ler meu texto, pelas sugestões pertinentes que propiciaram o melhoramento desta dissertação. Aos professores do Departamento de Letras e Artes (DLA/UEPB), aos do Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB), e a professora Ana Lúcia Souza que fizeram parte da minha formação acadêmica e da minha jornada nos terrenos da literatura, especialmente nos da poesia.

À Universidade Estadual da Paraíba e ao Departamento de Letras e Artes que desde a graduação têm sido a minha segunda casa, que me acolheram e me possibilitaram tantas conquistas e tantas aprendizagens; pelos conhecimentos adquiridos e pelas amizades construídas.

À Capes, pela bolsa de incentivo à pesquisa que viabilizou o andamento e o encerramento deste ciclo.

“Não, a poesia não pode esperar.”
(Ana Cristina Cesar)

RESUMO

Nosso intuito neste trabalho de dissertação é apresentar um panorama acerca da voz poética na poesia brasileira contemporânea escrita por mulheres, a partir das produções poéticas de Cora Coralina, Ana Cristina Cesar, Alice Ruiz e Marília Garcia. Pretendemos compreender como a voz poética tem sido engendrada nesta(s) poesia(s), haja vista que muitos estudos ainda entendem essa voz como um eu uno, idêntico, essencialista. Nossa pretensão é, pois, notabilizar que a voz realiza movimentos para fora do eu, produz singularidades. O ‘eu poético’ é descentralizado, fragmentado; não tem, portanto, uma substância única, identitária, fechada, desde sempre, mas é processo, devir. Desta feita, o próprio fazer poético também é refletido, problematizado. Isto posto, alguns estudos nos ajudam a entender melhor estes movimentos, como Rezende (2013), Garramuño (2016) e Magalhães (2017), no tocante ao eu poético e à poesia contemporânea; Cortázar (1947) e Justino (2015; 2019) acerca dos movimentos para fora do eu; Klinger (2007) e Nascimento (2017), a respeito da autoficção; Deleuze e Guattari (1995; 1997a; 1997b), sobre alguns conceitos fundamentais como rizoma, corpo sem órgãos, devir, etc.; e Busato (2015), quanto ao espaço urbano e sua relação com os sujeitos; entre outros aportes teóricos que contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa. Este trabalho está dividido em três momentos, no primeiro estudamos a poesia de Cora Coralina, buscando entender como a autoficção está circunscrita em seus textos; no segundo abordamos a poesia de Ana Cristina Cesar e Alice Ruiz, compreendendo como o devir-mulher é engendrado pelas poetisas; no terceiro discutimos os deslocamentos da voz poética na poesia de Marília Garcia. Ressaltamos, ainda, que esses conceitos se cruzam, em algum momento, nos projetos poéticos de cada uma das escritoras e, é a partir deles que podemos entender de que maneira acontecem os movimentos para fora do eu em suas poesias.

Palavras-Chave: Poesia brasileira contemporânea. Escritoras brasileiras. Movimentos para fora do eu.

ABSTRACT

Our aim in this dissertation work is to present an overview of the poetic voice in contemporary Brazilian poetry written by women, based on the poetic productions of Cora Coralina, Ana Cristina Cesar, Alice Ruiz and Marília Garcia. We intend to understand how the poetic voice has been engendered in this poetry, considering that many studies still understand this voice as a single, identical, essentialist self. Our intention is, therefore, to note that the voice makes movements out of the self, produces singularities. The 'poetic self' is decentralized, fragmented; it does not, therefore, have a single, identity, closed substance, since the outset, but it is a process, becoming. This time, the poetic making itself is also reflected, problematized. That said, some studies help us to better understand these movements, such as Rezende (2013), Garramuño (2016) and Magalhães (2017), regarding the poetic self and contemporary poetry; Cortázar (1947) and Justino (2015; 2019) about movements outside the self; Klinger (2007) and Nascimento (2017), regarding self-fiction; Deleuze and Guattari (1995; 1997a; 1997b), about some fundamental concepts such as rhizome, body without organs, becoming, etc.; and Busato (2015), regarding the urban space and its relationship with the subjects; among others that serve as a theoretical contribution to the development of this research. This work is divided into three moments. In the first we study the poetry of Cora Coralina, seeking to understand how self-fiction is circumscribed in her texts; in the second, we approach the poetry of Ana Cristina Cesar and Alice Ruiz, understanding how the becoming-woman is engendered by the poets; in the third, we discuss the movements of the poetic voice in the poetry of Marília Garcia. We also emphasize that these concepts intersect, at some point, in the poetic projects of each of the writers, and it is from them that we can understand how movements out of the self happen in their poetry.

Keywords: Contemporary Brazilian poetry. Brazilian writers. Movements out of self.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 “EM PRIMEIRO LUGAR, POESIA PARA MIM É COMUNICAÇÃO; EM SEGUNDO LUGAR É INVENÇÃO”: A POESIA AUTOFICCIONAL DE CORA CORALINA.....	17
2 “MULHER FAZENDO POESIA, FALA DE QUÊ.”: ENGENDRAMENTOS DO DEVIR-MULHER NA POESIA DE ANA CRISTINA CÉSAR E ALICE RUIZ.....	41
2.1 À revelia da crítica: a poesia sem normas de Ana Cristina Cesar	43
2.2 Mediações e atravessamentos do eu na poesia de Alice Ruiz.....	52
3 “GOSTO DO DESLOCAMENTO”: ESPAÇOS URBANOS E TESTES DE POESIA EM MARÍLIA GARCIA.....	61
CONCLUSÃO	86
REFERÊNCIAS.....	90
ANEXO A – POEMAS DE MARÍLIA GARCIA	96

INTRODUÇÃO

Nas muitas idas e vindas para a construção desta pesquisa e, conseqüentemente, na escrita deste trabalho, tivemos bastante atenção e cuidado para selecionar o aporte teórico que nos permitisse ler a poesia contemporânea brasileira escrita por mulheres sob as chaves que ela nos exige, afinal, “a poesia contemporânea brasileira está – desde muito – em renovação” (REZENDE, 2013, p. 133). Haja vista os novos modos de se escrever poesia, entendemos que é nosso dever lançar um novo olhar frente ao texto poético. Ousamos com esta pesquisa corresponder, ainda que minimamente, com a interpelação de Renato Rezende, quando aponta para a necessidade de um pensamento teórico/crítico capaz de reaver as poesias contemporâneas de seu sequestro, capaz de ser condizente ao amplo leque de produções da poesia brasileira contemporânea (REZENDE, 2013).

Nas leituras realizadas para a seleção dos poemas que forjam o *corpus* deste trabalho, consideramos especialmente aqueles em que o eu poético se destaca como um ponto móvel, constantemente deslocado. Detivemo-nos então em analisar como a voz poética tem sido engendrada nas produções contemporâneas, especificamente naquelas escritas por mulheres, o que nos levou a configurar o seguinte problema: Como os movimentos para fora do eu e as produções de singularidades se constituem na poesia brasileira contemporânea escrita por mulheres?

Estudaremos, portanto, como o eu poético tem se configurado na poesia brasileira contemporânea escrita por mulheres, haja vista o lugar que a poesia e a mulher têm ocupado nos estudos literários e nas pesquisas acadêmicas. Para tanto, objetivamos identificar como o eu poético é compreendido pela crítica literária mais contemporânea, a fim de perceber como este eu é entendido e produzido na contemporaneidade; apresentar um panorama de como a voz poética tem se configurado na poesia contemporânea, através da leitura e da análise dos poemas das seguintes escritoras brasileiras: Cora Coralina, Ana Cristina César, Alice Ruiz e Marília Garcia; e, por fim, evidenciar como estão circunscritos os movimentos para fora do eu e a produção de singularidades nos textos destas poetisas.

Haja vista a importância de toda pesquisa científica apresentar um método, salientamos que no tocante aos procedimentos metodológicos, nossa pesquisa caracteriza-se como bibliográfica, a qual é realizada através do levantamento de referências teóricas já analisadas e publicadas, como: livros, artigos científicos, teses e dissertações (FONSECA, 2002). Quanto à abordagem, caracteriza-se como qualitativa, a qual pode ser compreendida “como uma sequência de atividades, que envolve a redução dos dados, a categorização desses

dados, sua interpretação e a redação do relatório” (GIL 2002, p. 133). Em relação aos objetivos, define-se como explicativa, pois busca identificar, nos textos a serem analisados, alguns fatores que contribuem para a ocorrência de determinados aspectos (GIL, 2002).

A importância desta pesquisa justifica-se pelo decrescente interesse, sobretudo no âmbito acadêmico, pelo estudo da poesia, de forma que se destina ao texto poético um lugar minoritário em relação aos textos em prosa. Conforme Renato Rezende, “as análises atualmente sendo praticadas pela crítica da poesia brasileira contemporânea movem-se muito lentamente nesse sentido, o que cria a falsa impressão de que há uma falta na produção da poesia” (REZENDE, 2013, p. 126). Ainda segundo o crítico, “é importante ressaltar, no entanto, que essa paralisia é da crítica, e não da produção poética” (REZENDE, 2013, p. 126). Isto considerado, esta pesquisa surge como resposta a essa lacuna.

Outrossim, escolhemos a poesia de autoria feminina a fim de dar visibilidade as produções poéticas de escritoras mulheres, tendo em vista que o espaço que ocupam na literatura ainda é minoritário, por isso precisa e deve ser reivindicado. Conforme Marília Garcia, “é preciso se dizer autora mulher até o dia em que os espaços sejam iguais e talvez não seja mais preciso fazer essa marcação”.¹ Todavia, não é nossa intenção demarcar uma ‘poesia feminina’, porque, segundo Ana Cristina Cesar, esta seria uma ideia de homens, de alguns críticos que manifestam, na verdade, um complexo de superioridade masculina (CESAR, 1999). Nosso intuito é, pois, notabilizar a importância da poesia escrita por mulheres no cenário contemporâneo e dar visibilidade a essas escritoras.

Desta feita, este estudo se desenvolverá em três momentos: no primeiro capítulo pretendemos problematizar como o eu poético foi e é compreendido na poesia de Cora Coralina, a fim de verificarmos que a sua poesia não se restringe à autobiografia, como alguns estudos tendem a propor (CARVALHO, 2003; BRITTO, SEDA, 2011; ARENDT, FERNANDES, 2013), mas que o dispositivo autoficcional (NASCIMENTO, 2017) é característica recorrente em seus textos. É importante salientar que a poesia, de modo geral, quase não aparece nos estudos da autoficção, destacamos assim a importância de realizarmos tal abordagem neste trabalho.

A poesia de Cora agencia diversas vozes (PEREIRA, 2009), abandona a si mesma para falar de outrem (LIMA, 2008), produz singularidades, abre espaço para a multidão (JUSTINO, 2015; 2019). A partir da sua produção é possível evidenciar os movimentos

¹ Fala de Marília Garcia destacada pela professora e jornalista Marisa Loures, na coluna *Sala de leitura*, disponível no site Tribuna de Minas: <<https://tribunademinas.com.br/blogs/sala-de-leitura/18-12-2018/marilia-garcia-acho-dificil-me-colocar-em-algum-lugar-neste-vasto-campo-da-literatura-gosto-do-deslocamento.html>> Acesso em 24 de agosto de 2019.

para fora do eu que há de se espriar na poesia contemporânea. No entanto, este estudo não se preocupará em traçar uma linha cronológica da poesia, mas apenas elucidar que, embora a tradição tenha defendido a ideia de um eu poético essencialista, que tem uma identidade, uma profissão, uma família etc., a produção de singularidades não é recurso exclusivo à poesia contemporânea.

Nesse sentido, é importante ressaltarmos que a ideia “fora do eu” é colocada por Júlio Cortázar, na obra *Teoria do Túnel* (1947), quando, ao citar Wladimir Weidlé, corrobora que a personalidade se exprime e se revela nos atos dirigidos para fora do eu (CORTÁZAR, 1998). Desta feita, a poesia rompe com a perspectiva de uma poética existencial, essencial. A ideia de Cortázar foi retomada e muito bem desenvolvida por Justino, em alguns ensaios, em que defende que a produção de singularidade se define pelos movimentos para fora do eu, para um viver com os outros além de toda substancialidade e de todo substancialismo (JUSTINO, 2015; 2019). A nosso ver, a poesia se coloca fora do eu quando nega um eu poético cercado de si mesmo, uno, idêntico.

Veremos ainda que esses movimentos podem acontecer de formas diferentes na poesia, como será observado a partir do segundo capítulo, no qual estudaremos a poesia de Ana Cristina César e de Alice Ruiz. Verificaremos que o eu poético circunscrito em suas obras está em movimento para fora, porque a voz que ecoa em seus versos não tem uma substância única, essencial, mas está em devir, isto é, em constante construção, em processo de singularização. Então, ao passo que em Cora Coralina os movimentos para fora do eu acontecem a partir do dispositivo autoficcional e das singularidades que ela traz ao seu texto, em Ana Cristina e Alice Ruiz acontecem principalmente a partir do devir.

Sendo assim, “pensar a potência do devir possibilita pensar também que este devir é o próprio ato de individuação, de se constituir enquanto existência singular no mundo” (CARNEIRO, 2013, p. 86). O próprio fazer poético também é refletido, problematizado por tais poetas, bem como a mulher enquanto sujeito social e escritora. Desta feita, seus projetos poéticos nos fazem refletir sobre o que é a poesia escrita por mulheres e porque a crítica parece ter feito questão de rotulá-la como tal; nesse sentido, a própria nomenclatura ‘poesia feminina’ é problematizada.

Algumas contribuições teóricas nos ajudarão a endossar estas discussões, a saber: Garramuño (2016) e Justino (2019) com relação ao eu poético na poesia contemporânea; Deleuze e Guattari (1995; 1997a; 1997b) sobre rizoma, corpo sem órgãos (CsO) e devir, sobretudo o devir-mulher; Carneiro (2013), acerca de alguns conceitos deleuzo-guattariano;

Ana Cristina Cesar, com suas contribuições sobre poesia e mulher; Annita Malufe (2011), a respeito da poesia de Ana Cristina Cesar; entre outras.

Concomitante a esta abordagem emparelha-se a poesia de Marília Garcia, que estudaremos no terceiro capítulo deste trabalho. Descentralizada de um eu, seus textos são compostos a partir dos acidentes, dos (des)encontros que acontecem e são provocados no (e pelo) espaço urbano. Desse modo, queremos compreender de que forma os aspectos que compõe esse espaço contribuem para a produção de singularidades e dos movimentos para fora do eu em sua poesia, considerando que esta “realiza-se no limiar das coisas mundanas e das referências de cultura” (FERRO, 2015, p. 136). Em vista disso, retomaremos alguns conceitos teóricos já colocados aqui, e ainda leremos Magalhães (2017), sobre os deslocamentos do eu; Reis (2015) e Gutierrez (2015), a respeito dos testes que Marília faz em sua poesia; Busato (2015), acerca da relação dos sujeitos com o espaço urbano; entre outros.

Isto posto, entendemos que a poesia brasileira contemporânea compreende uma escrita cujo eu está ininterruptamente em movimento para fora; este eu é fragmentado, é “um sujeito não essencial, incompleto e suscetível de autocriação” (KLINGER, 2007, p. 44). Podemos afirmar, assim, que as poesias a serem estudadas não são essencialistas, não são a poesia de um eu uno, mas agenciam e produzem singularidades. Tais produções nos permitem desmistificar o que por muito tempo se considerou intacto nos estudos da teoria e da crítica literária: “o estatuto de um eu absoluto preso” (JUSTINO, 2019, p. 76), o que nos leva a entender a poesia brasileira contemporânea como um agenciamento de singularidades, de multiplicidades.

1 “EM PRIMEIRO LUGAR, POESIA PARA MIM É COMUNICAÇÃO; EM SEGUNDO LUGAR É INVENÇÃO”: A POESIA AUTOFICCIONAL DE CORA CORALINA

Ana Lins dos Guimarães Peixoto Bretas (1889-1985), nascida no final do século XIX, na cidade de Goiás, antiga Villa-Boa de Goyaz, cresceu em meio ao processo de mudanças na vida da mulher deflagrada no período de transição para o século XX. Frequentou apenas as primeiras séries do ensino primário, mas aos 14 anos já escrevia seus textos, aos 15 anos se transforma em Cora, assumindo o pseudônimo que a tornaria famosa.

Como a maioria das moças de sua época, Cora também tinha o grande desejo de casar-se; aos 21 anos de idade saiu de Goiás para São Paulo com Cantídio Tolentino de Figueiredo Bretas, rompendo com os princípios morais da época, pois já estava grávida e Cantídio já vinha de um casamento. Sendo separado e não existindo ainda o divórcio, foi necessário esperar que Cantídio enviuvasse para então oficializar a união.

Após a morte do marido, Cora retorna a Goiás; depois de 45 anos longe de sua terra, faz o caminho da volta. Retornando a sua cidade natal, conquista fama de doceira, seus doces eram muito conhecidos na cidade, mas nunca deixou de escrever seus textos. Era grande contadora de histórias e destacou-se como escritora no cenário nacional a partir da coluna escrita por Carlos Drummond de Andrade, no *Jornal do Brasil* (1980), na qual declara:

Cora Coralina, para mim a pessoa mais importante de Goiás. Mais do que o Governador, as excelências parlamentares, os homens ricos e influentes do Estado. Entretanto, uma velhinha sem posses, rica apenas de sua poesia, de sua invenção [...] (ANDRADE, 2013, p. 8).

Embora escrevesse desde a adolescência e tenha publicado, na juventude, com a poeta Leodegária de Jesus (primeira mulher a publicar livros de poemas em Goiás), e esparsamente, enquanto viveu em São Paulo, a publicação de seu primeiro livro autoral – *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais* – só aconteceu em 1965, por volta dos seus 76 anos de idade. Em 1976 foi declarada a intelectual do ano pelo Grêmio Teatral Carlos Gomes, Goiânia-GO. Em 1983, recebeu o título e honraria *Doutor Honoris Causa* pela Universidade Federal de Goiás. Em 1984, recebeu o *Troféu Juca Pato*, da União Brasileira de Escritores (UBE) e Folha de São Paulo, em São Paulo. No mesmo ano também conquistou o *Grande Prêmio da Crítica* pela Associação Paulista de Críticos de Arte, São Paulo-SP, e tornou-se *Membro da Academia Goiana de Letras*, Goiânia-GO. Em 1985, foi declarada a *Personalidade do Ano na Literatura*, pelo Rotary Club de São Paulo.

Contudo, destaca Darcy França Denófrío:

A crítica, em Goiás, após a estreia de Cora Coralina em 1965 [...] fez restrições ao tom lírico narrativo de seus poemas. Quase todos os críticos, quando não lhe torciam o nariz, batiam na mesma tecla: ‘é mais prosadora do que poeta’ (DENÓFRIO, 2008, p. 24-25).

Logo nota-se que a poesia de Cora não foi bem acolhida pela crítica. Somente após a declaração de Drummond, em 1980, que elogia a poeta como a pessoa mais importante do estado de Goiás, é que sua poesia ascende ao espaço que lhe foi negado pela crítica. Embora tenha, junto com Leodegária de Jesus, integrado o jornal *A Rosa*, que veiculou as ideias do movimento literário da cidade de Goiás, Cora só assumiu verdadeiramente sua posição como escritora na velhice. Em São Paulo, onde viveu por muitos anos, participou de alguns clubes, agremiações e eventos voltados à literatura e aos direitos femininos que lutavam por espaço e liberdade, também foi colaboradora em alguns jornais, mas foi proibida pelo marido de publicar seus textos (DENÓFRIO, 2008).

Ainda assim, Cora conseguiu romper tabus, foi mãe e esposa, mas também soube sair do restrito espaço reservado às mulheres de sua época. A sua poesia dá visibilidade àqueles que estão à margem da sociedade: “Na estrada que é Cora Coralina passam o Brasil velho e o atual, passam as crianças e os miseráveis de hoje” (ANDRADE *apud* CORALINA, 2013, p. 08). Em muitos de seus poemas a escritora também problematiza a condição da mulher esposa, mãe, lavadeira, prostituta, etc.

Para Cora Coralina, a dimensão existencial do homem está ligada à sua própria vida. No decorrer de seus poemas, a poeta não silencia nenhuma mulher cuja sina seja “a vida mera das obscuras”. Ela rompe assim com o silêncio de si mesma e torna-se, parafraseando Carlos Drummond de Andrade, um admirável brasileiro, libertando do silêncio outros tantos seres femininos com os quais se identifica, dando voz a essas personagens para falar em seu nome (MELO; MORAES, 2010, p. 353).

A escrita de Cora está situada numa época em que a mulher, mais do que nos dias atuais, lidava com o preconceito, com a opressão, com o acúmulo de deveres e a limitação de seus direitos. Entretanto, muitas dessas mulheres ganham voz nos seus textos, a exemplo dos poemas *Todas as vidas* e *Mulher da vida*, ambos do livro *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais* (1983), nos quais problematiza as condições da mulher prostituta, proletária, lavadeira, analfabeta, entre outras. A literatura é, desse modo, um espaço de luta, de contestar direitos e de ir contra as ideologias impostas pela sociedade patriarcal. É por meio da escrita

que a própria poeta ressignifica sua vida, ao decidir, na velhice, voltar para sua cidade e investir na escrita poética.

De acordo com Monteiro (2008), envelhecer é estar na contramão da cultura, mas é também “um processo vital de construção individual e singular, cada um o viverá segundo suas escolhas” (MONTEIRO, 2008, p. 58). Embora Eclea Bosi (1994) considere que a função social do velho é lembrar, podemos contestar essa afirmação com a assertiva de Bohadana (2008), a qual pondera que

[...] envelhecer é um inevitável percurso de todo ser humano e pode nos consagrar uma espécie de viajantes do tempo. Viajante cuja única companhia é o tempo. Viajante cujas viagens serão sempre solitárias. Que, livre do passado e do futuro, afirma o presente. Viajante privado de esperança e nostalgia, e assim livres da frustração do ideal não alcançado, do paraíso não reconquistado. Viajante que vive o que é e não o que era ou o que será (BOHADANA, 2008, p. 25).

Através dessa concepção podemos enxergar a vida de Cora Coralina, que por volta dos 66 anos de idade torna-se essa viajante que faz o caminho de volta as suas origens, para realizar o sonho que fora sufocado pelas circunstâncias da vida, mas não morto. Dessa forma, a poeta realiza um processo de desterritorialização e reterritorialização (DELUZE; GUATTARI, 1995) a fim de reinventar sua própria vida. Tais conceitos compreendem o abandono de uma forma de ser, de estar, de pertencer; e acontecem concomitantemente, pois à medida que o sujeito se desterritorializa ele também se reterritorializa.

No caso de Cora, ao abandonar sua cidade natal, deixa para trás suas seguranças, desterritorializa-se da menina boba, indefesa, mas, ao voltar para sua cidade, reterritorializa-se como doceira e poeta. Sua poesia também compreende esse processo deleuzo-guattariano, haja vista sua produção literária ser um agenciamento de multiplicidades, as quais “só podem ser definidas pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização” (DELUZE; GUATTARI, 1995, p. 25). Nesse sentido, sua poesia não se relaciona mais com o uno, pois vai ao encontro da alteridade.

A nosso ver a poesia de Cora se insere naquilo que Evando Nascimento (2017) tem entendido como autoficção, ao considera-la como um dispositivo, e não como um gênero, o que Luciene Azevedo (2013) tem chamado de dispositivo autoficcional. Contudo, nos estudos literários contemporâneos, encontramos inúmeras discussões acerca da autobiografia e da autoficção no texto narrativo, mas observamos uma quase inexistência das discussões sobre a autoficção na poesia.

Conforme Luciene Azevedo (2013), o termo autoficção, empregado pelo francês Serge Doubrossky, designa um exercício autoficcional. Para Diana Klinger, na autoficção “o escritor não tem como prioridade contar sua vida, mas elaborar um texto artístico, no qual sua vida é uma matéria contingente” (KLINGER, 2007, p. 39), o papel do eu é ser suporte de invenção na autoficção (KLINGER, 2007), no nosso entender é este mesmo papel que o eu desempenha na poesia.

Massaud Moisés afirma que “o ‘eu do poeta’ se vale do poema para *ver-se*, *ver-se* como um outro ‘eu’ que ali, no poema, adota a postura que ele, ‘eu do poeta’, ostentaria se pudesse, – a de guiar a ação criadora do poema: o poema é a diferença entre o ‘eu do poeta’ e o ‘eu lírico’ [...]” (MOISÉS, 2003, p. 138). Nas palavras de Oliveira (2010), poderíamos dizer que “o autor estaria construindo a si e ao seu texto ao mesmo tempo” (p. 53). No entanto, vale aqui uma ressalva, esses ‘eus’ (do poeta e do poema), não seriam a diferença, mas a soma, pois agregam-se e constituem um novo modo de dizer eu, negando esse próprio eu, tão indispensável para a teoria e a crítica literária tradicional, que o entendia como condição primordial ao gênero poético.

A fim de esclarecermos estas discussões, verifiquemos o poema “Cora Coralina, quem é você?”, presente na obra *Meu livro de cordel*, segundo livro de poemas de Cora Coralina, cuja primeira publicação é datada de 1976.²

Cora Coralina, quem é você?

Sou mulher como outra qualquer.
Venho do século passado
e trago comigo todas as idades.

Nasci numa rebaixa de serra
Entre serras e morros.
‘Longe de todos os lugares’.
Numa cidade de onde levaram
o ouro e deixaram as pedras.

Junto a estas decorreram
a minha infância e adolescência.

Aos meus anseios respondiam
as escarpas agrestes.
E eu fechada dentro
da imensa serrania
que se azulava na distância
longínqua.

² Para fins de análise todos os poemas de Cora Coralina citados neste trabalho foram retirados da antologia *Cora Coralina* (2008), organizada pela professora e crítica Darcy França Denófrío.

(CORALINA, 2008, p. 224).

Podemos dizer que Cora Coralina constrói sua voz poética a partir de um autoficcionismo, é, pois, “um parasita literário de si mesmo” (AZEVEDO, 2013, p. 148). Este é, a nosso ver, um dos movimentos do eu que acontece em sua poética, a qual não se limita ao testemunho, ao espaço autobiográfico, mas que transforma as experiências vivenciadas em literatura, que transforma a Cora escritora em personagem de suas poesias.

Não há em sua escrita uma preocupação com o real, nem tampouco em poetizar fatos de sua vida, mas sim em estabelecer um diálogo poético entre aquilo que viveu, experimentou e sua produção literária, utilizando, muitas vezes, para isso a metalinguagem. Outrossim, o eu desde já não é uno, mas vário, “trago comigo todas as idades”, essa idade representando os ciclos de vida, da juventude à velhice, os caminhos pelos quais passou, as escolhas que fez, as conquistas e as frustrações vividas.

Ao se referir ao lugar fechado no qual cresceu, a voz poética nos leva a pensar acerca da condição restrita em que a poeta vivera. No entanto, para além desta percepção, podemos fazer uma leitura em relação à própria escrita poética de Cora, que teve muita dificuldade para conquistar visibilidade, escrevendo seus poemas em meio à produção e venda de doces. Ademais, atentando-nos ainda para a voz poética, é possível identificarmos que sua poesia centrava-se apenas em si mesma, circunscrita na sua própria vida, mas, posteriormente, alarga-se, articulando outras singularidades no seu projeto poético.

Ao vislumbrar a “imensa serrania/que se azulava na distância/ longínqua”, a voz poética não fica presa ao espaço restrito onde se encontrava, mas anseia ir além, deseja alçar novos voos, ir avante, a fim de sair daquele lugar que limitava sua capacidade de vislumbrar novos horizontes.

Numa ânsia de vida eu abria
O voo nas asas impossíveis
do sonho.

Venho do século passado.
Pertencço a uma geração
ponte, entre a libertação
dos escravos e o trabalhador livre.
Entre a monarquia caída e a república
que se instalava.

Todo o ranço do passado era presente.
A brutalidade, a incompreensão, a ignorância, o carrancismo.
Os castigos corporais.
Nas casas. Nas escolas.

Nos quartéis e nas roças.
A criança não tinha vez,
Os adultos eram sádicos,
aplicavam castigos humilhantes.

Tive uma velha mestra que já
havia ensinado uma geração
antes da minha.
Os métodos de ensino eram
antiquados e aprendi as letras
em livros superados de que
ninguém mais fala.

Nunca os algarismos me
entraram no entendimento.
De certo pela pobreza que marcaria
Para sempre minha vida.
Precisei pouco dos números.
(CORALINA, 2008, p. 224-226).

Percebemos que a poesia de Cora apresenta fatos históricos, é inegável que as lembranças do passado fazem parte do emaranhado no qual se desenvolve sua poética, colocando em cena uma espécie de memória comunitária, o que é normalmente encontrado no discurso poemático brasileiro de autoria feminina (SOARES, 2007). Assim, compreendemos sua dicção poética como um encontro de muitas vozes.

Reconsideramos, assim, a afirmação canônica de que há uma unicidade enunciativa do texto poético (MOISÉS, 2003). É importante ressaltarmos aqui que essa unicidade revelara, para a crítica mais tradicional, o quão genial seria a poesia de tal escritor, como o faz Massaud Moisés (2003) ao citar Fernando Pessoa como exemplo, pois, até mesmo “os heterônimos, incluindo o Fernando Pessoa ortônimo, são tonalidade de uma única voz” (MOISÉS, 2003, p. 137), e essa unicidade ressalta ainda mais a genialidade pessoana (MOISÉS, 2003).

Contudo, a nosso ver, a poesia é um espaço no qual muitas vozes entrelaçam-se, encontram-se. Portanto, mesmo quando o escritor debruça-se sobre as experiências vividas para construir seu texto, como faz Cora, não se limita a produzir uma autobiografia, mas antes a torna produto para a sua criação literária. Dessa forma, entendemos que a escrita de Cora Coralina é autoficcional, não à medida que podemos relacionar sua vida com seus textos, mas “sim a do texto como forma de criação de um mito, o mito do escritor” (KLINGER, 2007, p. 50).

Assim sendo,

O eu que fala no poema de Cora, a exemplo do que acontece na lírica de uma maneira geral, não se reduz ao eu circunstancial do poeta. A poesia

transforma a experiência, dissocia-a do sujeito, despersonaliza-a, o que faz que a memória e a despersonalização do sujeito não se anulem. Ao tornar-se objeto da lírica, a experiência transcende os limites do vivido, do real, do possível (MELO; MORAES, 2010, p. 352).

Segundo Diana Klinger, “a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente” (KLINGER, 2007, p. 62), criando, pois, um eu autoficcionalizado. Há, nesse sentido, um apagamento do eu biográfico (AZEVEDO, 2013).

É interessante percebermos, diante dessa construção autoficcional, que Cora produz também um texto metalinguístico, refletindo, assim, sobre o fazer poético, talvez o que contribua para que muitos estudiosos pensem na sua poesia como autobiográfica. No entanto, não podemos nos prender apenas nessa chave, é preciso ir além, entendendo a metalinguagem como um recurso em que a linguagem se debruça sobre uma outra linguagem, a fim de questionar seus modos de feitura.

Sendo eu mais doméstica do
que intelectual,
não escrevo jamais de forma
consciente e racionada, e sim
impelida por um impulso incontrolável.
Sendo assim, tenho a
consciência de ser autêntica.

Nasci para escrever, mas, o meio,
o tempo, as criaturas e fatores
outros, contra-marcaram minha vida.

Sou mais doceira e cozinheira
Do que escritora, sendo a culinária
a mais nobre de todas as Artes:
objetiva, concreta, jamais abstrata
a que está ligada à vida e
à saúde humana.

Nunca recebi estímulos familiares para ser literata.
Sempre houve na família, senão uma
hostilidade, pelo menos uma reserva determinada
a essa minha tendência inata.
Talvez, por tudo isso e muito mais,
sinta dentro de mim, no fundo dos meus
reservatórios secretos, um vago desejo de analfabetismo.
Sobrevivi, me recompondo aos
bocados, à dura compreensão dos
rígidos preconceitos do passado.

Preconceitos de classe.
 Preconceitos de cor e de família.
 Preconceitos econômicos.
 Férreos preconceitos sociais.

A escola da vida me suplementou
 as deficiências da escola primária
 que outras o destino não me deu.

Foi assim que cheguei a este livro
 Sem referências a mencionar.

Nenhum primeiro prêmio.
 Nenhum segundo lugar.

Nem Menção Honrosa.
 Nenhuma Láurea.

Apenas a autenticidade da minha
 poesia arrancada aos pedaços
 do fundo da minha sensibilidade,
 e este anseio:

procuro superar todos os dias
 minha própria personalidade
 renovada,
 despedaçando dentro de mim
 tudo que é velho e morto.

Luta, a palavra vibrante
 que levanta os fracos
 e determina os fortes.

Quem sentirá a Vida
 destas páginas...
 Gerações que hão de vir
 de gerações que vão nascer.
 (CORALINA, 2008, p. 226-229).

Ao promover uma reflexão acerca da escrita poética, do tornar-se escritora, Cora instaura em seu texto o caráter metalinguístico. Há, portanto, uma reflexão sobre o processo de produção, o que permite ao leitor adentrar um espaço que até então desconhecia. Diante disso, questiona Julio Cortázar: “não temos frequentemente a impressão, ao ler, de estarmos assistindo ao próprio ato criador?” (CORTÁZAR, 1999, p. 194).

Cortázar, a respeito da poesia de Octavio Paz, verifica que muitos poemas apresentam “como tema a sua própria gênese; o poeta busca, precisa comunicar todos os elementos, do impulso inicial ao próprio processo da expressão” (CORTÁZAR, 1999, p. 194). O mesmo percebemos na poesia de Cora quando se refere ao analfabetismo que acompanhou sua vida, à falta de incentivo e apoio, às dificuldades para publicar seu livro, mas também, e

principalmente, quando se remete a forma como compõe sua poesia: “arrancada aos pedaços/ do fundo da minha sensibilidade”, “despedaçando dentro de mim/ tudo que é velho e morto”.

Nesse contexto, o fazer poético

Recria, revive nossa experiência do real, não apenas as de nossa experiência cotidiana, mas as de nossa vida mais obscura e remota. O poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente. A linguagem tocada pela poesia cessa imediatamente de ser linguagem. O poema transcende a linguagem (PAZ, 1982, p. 135).

Desta feita, a escrita literária é uma forma encontrada especialmente pelas mulheres para se reafirmarem enquanto sujeitos numa sociedade que as marginaliza. É importante, portanto, reportarmo-nos ao contexto histórico do final do século XIX e início do XX no qual as mulheres que ousavam escrever e publicar seus textos eram consideradas promíscuas. Muitas usavam pseudônimos masculinos para que assim seus escritos pudessem ser publicados em revistas e/ou jornais, já que o meio literário era dominado pelos homens. O uso dos pseudônimos também era uma forma de esconder a identidade destas escritoras, protegendo sua imagem do julgamento alheio.

Um dos marcos dos séculos XIX e XX é a luta da mulher brasileira pela busca de espaços fora do ambiente doméstico, pela busca de emancipação. O crescimento das cidades e a consolidação da burguesia favoreceram essas buscas:

Com a prosperidade interna e a consolidação de uma burguesia urbana endinheirada, festeira, amiga dos prazeres e das artes, um grande vento de renovação passa a soprar na sociedade brasileira, atirando para o entulho muita velharia e preconceito. A mulher ainda se queixa, talvez sem perceber suas próprias conquistas [...]. Mas o simples fato de pôr a boca no mundo já era uma conquista. As mais ousadas começavam a se projetar como escritoras, poetisas, jornalistas, reivindicando direitos por meio da palavra escrita. (MACHADO, 2010, p. 312).

Nessa nova fase da mulher moderna surge um novo fator que é demasiadamente importante, além de leitoras algumas também passam a atuar como professoras, jornalistas, escritoras, etc. Mesmo diante de todas as restrições impostas pelo universo literário, as mulheres foram paulatinamente conquistando espaço. Seus textos eram incitados por uma espécie de memória que faziam referência às suas próprias experiências de vida, alguns mais tarde passam a problematizar o lugar de fala da mulher e a posição que esta ocupa na sociedade. Ressaltamos que

No discurso poemático brasileiro de autoria feminina, constantemente se encontra essa individualização da memória comunitária, através de recursos estilísticos que promovem, literariamente, o questionamento da tradição patriarcal. A marcação dos fatos por uma *persona* poética vai-se misturando com a estilização de pessoas e situações [...] (SOARES, 2007, p. 26).

Desta feita, evidenciamos que a literatura escrita por mulheres discute muito das realidades vivenciadas por elas mesmas; através da criação de personagens ou de uma voz poética transgressoras. As escritoras ressaltam a realidade sociocultural na qual a maioria das mulheres estava obrigada a viver. Dessa forma, falar de si pode ser também falar de outrem. A poesia de Cora está repleta dessas imagens que remetem aos costumes da época em que nasceu, “é, também, parte constituinte da realidade, podendo ser construída por meio da memória e da representação do eu” (MELO; MOARES, 2010, p. 353).

Contudo, de acordo com Florência Garramuño,

Na postergação e deslocamento constante dos umbrais e confins do sujeito lírico, algumas formas de poesia contemporânea parecem explorar a irredutibilidade da vida à forma individual, colocando em cena a trama de relações nas quais se manifesta uma vida impessoal (GARRAMUÑO, 2016, p. 17).

Nessa perspectiva, essa vida pessoal que se manifesta na e pela poesia de Cora “não se trataria de uma dissolução do eu” (GARRAMUÑO, 2016, p. 12), mas, nesse modo de pensar a poesia, “os sujeitos aparecem de modo insistente, ainda que despedidos de toda interioridade” (GARRAMUÑO, 2016, p. 12). Portanto, o eu poético ao se distanciar “da expressão de toda interioridade, **se volta para a exterioridade** de situações, relações e experiências, **faz dessa voz – desse eu – um ponto móvel constantemente deslocado**” (GARRAMUÑO, 2016, p. 12 [grifos nossos]). É preciso ressaltar, entretanto,

essa vida impessoal como aquilo que se opõe ao eu, para além da consciência, da memória e da identidade pessoal; como um modo de pensar a vida segundo uma lógica que já não busca o desenvolvimento de uma interioridade, mas a exposição de um ser em comum (GARRAMUÑO, 2016, p. 17).

Corroboramos, então, com Justino ao afirmar que “é prática corrente da crítica literária fechar a leitura de certas produções minoritárias na chave mestra do testemunho” (JUSTINO, 2019, p. 59). O problema é que, muitas vezes, este é diminuído “em favor de uma leitura literal, de um realismo tacanho do imediato, mais afeito a uma verdade pressuposta a priori do que capaz de problematizar sua própria construção discursiva” (JUSTINO, 2019, p. 60).

Nesse caso, embora não haja dúvida que o poema de Cora ostente aspectos próprios ao testemunho e à autobiografia, não se pode negar que sua produção compreende aspectos próprios à autoficção, por isso empreende movimento para fora do eu, pois não se limita ao eu autobiográfico, mas autoficcionaliza-se. Enquanto o papel do eu na autobiografia é ser fonte de experiência a transmitir, na autoficção é ser suporte da invenção (KLINGER, 2007). A poesia de Cora é, pois, um olhar lançado para fora de si mesma (ONÓFRIO, 2008)

Nas palavras de Evando Nascimento (2017) podemos dizer que “trata-se de uma poesia que, em vez de simplesmente expor estados anímicos, elabora pequenos relatos do cotidiano de seu autor ou autora” (NASCIMENTO, 2017, p. 623), sem que haja um compromisso com a realidade. Ao autoficcionalizar-se, Cora não fala somente de um eu uno, fechado, mas agencia novas faces, novas vozes; temos um “eu descentralizado, eu em falta que preenche os vazios do semioculto com as sinceridades forjadas que escreve” (AZEVEDO, 2013, p. 149), conhecemos a menina inzoneira, a mulher lavadeira, proletária, mãe, doceira, poeta, etc. Nesse sentido, podemos então afirmar que no poema ora analisado há uma Cora que se constitui personagem do seu poema, que ao recortar relatos do seu cotidiano forja sinceridades e cria uma nova face para Cora escritora.

Nesta perspectiva, a voz que ecoa nos versos de Cora enuncia também um devir-mulher³, à medida que entendemos este devir como a criação de “um corpo em abertura ao inacabado, um corpo por fazer-se, aberto a todos os outros devires que o possam povoar” (CARNEIRO, 2013, p. 86). O devir-mulher rompe com os estratos, com o organismo, com a rostidade, com o que se espera da mulher. Nesse sentido, a escrita é uma forma de devir-mulher, visto que “o devir é sempre processo, nem começo nem fim da viagem de um escritor, mas justamente o meio, um espaço intermediário que rompe com todas as identidades, com todas as oposições binaristas” (CARNEIRO, 2013, p. 83).

Sendo assim, o poema “Aninha e suas pedras”, publicado no livro *Vintém de cobre: meias confissões de Aninha* (1983), evidencia ainda mais essa faceta do devir-mulher na obra de Cora Coralina. Vejamos:

Aninha e suas pedras

Não te deixes destruir...
Ajuntando novas pedras
e construindo novos poemas.

³ Devir “constitui uma zona de vizinhança e de indiscernibilidade” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 81). Devir é processo pelo qual o sujeito se desancora de uma subjetividade.

Recria tua vida, sempre, sempre.
Remove pedras e planta roseiras e faz doces. Recomeça.

Faz de tua vida mesquinha
um poema.
E viverás no coração dos jovens
e na memória das gerações que hão de vir.

Esta fonte é para uso de todos os sedentos.
Toma a tua parte.
Vem a estas páginas
e não entres seu uso
aos que têm sede.

(CORALINA, 2008, p. 243)

Neste poema, a voz poética provoca o seu leitor sobre a necessidade de recriar a vida, de recomeçar, para tanto indica dois caminhos possíveis: juntar novas pedras e construir novos poemas. As pedras podem ser entendidas como os obstáculos encontrados pela mulher para construir sua vida em meio a uma sociedade patriarcal. Diante dessas pedras a mulher poderia enfrentá-las como obstáculos ou juntá-las a fim de usá-las como alicerce para erguer uma nova história.

Contudo, mais que buscar definir o sentido dessa pedra na poesia de Cora, haja vista sua recorrência na obra da escritora, é importante entender que os “textos ao redor de um coisa, antes que definir objetos com precisão, se tenta dar-lhes expressão, eloquência, a capacidade de continuar dizendo algo à indefinição da fala” (MATTONI, 2016, p. 32). Nesse sentido, quando Cora traz a imagem da pedra para seu texto, múltiplas interpretações e sentidos podem surgir em torno dela. A pedra fala o inenarrável, aquilo que as palavras não são capazes de dizer. Desse modo, a poeta deixa que as coisas apareçam, “sem reduzi-las aos sentimentos do ser falante” (MATTONI, 2016, p. 38).

A pedra é um modo de escrita, aquele que talvez não possa ser mais dito apenas por palavras, mas que é materializado, concreto. Conforme Mattoni, enquanto “o homem vive na linguagem, a pedra está no silêncio; o poeta agita palavras e as faz espumar, tenta sair da repetição, a pedra acumula séculos com a indiferença daquilo que não tem uma ideia contrária à natureza” (MATTONI, 2016, p. 33). Escrever é, pois, uma forma de desvencilhar-se das amarras do passado; é uma possibilidade de reconstruir-se, de ressignificar-se.

Sendo assim, entendemos que a escrita possibilitou o enfrentamento das adversidades impostas pela sociedade às mulheres, ressignificando com isso suas próprias histórias e assumindo novas rotas. Diante disso, podemos dizer que, através da escrita, a mulher

empreende um devir, haja vista que o sujeito em devir realiza um processo de nomadização, isto é, não fica preso a delimitações, a definições; sai de um sistema arbóreo, que o prende a raízes, que o fecha em um espaço estriado.

É importante salientar que “o nômade é aquele que não parte, não quer partir, que se agarra a esse espaço liso [...] e inventa o nomadismo como resposta a esse desafio” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 52). Por isso, a voz poética convoca seu leitor a dar um novo significado àquilo que já possui, engendrando, assim, linhas de fuga. Ao remover pedras, plantar roseiras, fazer doces e poemas, o sujeito estaria, numa concepção deleuzo-guattariana, desterritorializando e reterritorializando, estabelecendo linhas de fuga para se reinventar, para se reconstruir, para se reerguer. Entendemos com isso que esse sujeito seria afetado por devires, haja vista que os devires se reinventam incessantemente e que só existem através de um sujeito desterritorializado (CARNEIRO, 2013).

Neste caso, a própria voz poética afeta e é afetada, a nosso ver, por um devir-mulher. Corroboramos com Carneiro ao afirmar que “devir-mulher é algo a ser produzido mesmo pelas mulheres, isto porque se trata de criar uma forma diferente de experienciar o corpo, o pensamento e o próprio corpo social” (CARNEIRO, 2013, p. 82). Sendo assim, a ascensão das mulheres na escrita literária é sem dúvida uma forma de devir-mulher, pois através da escrita a mulher pode ocupar novos espaços, sair da sombra masculina, emitir partículas de microfeminilidade.

A literatura produzida por mulheres bem como os estudos referentes a essa literatura “desafiaram e deslocaram a centralidade do cânone literário consagrado pela tradição” (REZENDE, 2013, p. 126). Não podemos dizer que o meio literário é o mais democrático no tangente às produções literárias de homens e mulheres, mas é inegável a ascensão das mulheres nesse meio. Desse forma, a mulher demarca um novo território, um novo espaço, escreve agora “a salvo de ordens e sentimentos impostos” (MATTONI, 2016, p. 37).

A escrita é, pois, uma forma de democratização, por isso o adendo da última estrofe: “esta fonte é para uso de todos os sedentos”, ou seja, não é para alguns, para uns poucos privilegiados, mas para todos, para qualquer um que queira e que vá a tais páginas. “Toma a tua parte”, mas “não entaves seu uso”, pois esta é para todos “que têm sede”. Vemos, com isso, que a escrita permite que a mulher se reinvente, que estabeleça novos modos de ser e de estar no mundo, que produza novas singularidades.

É interessante percebermos na poesia de Cora que essa produção de singularidades é concebida em pelo menos dois aspectos: quando agencia essas muitas singularidades a ela mesma, evidenciando seu aspecto mais autoficcional do que autobiográfico, mostrando que ao

mesmo tempo que é singular é plural – e só é singular justamente por ser plural –, não tem, portanto, uma identidade fechada; e, quando dá espaço e voz aos marginalizados: o menor abandonado, as lavadeiras, as prostitutas, etc., como poderá ser evidenciado no poema abaixo:

Mulher da vida

Mulher da Vida, minha Irmã.
 De todos os tempos.
 De todos os povos.
 De todas as latitudes.
 Ela vem do fundo imemorial das idades e
 carrega a carga pesada dos mais
 torpes sinônimos,
 apelidos e apodos:
 Mulher da zona,
 Mulher da rua,
 Mulher perdida,
 Mulher à toa.

Mulher da Vida, minha irmã.
 Pisadas, espezinhadas, ameaçadas.
 Desprotegidas e exploradas.
 Ignoradas da Lei, da Justiça e do Direito.
 Necessárias fisiologicamente.
 Indestrutíveis.

Sobreviventes.
 Possuídas e infamadas sempre por
 aqueles que um dia as lançaram na vida.
 Marcadas. Contaminadas,
 Escorchadas. Discriminadas.

Nenhum estatuto ou norma as protege.
 Sobrevivem como erva cativa dos caminhos,
 pisadas, maltratadas e renascidas.

Flor sombria, sementeira espinhal
 gerada nos viveiros da miséria, da
 pobreza e do abandono,
 enraizada em todos os quadrantes da Terra.

Um dia, numa cidade longínqua, essa
 mulher corria perseguida pelos homens que
 a tinham maculado. Aflita, ouvindo o
 tropel dos perseguidores e o sibilo das pedras,
 ela encontrou-se com a Justiça.

A Justiça estendeu sua destra poderosa e
 lançou o repto milenar:
 “Aquele que estiver sem pecado
 atire a primeira pedra”.

As pedras caíram
e os cobradores deram as costas.

O Justo falou então a palavra de equidade:
“Ninguém te condenou, mulher...
nem eu te condeno”.

A Justiça pesou a falta pelo peso
do sacrifício e este excedeu àquela.
Vilipendiada, esmagada.
Possuída e enxovalhada,
ela é a muralha que há milênios detém
as urgências brutais do homem para que
na sociedade possam coexistir a inocência,
a castidade e a virtude.

Na fragilidade de sua carne maculada
esbarra a exigência impiedosa do macho.
Sem cobertura de leis
e sem proteção legal,
ela atravessa a vida ultrajada
e imprescindível, pisoteada, explorada,
nem a sociedade a dispensa
nem lhe reconhece direitos
nem lhe dá proteção.
E quem já alcançou o ideal dessa mulher,
que um homem a tome pela mão,
a levante, e diga: minha companheira.

Mulher da Vida, minha irmã.
No fim dos tempos.
No dia da grande Justiça
do Grande Juiz.
Serás remida e lavada
de toda condenação.

E o juiz da Grande Justiça
a vestirá de branco
em novo batismo de purificação.
Limpará as máculas de sua vida
humilhada e sacrificada
para que a Família Humana
possa subsistir para sempre,
estrutura sólida e indestrutível
da sociedade,
de todos os povos,
de todos os tempos.
Mulher da vida minha irmã.

*Declarou-lhes Jesus: Em verdade vos digo que publicanos
e meretrizes nos precedem no Reino de Deus.*
(CORALINA, 2008, p. 261).

O poema “Mulher da vida”, presente no primeiro livro de Cora, *Poemas dos becos de Goiás e histórias mais*, publicado em 1965 pela editora José Olympio, oportuniza-nos uma reflexão acerca do papel que a mulher ocupa na sociedade, de forma particular a mulher prostituta, do quanto é esquecida pela justiça e discriminada pelas pessoas. Cora traz aos seus versos aqueles que são marginalizados pela sociedade, estes são um dos principais temas que circunda sua poesia.

Não é novidade que a mulher sofreu, e sofre, preconceitos na sociedade, pois ainda está sob o jugo de que nasceu para o lar, para casar-se e ter filhos, a mulher que buscasse espaço fora dessa realidade era habitualmente discriminada. O poema “Mulher da vida” é uma expressão daquilo que a mulher enfrentou e ainda enfrenta para sobreviver numa sociedade preconceituosa e machista. Cora busca através de sua poética dá voz aos desprezados, “na estrada que é Cora Coralina passam o Brasil velho e o atual, passam as crianças e os miseráveis de hoje” (ANDRADE *apud* CORALINA, 2013, p. 8). O texto literário é, desse modo, um dos caminhos escolhidos por Cora para defender os que estavam aquém da sociedade.

O referido poema foi dedicado ao Ano Internacional da Mulher, em 1975. A escolha de Cora em trazer à luz a mulher prostituta para tal poema, não é um acaso, uma simples coincidência, mas antes mostra sua postura política e crítica. Poderia ter escolhido qualquer mulher conhecida mundialmente, nacionalmente, uma personalidade feminina de grande nome, ou talvez pudesse falar da mulher a partir de um sentimento. Mas de tantas escolhas que poderia fazer, optou em falar da mulher prostituta, mulher da vida, da zona, da rua, daquela que podia reconhecer como sua irmã.

A quem mais elogiar senão a mulher forte que está presente em todos os tempos, que faz parte de todos os povos e de todas as gerações?! A poeta evidencia a mulher que luta por sobrevivência, diante de uma sociedade preconceituosa e excludente, apontando para as lutas que muitas travaram consigo mesmas e com o meio social do qual faziam parte.

Na primeira estrofe vê-se a figura da mulher prostituta, que sempre existiu em todos os tempos e lugares, mas que sempre fora tratada de forma pejorativa e desprezível. Conforme Norma Telles (2010), quando maternal e delicada, a mulher era definida como força do bem, porém, quando se atrevia a ocupar-se de atividades que não lhe eram culturalmente atribuídas eram consideradas como potência do mal.

A mulher que Cora se refere é discriminada não somente por ser mulher, mas principalmente pela sua condição social, além de ser mulher, prostituta; está fora do lar, o que

se configura como uma afronta aos valores da sociedade burguesa, afinal, “o nome da mulher, tanto quanto sua pessoa, devia se manter dentro do lar.” (MACHADO, 2010, p. 312).

A poeta, no entanto, “se coloca junto aos humildes, defende-os com espontânea opção, exalta-os, venera-os” (ANDRADE *apud* CORALINA, 2013, p. 9). Posiciona-se ao lado da mulher da vida, chama-a de irmã, defende-a. Ao fazer alusão ao episódio bíblico do evangelho de João, capítulo 8, em que os escribas e fariseus levam a Jesus uma mulher pega em adultério e Jesus não a condena pelo seu delito, a voz poética defende que a mulher da vida será tal qual aquela que levaram ao Cristo, perdoada e liberta de condenação, encontrará a Justiça. No entanto, não adentraremos este aspecto do sagrado na poesia de Cora, mas vale ressaltá-lo como sua crença de que a mulher é amada, perdoada e acolhida por aquele que é o Juiz da Grande Justiça.

Isto posto, Cora Coralina, “velada ou sutilmente, vai penetrando nas fronteiras censuradas para a mulher” (PINHEIRO, 2003, p. 233), trazendo ao centro do poema a prostituta, uma das figuras mais discriminadas pela sociedade. A voz poética delineia o rosto dessa mulher que é marcado pelo desprezo, mostrando a fragilidade, mas também a coragem e firmeza que formam seu ser. Ultrajada pela sociedade, a mulher da vida é considerada tão indigna que seus próprios direitos lhes são negados. No entanto, mesmo havendo a negação de seus direitos e de sua dignidade enquanto pessoa, essa mulher tem se tornado indestrutível pelo fato de conseguir sobreviver em meio às adversidades.

A voz poética também sugere que aqueles que tornam essas mulheres infames são aqueles que as lançam nessa vida, haja vista nem todas terem optado por ela livremente, mas muitas são obrigadas a vivê-la, sendo este o único caminho encontrado para garantir sua sobrevivência. Embora seja atribuída à mulher toda desonra e vergonha, a voz poética nos aponta que diante da mácula dessa mulher há “a exigência impiedosa do macho”. A figura masculina aparece aqui como o responsável pela situação na qual a mulher se encontra e pelo ultraje que vive.

Entretanto, a voz poética defende que a prostituta não pode ser considerada como uma ‘mulher perdida’, nos versos de Cora essa mulher é exaltada, não mais como a mulher da zona, mas como a mulher da Vida, que aguarda pela Justiça Divina. O “Grande Juiz” a levará para o caminho da restauração, irá purificá-la, conduzirá ao seio da família. Dessa forma, vemos que os valores da sociedade patriarcal são mais uma vez reafirmados, tendo em vista o casamento como redenção para a mulher. A justiça provém do divino, que a restaura, purifica e a integra na família. O que nos leva a perguntar: seria possível essa integração sem que

houvesse essa restauração? Haveria integração, pois, para aquelas que escolheram a prostituição?

Cora Coralina nos traz uma mulher duplamente vitimada e estereotipada, primeiro, por ser mulher, e segundo, por ser prostituta, condição que não a faz estar dentro do padrão estabelecido para a mulher na sociedade patriarcal. Os estudos de gênero têm demonstrado, ao longo dos anos, mudanças significativas na vida da mulher. Durante muito tempo, o espaço da mulher restringia-se ao de dona de casa e mãe, considerada a “rainha do lar”. Entretanto, graças, principalmente, ao acesso à leitura e à escrita, a mulher passou a ocupar outros lugares, que eram dominados apenas pela figura masculina. Desde então, a mulher vem lutando para ser autora de sua própria história, agenciando deslocamentos para assim superar os costumes de uma sociedade marcada pela dominação patriarcal.

A mulher não sai – e não precisa sair – desse meio para exceder esses costumes, mas precisa criar rizomas, isto é, se opor ao organismo, à ordem, à normatização, ir de encontro ao sistema arbóreo, hierárquico. Não precisa, portanto, ser poder, mas ser potência, pois enquanto o poder inibe, domina, a potência impulsiona, liberta. A literatura é, sem dúvida, uma forma de potência, através dela muitas mulheres puderam se desprender das amarras que lhes prendiam a um sistema delimitado, cujo homem estava sempre no poder, dominando, determinando.

Desta feita, a literatura de Cora, além de problematizar a questão de gênero, busca dar visibilidade as minorias, aos marginalizados, sejam estes mulheres ou homens. Sua poesia agencia várias singularidades, especialmente aquelas que estão à margem; contesta e discute os espaços ocupados pelas minorias; não se limita a um eu, mas fala dos muitos, sobretudo, dos excluídos. Vemos surgir na poesia de Cora Coralina a imagem do escravo; do presidiário, da criança vítima de maus-tratos; da mulher doméstica, doceira, cozinheira, etc. Sua poesia está comprometida em trazer à luz aqueles que foram colocados à margem.

Nessa perspectiva, a literatura escrita por Cora pode ser entendida como uma ‘literatura de multidão’ (JUSTINO, 2015), se considerarmos que o seu fazer poético é um agenciamento de singularidades. Haja vista na literatura de multidão “há relações de tantos tipos, vividas por nordestinos, donas de casa, prostitutas, operários, comerciantes, estudantes, desempregados, alcoólatras, esportistas, inclusive traficantes e assassinos” (JUSTINO, 2015, p. 135). Nas palavras de Michael Hardt e Antonio Negri, “o conceito de multidão é de uma multiplicidade singular, um universal concreto” (HARDT; NEGRI, 2005, p. 18).

Identificamos na poesia de Cora a assertiva de Beatriz Resende (2001), acerca da literatura contemporânea, na qual os marginalizados aparecem “não apenas como um

condição socioeconômica, mas como uma subjetividade, uma alteridade a ser reivindicada” (RESENDE, 2001, p. 60). A poesia de Cora, por sua vez, ao passo que discute o espaço social onde os marginalizados se encontram também busca dar-lhes visibilidade.

Ao falar do lugar comum, Cora Coralina “vincula, torna exterior e coletiva a vida, com suas muitas singularidades e produção de subjetividade” (JUSTINO, 2015, p. 132). Ao trazer a figura da mulher prostituta em um poema dedicado ao ano internacional da mulher, não o faz de forma aleatória, como já mencionamos, pois ao passo que provoca uma discussão acerca do lugar dessa mulher na sociedade, a voz poética é capaz de reconhecer nela sua própria subjetividade; é a partir do reconhecimento em um outro que somos capazes de exteriorizar nossa própria subjetividade e interromper a clausula na qual estamos (JUSTINO, 2015).

Dito isto, verificamos que “a produção de subjetividade contemporânea é necessariamente polifônica, inclusive sob a forma de monólogo. Na tagarelice da multidão contemporânea, mesmo sozinho, nunca se está só” (JUSTINO, 2015, p. 141). Segundo Pinheiro,

a polifonia ideológica se apresenta em Cora Coralina na sua voz plural que denuncia injustiças sociais, no protesto contra a exclusão das mulheres, na crítica contra o poder estabelecido que sufoca as minorias (PINHEIRO, 2006, p. 149).

O poema “Todas as vidas”, presente também em seu primeiro livro, *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais* (1965), é um exemplo dessa produção polifônica, em que as singularidades surgem através das mulheres enunciadas no poema, as quais formam a própria subjetividade da voz poética. A voz poética de “Todas as vidas” configura-se como uma mulher simples, trabalhadora, mulher do povo, sem preconceito, que em meio às lutas está sempre disposta a recriar-se, a recomeçar, “fingindo alegre seu triste fado”. A voz fala da simplicidade da vida do povo goiano, das lutas das mulheres, das minorias, tomando parte em cada uma delas. Lemos a mulher do povo, sem preconceito, a lavadeira, a proletária.

A poesia de Cora constrói significados por meio de imagens visuais, olfativas e sonoras, as quais são elaboradas em nossa mente e despertam os nossos sentidos. Canta-se o fascínio evocado pelos sons, cheiros e sabores presentes na vida das mulheres, o tom, no entanto, não é de tristeza como em poemas do início do século XX.

A poeta busca trazer o real para seus versos, ela mesma pondera: “Não suporto os poetas do imaginário que fazem sua arte do caracol das palavras. [...] Hoje nós temos que

achar a poesia na realidade da vida e a vida toda é poesia” (VELLASCO, 1999, p. 31). Talvez isso justifique seu engajamento por uma poesia que fale das desigualdades sociais, econômicas, que fale da criança, do velho, do pobre, do analfabeto, da mulher, do presidiário, da prostituta, etc.

A poesia de Cora problematiza a maneira de vermos a nós mesmos e o outro. É a partir desse encontro com a alteridade que podemos ser outro(s). Podemos dizer que em *Todas as vidas* à medida que a voz enuncia as diversas alteridades é por elas também encontrada, pois como ela mesma afirma: “Vive dentro de mim todas as vidas”. Com isso vemos que a poesia de Cora sai desse lugar fechado do eu, do uno, e promove um engendramento de singularidades, por isso está em movimento para fora do eu; é devir do comum, articula multiplicidades. Como se lê no poema a seguir:

Todas as vidas

Vive dentro de mim
 uma cabocla velha
 de mau-olhado,
 acororada ao pé do borralho,
 olhando pra o fogo.
 Benze quebranto.
 Bota feitiço...
 Ogum. Orixá.
 Macumba, terreiro.
 Ogã, pai-de-santo...
 (CORALINA, 2008, p. 253).

A primeira estrofe do poema apresenta a imagem de uma mulher velha, arraigada às culturas antigas, aos velhos costumes; faz referência também às religiões afro-brasileiras, como o Candomblé e a Umbanda, religiões estas que sofrem preconceitos na sociedade brasileira. Percebemos que a poeta goiana traz para sua poesia aquilo que é alvo de exclusão, a fim de trazer à luz aquilo que é muitas vezes rejeitado pela sociedade e também pela própria literatura.

Está presente a mulher negra com suas crenças, seus rituais, sua religião advinda dos seus antepassados escravos. Ao aludir à cabocla velha, Cora coloca em cena a mulher idosa, que quase sempre é desvalorizada pela sociedade capitalista. Isto acontece porque “a sociedade rejeita o velho, não oferece nenhuma sobrevivência à sua obra. Perdendo a força de trabalho ele já não é produtor nem reproduzidor” (BOSI, 1994, p. 77). Essa rejeição ao velho também pode ser identificada na literatura, que muitas vezes é silenciado, apagado, esquecido.

Além da mulher idosa, vemos a mulher simples, a dona de casa, lavadeira, cozinheira surgir na poesia de Cora, figuras que tendem sempre a aparecer num segundo plano na literatura:

Vive dentro de mim
 a lavadeira do Rio Vermelho.
 Seu cheiro gostoso
 d'água e sabão.
 Rodilha de pano.
 Trouxa de roupa,
 pedra de anil.
 Sua coroa verde de são-caetano.
 Vive dentro de mim
 a mulher cozinheira.
 Pimenta e cebola.
 Quitute bem feito.
 Panela de barro.
 Taipa de lenha.
 Cozinha antiga
 toda pretinha.
 Bem cacheada de picumã.
 Pedra pontuda.
 Cumbuco de coco.
 Pisando alho-sal.
 (CORALINA, 2008, p. 253-254).

Na mulher simples/proletária há o cheiro do trabalho, d'água e sabão, da fumaça do fogo à lenha, dos temperos usados no preparo das comidas. Há a docilidade dos quitutes, o aconchego da cozinha, o amor pela simplicidade. O cheiro dessa mulher vai aos poucos formando seu retrato. A voz poética pinta com suas palavras a pluralidade de faces e do cotidiano das mulheres brasileiras excluídas e, assume-se, em contraponto, como portadora de todas estas subjetividades:

Vive dentro de mim
 a mulher do povo.
 Bem proletária.
 Bem linguaruda,
 desabusada, sem preconceitos,
 de casca-grossa,
 de chinelinha,
 e filharada.
 Vive dentro de mim
 a mulher roceira.
 – Enxerto da terra,
 meio casmurra.
 Trabalhadeira.
 Madrugadeira.

Analfabeta.
 De pé no chão.
 Bem parideira.
 Bem criadeira.
 Seus doze filhos.
 Seus vinte netos.
 Vive dentro de mim
 a mulher da vida.
 Minha irmãzinha...
 tão desprezada,
 tão murmurada...
 Fingindo alegre seu triste fado.
 (CORALINA, 2008, p. 254-255).

A voz poética mostra que a mulher pode ser transgressora, mesmo ocupando os papéis sociais predeterminados à mulher, pois sabe reinventar-se, sabe ir de encontro ao sistema patriarcal, não aceita subordinar-se, é “linguaruda, desabusada, sem preconceitos”. É interessante percebermos a riqueza temática que emerge a partir do ‘lugar-comum’, das ‘funções-clichês’ (JUSTINO, 2015). Nas palavras de Justino,

o comum é o fundamento da partilha e o que o define é a cooperação, é o comum que torna a multidão cooperante, ele vincula, torna exterior e coletiva a vida, com suas muitas singularidades e produção de subjetividade (JUSTINO, 2015, p. 132).

Para tanto, “a multidão se alimenta e só existe de fato enquanto devir do comum” (JUSTINO, 2015, p. 140). É por meio da multidão, do encontro com a alteridade que a poesia de Cora se faz. A nosso ver, a poeta faz refletir acerca da discussão proposta por Hall (2014) no que diz respeito à questão da descentralização das identidades, isto é, para o autor, as identidades modernas estão sendo “descentradas”, ou seja, deslocadas ou fragmentadas pelo processo de globalização:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinha fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. (HALL, 2014, p. 10).

A esse descentramento de identidades temos chamado aqui de produção de singularidades, porque entendemos o sujeito moderno como um sujeito descentrado, vários, que não tem uma essência. A voz poética, do poema analisado, mais do que notabilizar a

pluralidade das subjetividades, assume a diferença, enxerga em si a mulher que fora excluída, silenciada, obscurecida pelo preconceito, pela desigualdade social.

Todas as vidas dentro de mim:
Na minha vida –
a vida mera das obscuras.
(CORALINA, 2008, p. 255)

A poesia de Cora não exclui ninguém, estão presentes no seu texto “o menor abandonado, o pequeno delinquente, o presidiário, a mulher da vida” (ANDRADE *apud* CORALINA, 2013, p. 09). A voz que ecoa de seus versos se coloca como parte dos mais simples e dos esquecidos, “a vida mera das obscuras” tecem e compõem sua própria vida. Sua poesia, “sempre em face dos muitos”, permite-nos pensar sobre o conceito de multidão, a partir da proposta de Justino:

Pensar a literatura sob a luz do conceito de multidão se deve à percepção, a meu ver inescapável, de que a literatura brasileira contemporânea encena, com base numa diversidade de enfoques e de práticas discursivas dificilmente redutíveis a um viés único e unificador, relações sociais que se vivem sempre em face dos muitos, sempre compreendendo que nas sociedades ditas contemporâneas todo ato se insere numa rede de múltiplos agenciamentos, sociais, afetivos, econômicos, de lugar e memória, de etnia e classe, de gênero e geração (JUSTINO, 2019, p. 17).

Na poesia de Cora, de um modo geral, vemos o agenciamento de múltiplas singularidades. Identificamos também o que disse Justino (2019) sobre a voz poética, ao se referir à poesia de Stela Patrocínio: “Uma voz sempre em face de um outro [...] sempre dialógica, na qual um tu inalienável é posto a toda vez, o que me permite dizer que seu falatório é um ato eminentemente ético-político sem deixar de ser poético” (JUSTINO, 2019, p. 65). Através da sua poesia, podemos “ouvir as vozes sociais, as quais vão questionar a realidade e afirmar uma consciência política e social” (LIMA, 2008, p. 71). Talvez seja exatamente por ter esse lado ético-político que Cora traz sempre as minorias, os excluídos para seus versos.

Sua poesia não tem um rosto, pois o rosto pressupõe identidade, reconhecimento (SECCHIM, 2013), “a multidão, ao contrário, é irrepresentável” (JUSTINO, 2019, p. 12). De acordo com Hardt e Negri, “a multidão desafia qualquer representação por se tratar de uma multiplicidade incomensurável” (HARDT; NEGRI, 2005, p.18). Com isso vemos que sua poética está em movimento para fora do eu, é devir do comum à medida que se desancora de

uma subjetividade. Mesmo em poemas como “Cora Coralina, quem é você?”, em que se discorre demasiadamente sobre um sujeito, vemos singularidades sendo construídas, à medida que a poeta forja máscaras e produz imagens autoficcionalizadas a partir de acontecimentos do seu cotidiano.

2 “MULHER FAZENDO POESIA, FALA DE QUÊ.”: ENGENDRAMENTOS DO DEVIR-MULHER NA POESIA DE ANA CRISTINA CÉSAR E ALICE RUIZ

As poetas Ana Cristina Cesar e Alice Ruiz contribuíram consideravelmente com a ressignificação da poesia brasileira contemporânea; Ana Cristina, através da *Poesia Marginal* ou *Geração mimeógrafo*, como ficou conhecido esse movimento, em que os próprios autores editavam em mimeógrafos seus textos; e Alice, com sua poesia que sintetiza algumas características muito próprias a essa geração, como a criticidade, o humor e a inventividade.

Ana Cristina Cruz Cesar nasceu em Niterói/RJ, em 1952. Além de grande poeta, também foi tradutora e crítica literária; morreu em 1983, vítima de suicídio. Em vida, publicou um livro pela editora Brasiliense, *A teus pés* (1982), e outros três em edição independente, *Cenas de abril* (1979), *Correspondência completa* (1979) e *Luvas de pelica* (1980), os quais foram incluídos na publicação de *A teus pés*. Outros livros seus de poesia e de crítica literária foram publicadas após sua morte, bem como antologias poéticas que são editadas até hoje. Destes destacamos *Inéditos e dispersos* (1985); *Poética: Ana Cristina Cesar* (2013), uma antologia que reúne a sua obra poética, organizado pelo poeta e amigo Armando Freitas Filho, do qual retiramos os poemas para análise; e *Crítica e Tradução* (1999) que reúne ensaios sobre temas como cinema, tradução, literatura, etc. e ainda depoimentos de Ana Cristina no curso “Literatura de mulheres no Brasil”, organizado pela professora Beatriz Rezende, em 1983.

Alice Ruiz Scherone, curitibana, nascida em 22 de janeiro de 1946, poeta, haikaista, compositora e tradutora. Entre os diversos livros publicados, alguns dos mais conhecidos são *Navalhanaliga* (1980), *Paixão Xama Paixão* (1983), *Pelos Pelos* (1984), *Hai-Tropikai* (1985 [com Paulo Leminski]), *Vice-Versos* (1988) e *Dois em um* (2008). Este último pode ser entendido como uma antologia de poemas, organizada pela própria autora, de alguns de seus livros já publicados. Sobre esta feita, Alice explica que se deu conta de que os que nasceram quando seus livros foram publicados já eram agora leitores formados e, por muitos deles gostarem de conversar com ela, coisa que descobriu a partir do seu site, resolveu então publicar esta reunião de poesia, considerando que seria um bom momento para realizar tal feito (RUIZ, 2008). Com *Dois em um* (2008), a escritora ganhou em primeiro lugar o 51º Prêmio Jabuti de Poesia.

Isto posto, interessa-nos, a partir de um recorte de seis poemas, na obra das escritoras supracitadas, discutir sobre como o projeto de suas escrituras abrem margem para um “novo” fazer poético, haja vista especialmente para a forma como a voz poética é construída em seus

versos. Para tanto, os poemas escolhidos foram “do diário não diário inconfissões”, “poema óbvio” e “psicografia”, de Ana Cristina César, todos do livro *Dispersos e inéditos* (1985)⁴, cuja publicação póstuma é organizada por Armando Freitas Filho; e “Na esquina da consolação”, “olhando assim” e “mãos de poeta”, de Alice Ruiz, retirados da sua antologia *Dois em um* (2008).

Com base nesses poemas, nosso intuito é identificar como o eu poético se constitui nos textos dessas escritoras, partindo da ideia de que este *eu* está em devir, em constante construção e processo de individuação. Desta feita, “pensar a potência do devir possibilita pensar também que este devir é o próprio ato de individuação, de se constituir enquanto existência singular no mundo” (CARNEIRO, 2013, p. 86).

Considerando que “todos os devires começam e passam pelo devir-mulher” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 68), não é diferente o que acontece nos poemas a serem analisados, tendo em vista que “o devir-mulher constitui-se, então, de linhas de fuga, que desfazem as essências e as significações enrijecidas em proveito de uma matéria mais intensiva, nas quais se movimentam os afetos” (CARNEIRO, 2013, p. 87). Assim, será possível identificar que a voz poética mostra-se subversiva em relação à imagem projetada tradicionalmente para a mulher, da qual se espera alguns comportamentos, como ser mãe, dona de casa, frágil, que esteja presa aos paradigmas que lhes são impostos pela sociedade. Por isso, para Deleuze e Guattari (1997a, p. 66) “a mulher como entidade molar *tem que devir-mulher*”, para assim compreender que ser mulher se trata de uma conquista, de lançar-se para fora do restrito ambiente familiar e inserir-se socialmente para além desse ambiente (CARNEIRO, 2013).

Contudo, essa subversão representada pelas mulheres na poesia de Ana Cristina e Alice Ruiz está relacionada estritamente também com o fazer poético, como já questiona Ana Cristina em seu ensaio sobre literatura e mulher: “Saia à rua e pergunte aos pedestres: o que é poesia; o que é mulher; e mulher fazendo poesia, fala de quê. As respostas vão configurar o senso comum do poético e do feminino” (CESAR, 1999, p. 224). É justamente na contramão do senso comum que vão caminhar as nossas poetisas, pois suas produções não estão presas às normas, ao esperado; as temáticas de seus textos são das mais variáveis (improváveis, talvez!).

É possível, portanto, identificar nestas escritas um devir-mulher para o escritor (DELEUZE; GUATTARI, 1997). Conforme afirmam Deleuze e Guattari (1997, p. 68), “é

⁴ Embora os poemas sejam originalmente do livro supracitado, a obra que tivemos acesso para a realização desta pesquisa foi *Poética Ana Cristina Cesar* (2013), a qual usamos como referência ao citarmos os poemas.

preciso antes que a escrita produza um devir-mulher, como átomos de feminilidade capazes de percorrer e de impregnar todo um campo social, e de contaminar os homens, de tomá-los num devir”. Este devir, porém, não compreende apenas os homens, mas também as mulheres, a fim de que possam, através das zonas de vizinhanças, produzir uma mulher molecular.

Dito isto, percebemos que o eu poético, nos textos de tais escritoras, não se relaciona apenas com o uno, mas vai ao encontro do outro, do diferente. Portanto, este eu é devir, uma vez que o devir se dá sempre a dois, através de aliança, de multiplicidade, de zonas de vizinhança, de desdobramentos, de diferença. Por isso, dizemos que o eu está em movimento para fora, há, nesse sentido, “o esvaziamento do lugar do sujeito para fazer dele um lugar hospitaleiro” (GARRAMUÑO, 2016, p. 12). A produção poética de tais escritoras não compreende mais a poesia de um eu, mas dos muitos, é, assim, um agenciamento de multiplicidades.

Nas palavras de Luciano Justino, “a poesia articula perceptos, imagens, pensamentos, formas de vida e encontros com alteridades várias” (JUSTINO, 2019, p. 76). Tal concepção nos permite desmistificar o que por muito tempo se considerou intacto nos estudos da teoria e crítica literária: “o estatuto de um eu absoluto preso” (JUSTINO, 2019, p. 76). Nessa perspectiva, a poesia de Ana Cristina César e de Alice Ruiz nos permite desconstruir essa substancialidade unificante do eu (JUSTINO, 2019), porque, a nosso ver, produz movimentos para fora deste eu, ou seja, não há um eu fechado em si mesmo, mas produz singularidades. Nesses termos, “a voz escreve, sempre, entre: entre lugares, entre pessoas, entre coisas” (GARRAMUÑO, 2016, p. 12).

Cabe à poesia contemporânea aquilo que Deleuze e Guattari (1995) aludiram sobre suas produções, ao refletirem que não se chega “ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU [...]. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 17). Temos, portanto, uma poesia que problematizará as noções de sujeito (GARRAMUÑO, 2016).

2.1 À revelia da crítica: a poesia sem normas de Ana Cristina Cesar

A problematização em relação aos sujeitos pode ser identificada na poesia de Ana Cristina Cesar quando a poeta coloca em questão a relação que poderia haver entre a obra e seu autor. Contudo, para além dessa relação, a sua poesia promove uma reflexão sobre o próprio fazer literário, como se percebe na leitura do poema abaixo.

do diário não diário “inconfissões”

Formas sem norma
 Defesa cotidiana
 Conteúdo tudo
 Abranges uma ana
 (CESAR, 2013, p. 149).

Neste poema, problematizamos desde o título, em que há uma afirmativa – “do diário” – seguida de uma negativa – “não diário” – e, por fim, de uma conclusão – “inconfissões”, destacando que a poeta vê o diário não como forma de confissão, mas como forma de criação, a partir de suas ‘inconfissões’, isto é, a partir do que não foi dito, talvez do que nem foi vivido, mas também daquilo que foi criado a partir do que se viveu, experiências reais e fictícias fazem parte de um mesmo plano enunciativo, por isso ‘não diário’. Encontramos esta mesma negativa em depoimentos de Ana acerca de sua obra: “Aqui não é um diário mesmo, de verdade, não é meu diário. Aqui é fingindo, inventado, certo?” (CESAR, 1999, p. 259).

Há de se entender aqui o que disse Diana Klinger sobre a autoficção: “o escritor não tem como prioridade contar sua vida, mas elaborar um texto artístico, no qual sua vida é uma matéria contingente” (KLINGER, 2007, p. 39). E, não só nesse poema, mas em sua produção poética, de modo geral, Ana parece transformar sua vida em matéria de ficção, ou de autoficção, “autoficcionalizando-se por meio de máscaras empíricas e imaginárias” (NASCIMENTO, 2017, p. 623).

Corroboramos, assim, com Florencia Garramuño quando afirma que algumas poesias contemporâneas manifestam uma forma de vida impessoal, para além de uma forma individual (GARRAMUÑO, 2016). Desta feita, entendemos que uma poesia que se opõe ao eu é também aquela que está para além da relação autobiográfica, da memória, do testemunho, “uma poesia que, para além da doutrina impessoalista do modernismo e do confessionalismo no outro extremo, problematiza as noções de sujeito” (GARRAMUÑO, 2016, p. 13), como veremos adiante, quando a voz poética se remete a “uma ana”.

Diante disso, podemos afirmar ainda que a voz poética questiona os padrões preestabelecidos ao próprio fazer literário, ao desejar uma poesia sem norma, ainda que dentro de uma forma, que nesse caso seria o poema. Podemos afirmar que a poesia é, numa acepção deleuze-guattariana, um Corpo sem Órgãos, na medida em que se liberta das formas institucionalizadas do gênero poético, libertando-se, portanto, dos automatismos.

É interessante ainda percebermos nesse verso – “formas sem normas” – que a poesia compreende um devir, não só o poema de Ana especificamente, mas a poesia contemporânea como um todo que não se limita a um certo determinismo. Outrossim,

Devir não se opõe a uma forma, mas também não se trata de um estado transitório entre uma condição e outra, uma vez que, por meio dele, não se tem como atingir uma forma definitiva; devir [...] nunca se conclui ou se concretiza em um forma de ser (CARNEIRO, 2013, p. 77).

A poesia rompe com os estratos que lhe são muitas vezes atribuídos. No entanto, como o devir, mesmo se opondo a uma dada forma, não se submete a outra, está em constante processo de criação, não se concretiza, mas está sempre por se fazer. Parece-nos também que essas “formas sem normas” são um modo de resistir ao próprio cotidiano. Estar, pois, fora dessas normas é instaurar um novo modo de viver para além desse cotidiano, mas para isso é preciso ir de encontro ao sistema, remar contra a corrente, estar em “defesa cotidiana”, promover constantemente um novo modo de estar no mundo e, por que não dizer também, de escrever poesia?

A poesia contemporânea abrange diversas singularidades, “conteúdo tudo”, isto é, no poema cabe tudo, todos os conteúdos, todas as pessoas, não é mais a poesia de um eu, mas de uma multiplicidade. Em Ana Cristina César, de forma particular, percebemos que há uma desconstrução dos gêneros confessionais na elaboração de seu projeto poético, bem como a construção problemática de um sujeito lírico, conforme destaca Cardoso (2011). Assim, entendemos através da produção de tal poeta que “é possível escrever, talvez, a salvo de ordens e sentimentos impostos, mesmo que não seja para salvar uma figura mascarada de novo perante o espelho da sua intimidade” (MATTONI, 2016, p. 37).

No quarto e último verso a voz poética alude ao fato de abranger uma ana, como se esse poema expressasse apenas uma face das infinitas possibilidades que poderia ser essa ana. Podemos associar a ana, mencionada no poema acima à própria escritora, como também pensar essa ana como qualquer mulher. Perceber a grafia de ana, com letra minúscula, é entendê-la não como um substantivo próprio, mas como um substantivo comum. Por isso, a nosso ver, uma leitura possível a essa escolha gramatical é a de que esta associação se aproxima muito mais da mulher, de modo geral, do que especificamente da poeta, especialmente se levarmos em conta que em seu projeto poético a escritora questiona, desconstrói e problematiza questões que dizem respeito à autoria (CARDOSO, 2011).

Não obstante, a voz poética na produção de Ana Cristina César compreende um eu fragmentado. À vista disso, dizemos que o poema não abrange uma ana em específico, e, por

consequente, empreende um devir-mulher, já que ao romper com a lógica molar, deixa-se “atravessar por um devir que está acoplado à ideia de variação constante” (CARNEIRO, 2013, p. 86). Por isso, não tem forma própria, não obedece a espaços estriados, é nômade, está sempre em transformação, em mudança, como também será possível identificarmos no poema a seguir:

poema óbvio

Não sou idêntica a mim mesmo
 sou e não sou ao mesmo tempo, no mesmo lugar e sob o mesmo ponto
 [de vista

Não sou divina, não tenho causa
 Não tenho razão de ser nem finalidade própria:
 Sou a própria lógica circundante
 (CESAR, 2013, p. 172).

O título do poema tem uma certa tonalidade irônica, pois sugere que o texto falará do óbvio, ou seja, do que é evidente, claro, do que não há dúvidas, mas a problemática levantada não parece ser tão óbvia assim, haja vista o modo como muitos leitores de Ana Cristina tinham pensado a sua poesia até então, relacionando vida e obra da escritora, buscando-a sempre nas linhas, entrelinhas, no ditos e não-ditos de seus versos.

Talvez isto também nos fale sobre a forma como a crítica ao longo dos séculos tem pensado sobre a voz poética de um modo geral, entendendo-a como pertencente a um eu subjetivo, o qual é dotado de uma identidade, de uma essência. Entretanto, acreditamos que a poesia não está presa a uma unicidade enunciativa, a nosso ver a voz poética é plural, forja singularidades e fala sempre em face dos muitos, como já dito.

Respaldados neste modo de ver/ler a poesia, vemos que no poema de Ana, a voz poética é uma mulher em (des)construção, uma mulher inacabada, suscetível de criação. Uma mulher que não possui uma identidade, “não sou idêntica a mim mesmo”, mas que é versátil, inconclusa: “sou a própria lógica circundante”. Não tem ponto de partida, nem de chegada, é, pois, numa leitura deleuzo-guattariana, rizomática.

Acentuamos que “todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 25). Um rizoma não começa nem conclui, é aliança, é soma. Podemos ainda dizer que o rizoma é um Corpo sem Órgãos (CsO), porque se opõe ao organismo, à organicidade, à normatização. Contudo, ter ou produzir um CsO não significa abraçar o caos,

mas libertar o corpo dos automatismos, de determinismos, das instituições hierárquicas que estabelecem o que deve e o que não deve ser feito.

Diante disso, podemos dizer que a poesia de Ana cria para si um CsO em dois sentidos: à medida que se desfaz de um sujeito lírico, de um eu poético, e ao passo que vai de encontro ao que a Crítica literária espera(va) da poesia, ainda mais daquela escrita por mulheres. Entendemos que a poesia de Ana é um CsO uma vez que assume, conforme Annita Malufe (2011, p. 77), “uma postura diferenciada frente ao literário, que a distanciava do senso comum do grupo” da poesia marginal. Todavia,

[...] há quem concorde que Ana C. teria traçado sua via singular e original de dentro do próprio clima de sua época. Isto é, ela não simplesmente “negaria” sua geração mas, ao contrário, seria a poeta que, levando ao limite mais extremo as tendências principais de sua época, teria traçado aí uma linha própria e criadora, como num movimento de emancipação daquele modelo marginal que então se delineava (MALUFE, 2011, p. 78)

Ana desfaz o organismo ao ir além daquilo que os poetas marginais faziam, “ela traça uma fuga, ou desterritorializa, o território firme e seguro da poesia marginal” (MALUFE, 2011, p. 79). Entretanto, “desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuição de intensidade” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 22). Ao romper com o organismo, Ana recria, reinventa o modo de fazer e de pensar a poesia contemporânea, abre-se ao inacabado, ao indizível, por isso consideramo-la como um CsO, ao ponderarmos que “ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 09), é rizomático, é “a própria lógica circundante”.

Assim, afirma a voz poética: “sou e não sou ao mesmo tempo, no mesmo lugar e sob o mesmo ponto de vista”, nestes termos identificamos uma poesia nômade, a qual se utiliza do lugar onde se encontra para criar novos modos de ser e de estar. Vale sublinhar que “o espaço nômade é liso, marcado apenas por ‘traços’ que se apagam e se deslocam com o trajeto” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 52). É exatamente nesse espaço liso que se encontra a poesia de Ana Cristina, a poeta consegue sair do espaço estriado, limitado, para expandir seu fazer poético, sem que haja uma preocupação em obedecer a normas, a imposições que delimitam como deve ser a escrita poética, especialmente da poesia feita por mulheres.

Assim sendo, não podemos limitar a poesia de Ana a um certo confessionalismo, nem tampouco entende-la apenas como uma escrita diarística, algo que ela mesma rebate: “Se

vocês forem ver em termos, assim, totais, não tem muito diário. [...] não é só diário que está rolando, não é só correspondência que está rolando. Isso é um momento, é um momento que acontece dentro da minha produção” (CESAR, 1999, p. 258). Não obstante, a produção de Ana Cristina também se situa de modo singular no movimento marginal, pois

Num momento em que seus companheiros da poesia marginal hesitavam entre a expressão exasperada e neorromântica de um eu incompreendido, sofredor, e a violência insolente, anarquista, de uma contestação da instituição literária (...), Ana Cristina Cesar percorria caminhos perigosos, questionando o próprio estatuto do autor (RIAUEDEL, 2001, p. 40).

Ocorre que nem mesmo a poesia marginal pode definir a produção de Ana, pois esta sempre se colocou de modo ímpar frente a esse movimento. Seus textos nos permitem contrastar o próprio estatuto do eu poético. Conforme Annita Malufe, na poesia de Ana até mesmo “os gêneros íntimos sofrem uma deformação, são deformados em sua figuratividade, deixando de ser representação de estados de um sujeito e passando a expressar uma intimidade a-subjetiva” (MALUFE, 2011, p. 79).

Nesse sentido, podemos dizer que a poesia de Ana empreende um devir, uma vez que

Tratar de uma tipologia dos devires é estar implicado em um processo de (des)subjetivação que remete a uma constante superação de si, não objetivando atingir um modelo, mas sim experimentar a diferença que se manifesta pela variação. Pois, para D&G (1997), o devir surge, diferentemente, como uma espécie de involução; sendo justamente um movimento de dissolução das formas criadas, pois quando se inventa, deixa-se de viver o tradicional, cria-se outras possibilidades de vida, desta maneira, podemos afirmar que os devires se reinventam constantemente (CARNEIRO, 2013, p. 80-81).

É pertinente pensarmos de modo particular o devir-mulher na poesia de Ana Cristina, haja vista que a voz que ecoa de seus versos mostra-se transgressora, não se deixando definir por padrões preestabelecidos. A voz poética nega uma possível condição angelical, divina, – “Não sou divina, não tenho causa/Não tenho razão de ser nem finalidade própria” –, tais características foram costumeiramente atribuídas à mulher; diz Norma Telles (2010): quando maternal e delicada, considerada como potência do bem; mas potência do mal quando assumia tarefas que não lhe eram culturalmente atribuída. Dessa forma, a mulher teve que matar o anjo do lar, a doce criatura e enfrentar o outro lado do anjo, o monstro da rebeldia e da desobediência (TELLES, 2010).

Compreendemos que a própria mulher precisa devir-mulher para assim sair desse espaço estreitado, limitado no qual fora confinada. Não obstante devir-mulher não significa “imitar nem tomar a forma feminina, mas emitir partículas que entram [...] na zona de vizinhança de uma microfeminilidade, isto é, produzir em nós mesmos uma mulher molecular, criar a mulher molecular” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 68). A nosso ver este devir-mulher também precisa ser empreendido pela mulher enquanto escritora, a fim de produzir uma escrita que promova devires.

Isto posto, verificamos que a poesia de Ana está sempre à revelia das imposições sociais postas à mulher, mas também das determinações elencadas ao próprio fazer poético, como poderá se ler no poema seguinte.

psicografia

Também eu saio à revelia
e procuro uma síntese nas demoras
cato obsessões com fria têmpera e digo
do coração: não soube e digo
da palavra: não digo (não posso ainda acreditar
na vida) e demito o verso como quem acena
e vivo como quem despede a raiva de ter visto
(CESAR, 2013, p. 193).

Sabemos que o termo psicografia no espiritismo significa o ato de escrever aquilo que é ditado por um espírito, em linhas gerais, seria escrever o que é ditado por alguém. Porém, a escolha deste termo para o título do poema está para além de um sentido religioso, pois, a nosso ver, a poeta está justamente ironizando, não a prática da religião, mas o modelo de escrita em que só se escreve o que é ditado, determinado por outrem.

Esta crítica implícita no poema fica mais evidente ao considerarmos algumas colocações da própria Ana sobre a escrita poética das mulheres, quando constata que as escritoras faziam literatura tal qual a voz que deveriam ter, como se esperava que tivessem, “é curioso que nenhuma mulher tenha produzido poesia modernista – irreverente, mesclada, questionadora, imperfeita **como não se deve ser...**” (CESAR, 1999, p. 228 [grifos nossos]), afinal “entonações femininas deviam expressar surpresa, submissão, incerteza, busca de informações ou entusiasmo ingênuo” (TELLES, 2010, p. 423).

Sobre isso é importante entender que havia uma espécie de silenciamento acerca daquilo que as mulheres escreviam, seja restringindo sua escrita ao sentimentalismo ou obscurecendo outros tipos de produção que viessem a escrever. Logo, “a crítica constituída se divide em relação às poetisas: uns veem na delicadeza e na nobreza de sua poesia algo de

feminino; outros silenciam qualquer referência ao fato de que se trata de mulheres, como se falar nisso fosse irrelevante ante a realidade maior da Poesia” (CESAR, 1999, p. 225).

Ana Cristina consegue fazer uma poesia irreverente, audaciosa; rejeita essa poesia feminina – “do coração: não soube” –, pois entende que a poesia escrita pela mulher não precisa ser impreterivelmente a poesia do coração, dos sentimentos. Compreende também que esse tipo de escrita não é exclusividade às mulheres; os homens também podem produzir uma escrita feminina, a exemplo da poesia de Carlos Drummond de Andrade, como entende a própria poeta.

Nesse ínterim, Ana busca distinguir uma literatura feminina de uma literatura feita por mulheres, a partir das considerações que faz sobre a produção poética de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa:

O que interessa é que Cecília, e Henriqueta atrás, acabaram definindo a ‘poesia mulher’ no Brasil. E nessa água embarcaram as mulheres que surgiram depois. [...]. Cecília é virtuose, tem belos poemas e é *toujours une femme bien élevée*. As duas são figuras consagradas e que nunca inquietaram ninguém. Mas não é a consagração que critico, nem a marca nobre. Apenas acho importante **pensar a marca feminina que elas deixaram, sem no entanto jamais se colocarem como mulheres. Marcaram não presença de mulher, mas a dicção que se deve ter, a nobreza e o lirismo e o pudor que devem caracterizar a escrita de mulher.** É claro que há homens que também fazem poesia assim. O próprio Drummond acabou se nobilitando para não mais voltar. O que eu quero saber é por que as poetisas brasileiras têm optado por essa via, e não por outra. Por que mulher quando escreve se atrela a esse tipo de produção? (CESAR, 1999, p. 228 [grifos nossos]).

Mediante a esta reflexão entendemos que a escrita feminina fala do belo, do frágil, dos sentimentos, etc. No entender da poeta, “o feminino é o etéreo, é o leve, é o cristalino, é o diáfano, é o que fala das coisas muito leves da natureza, nuvens e riachos, alguma coisa que não ‘toca’ direito” (CESAR, 1999, p. 269). Em vista disso, não seria conveniente pensar a escrita feminina e a escrita da mulher como sinonímicas. Ora, a literatura feita por mulheres não precisa necessariamente ser feminina, apesar de muitas vezes seja isso que se espere dela.

Embora essa poesia ‘sentimentalista’ esteja sempre atrelada à mulher, “não haveria por trás dessa concepção fluídica de poesia um sintomático calar de temas de mulher, ou de uma possível poesia moderna de mulher, violenta, briguenta, cafona onipotente, sei lá?” (CESAR, 1999, p. 225). Deveras que sim, pois como se pode identificar

uma nova produção e um feminismo militante se dão as mãos, propondo-se a despoetizar, a desmontar o código marcado de feminino e poético. [...]. A

nova (?) poética inverteu os pressupostos bem-comportados da linhagem feminina e fez da inversão sua bandeira (CESAR, 1999, p. 231).

Mesmo diante dessas ‘novas produções’, Ana ressalta que ainda se “recorta novamente, com alguma precisão, o exato espaço e tom em que a mulher (agora moderna) deve fazer literatura” (CESAR, 1999, p. 231). É preciso, pois, se desvencilhar desses determinismos, indo além do espaço estriado. A escrita da mulher não precisa, necessariamente, ser feminina, nem tampouco ir ao outro extremo.

Dito isto, o projeto poético de Ana Cristina nos permite vislumbrar essa ‘nova’ poesia, pois sua produção nos permite repensar o modo de lermos e entendermos a poesia. A impressão que temos é que Ana, burlando as normas, está à revelia da poesia, da crítica, da sociedade, daquilo que se espera de uma mulher, ainda mais de uma mulher poeta. Como dirá Armando Freitas Filho, Ana escreverá com mão diferente da qual costumara escrever sua geração:

De repente, como que andando na contramão da sua geração, de braço dado com ela em alguns costumes, mas escrevendo com mão diferente um texto cuja mancha gráfica incorporava sem cerimônia a prosa, Ana Cristina apareceu – esfinge clara e singular – sem temer a rejeição, procurando outro leitor e propondo uma leitura em nada complacente, muito pelo contrário, uma leitura desafiada (FREITAS FILHO, 2013, p. 08).

Ana vai na contramão do projeto poético que existia até então, sempre tendo cuidado com os extremos, nem presa a uma escrita feminina, sentimentalista, nem assumindo uma radicalidade feminista: “Assim, escancara muito, eu não gosto da pornografia escancarada” (CESAR, 1999, p. 269). Na contramão de onde escreve, Ana recusa formas, normas, ‘demite o verso’. E vive “como quem despede a raiva de ter visto” a poesia presa num espaço tão confinado, num cubículo tão estreito.

Outrossim, a poesia de Ana Cristina exige do leitor um novo olhar frente ao texto poético. Este não pode mais estar em busca de decifrar signos, nem tampouco de encontrar a vida do seu autor, desvendar seus segredos. É preciso compreender que o papel do leitor é puxar fios, e não decifrar (CESAR, 1999); cabe, portanto, ao pesquisador ler “a obra à revelia de seu movimento dominante de sentido” (JUSTINO, 2019, p. 22).

Conforme Annita Malufe, “é a dificuldade que obriga o leitor a puxar seus fios, ilimitados, convidando-o à viagem da leitura, deixando-lhe brechas para construir e reconstruir sentidos, passagens de ar para ele se relacionar, de fato, com o texto” (MALUFE, 2011, p. 82). Assim, a poesia de Ana Cristina exige uma relação muito mais leitor-texto do

que texto-autor. Para compreendê-la se faz necessário que o leitor entre nas fendas do texto, não para relacioná-lo com a vida do seu autor, mas para encontrar passagens que o permita puxar fios, a fim de que possa construir sentido para o texto lido.

É nesse modo de fazer e de ler poesia que consiste a escrita poética de Ana Cristina Cesar. Com isso, subverte o ideal marginal, pois o que está no seu texto não é confissão; mesmo havendo algumas referências explícitas, o que há em seus textos é uma costura, uma construção a partir de fatos da sua vida (MALUFE, 2011). É, pois, a vida inventada que emerge na poesia de Ana. Encontramos em seu fazer poético um eu em desconstrução, fragmentado.

2.2 Mediações e atravessamentos do eu na poesia de Alice Ruiz

O projeto poético de Alice Ruiz, assim como o de Ana Cristina, ressignifica aquilo que viveu e aprendeu com a Poesia Marginal. Conforme Frederico Barbosa (2008), a poesia de Alice supera o espontaneísmo exacerbado da ‘geração mimeógrafo’, efetuando uma síntese das características da Poesia Marginal, a exemplo da criticidade, do humor e da inventividade veloz.

Alice constrói seus versos utilizando-se da linguagem coloquial, “as marcas da voz dão à poesia de Alice Ruiz o caráter de uma poética do agora” (COSTA; JUSTINO, 2019, p. 318); sua poesia fala do cotidiano,

semiotiza, pela escrita, por um modo singular de tratá-la, situações cotidianas pondo a funcionar, no espaço da página papel, aquilo que os orientais chamam de ‘espetáculo da natureza’ e que nós, ‘modernos e escriturais’, preferimos chamar ‘acontecer cotidiano’, energia que transforma a escrita pela voz em evento (COSTA; JUSTINO, 2019, p. 316).

É do encontro e dos desencontros com o outro que se compõe a poesia de Alice, mas, sobretudo, é um (des)encontrar-se consigo mesma, enquanto poeta, a fim de forjar um estilo próprio à sua poética, uma dicção propriamente sua, pois até então a poeta oscilava entre a Poesia Marginal e a Poesia Concreta (BARBOSA, 2008). Não podemos perder de vista também que a dicção que compreende seus textos engendra singularidades que desconstrói a unicidade da voz poética. Essas singularidades, por sua vez, são empreendidas em virtude dos deslocamentos e dos movimentos próprios à sociedade contemporânea, haja vista o encontro com o diferente, com outro.

Entendemos que o poema “Na esquina da consolação” é um exemplo desse engendramento de singularidades, que acontece a partir dos afetos e perceptos, isto é, de como o encontro com o diferente afeta o sujeito e de como o sujeito percebe e experimenta isto que o afetou. Desta feita, a voz poética entra em zona de vizinhança com outras subjetividades e é afetada por estas. Como se lê:

na esquina da consolação
 com a paulista
 me perdi de vista
 virei artista
 equilibrista
 meio mãe
 meio menina
 meio meia-noite
 meio inteira
 inteiramente alheia
 toda lua cheia
 (RUIZ, 2008, p. 21).

Ao aludir às ruas da Consolação e da Paulista, duas avenidas bastante agitadas e movimentadas de São Paulo, a voz poética se coloca num lugar de intenso movimento, em que há uma diversidade vasta de pessoas, desde transeuntes até artistas, pessoas de culturas e etnias diferentes, de diversos costumes e de diversas classes sociais. Com isso, percebemos que muito mais que mostrar a diversidade de gentes – artista, equilibrista, mãe, menina – que ocupam essas ruas, a voz poética se perde e se encontra entre e com essa multidão. Tanto essas pessoas, como também as situações e os elementos que vão sendo apresentados no poema – meia-noite, inteira, alheia, lua cheia – estão nela mesma.

É pertinente perceber que todas essas singularidades sempre se encontram e/ou estão no meio, inclusive a própria localidade colocada no poema, “na esquina da consolação/com a paulista”, ou seja, ela não se encontra nem em uma rua nem em outra, mas entre as duas ruas, no meio. Entendemos, conforme Deleuze e Guattari (1995), esse meio como espaço rizomático, pois

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre ao meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo ‘ser’, mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e... e... e...’ (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 48).

Nesse sentido, podemos dizer que a mulher, no poema de Alice, encontra-se num entre-lugar; como o rizoma, não tem começo nem fim, mas apenas meio, colocando-se, dessa forma, para fora do espaço estriado. Sendo assim, é pertinente pensarmos também no

nomadismo, pois enquanto o migrante tem ponto de partida e de chegada, o nômade situa-se no meio:

O nômade não é de modo algum o migrante, pois o migrante vai especialmente de um ponto a outro, ainda que este outro ponto seja incerto, imprevisto ou mal localizado. Mas o nômade só vai de um ponto a outro por consequência e necessidade de fato; em princípio, os pontos são para ele alternâncias num trajeto (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 51).

Desta feita, “o nômade se distribui num espaço liso, ele ocupa, habita, mantém esse espaço, e aí reside seu princípio territorial” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 52). Contudo, é importante lembrar que “o nômade, o espaço nômade, é localizado, não delimitado. O que é ao mesmo tempo limitado e limitante é o espaço estriado” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 54). Dito isto, compreendemos que o nômade é um sujeito em devir, que se constitui mediante o entre lugar; não no fim ou no começo, mas no processo, tendo em vista que não objetiva sair de um lugar para chegar a outro, estratificando-se ou mesmo criando raízes verticais, como no sistema arbóreo.

A nosso ver, o eu que se mostra no poema de Alice é uma mulher molecular. Sendo assim, é importante entender que

a ordem molar corresponde às estratificações que delimitam objetos, sujeitos, representações e seus sistemas de referência. A ordem molecular, ao contrário, é a dos fluxos, dos devires, das transições de fases, das intensidades (GUATTARI; ROLNIK, 2005, p. 386).

Portanto, o sujeito molecular se constitui como oposição ao molar. Assim podemos também afirmar que a mulher molecular é também um sujeito nômade, pois está sempre se reinventando, se transformando. Não há, portanto, um eu engessado, fixo. É por esse motivo que precisamos desconstruir o eu como fonte de uma essencialidade, pois, no poema em questão, não temos um eu uno, mas vários. É pertinente notarmos também que este sujeito encontra-se no meio, o que nos dá a ideia de um eu inacabado, incompleto; é, pois, uma mulher “meio inteira”, que se constrói na relação com a alteridade.

Como devir, este sujeito mulher se constitui a partir da relação dos afetos e dos perceptos. Conforme alude Altair Carneiro:

Os devires são afetos e perceptos que atravessam a vida e o vivido, seja pela escrita, pela literatura, pelas revoluções, pela música, entre outras experimentações do pensamento, pois, é nos acontecimentos sociais que a minoria enuncia-se, produz-se em devir. Devir é estar em processo constante

Desta feita, é contundente afirmar que este ‘descentramento’ também ocorre na poesia contemporânea, haja vista o eu poético estar em movimento para fora de si, pois não tem uma identidade, não é uno. Ainda segundo Hall, “o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado: composto não de uma, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas.” (HALL, 2014, p. 11). Assim, não se pode mais confinar a poesia como poética de um eu, como assim fez a modernidade (JUSTINO, 2019). Temos, por conseguinte, na poética de Alice Ruiz uma poesia que problematiza as noções de sujeito (GARRAMUÑO, 2016), tanto a noção do eu poético, como já colocamos, mas também a noção da mulher enquanto poeta.

Os espaços literários foram desde sempre postergados às mulheres. Ao considerarmos o contexto no qual as mulheres começaram a escrever, entendemos o quanto foi difícil para que conseguissem espaço no mundo letrado, pois até mesmo os bilhetes que escreviam eram vistos como “uma ameaça à integridade familiar e à autoridade paterna. Mas escrever poemas e publicá-los era sem-vergonhice mesmo” (MACHADO, 2010, p. 312). Contudo, muitas escritoras não se deixaram influenciar pela mediocridade desse pensamento, vão além, tornam-se poetisas que contrariam costumes e determinações sociais. A poesia de Alice é um exemplo dessa escrita que contesta essas limitações impostas às mulheres, seus versos trazem a dicção de uma mulher que busca encontrar-se, descobrir-se.

Nesse interim, uma leitura possível ao poema ora analisado é atentarmos à maneira como os versos estão distribuídos no poema: os versos que estão alinhados à esquerda sugerem-nos que já encontraram seu lugar, enquanto os que estão fora desse alinhamento estão ainda “de lado”, de fora, buscando, talvez, encontrar-se dentro do próprio texto. Considerando que estes versos são compostos por uma dicção feminina, podemos dizer que a poética de Alice conota uma mulher que está em busca de encontrar a si mesma; uma mulher que ao olhar para si mesma se percebe inacabada: “o meio do meu/ mais ou menos/ eu”.

A forma como as palavras estão distribuídas também podem contribuir na interpretação do poema. Alinhadas à direita, lemos: “olhando assim/ de lado/ pra mim/ eu”; alinhadas à esquerda: “olhando assim/ eu mesma/ já tenho/ o meio do meu/ mais ou menos”. Compreendemos assim que este é um movimento feito pela própria voz poética, olhando para si mesma enxerga-se de duas formas, o que desmistifica mais um vez a ideia de um sujeito uno. Por um lado, temos a voz de uma mulher que ao olhar para si mesma percebe-se indefinida, não há uma descrição daquilo que enxerga, vê apenas o eu, como que enxergando sua incompletude. Por outro lado, ao observarmos o texto mais alinhado à esquerda,

percebemos uma mulher que se coloca no meio daquilo que tem, experienciando aquilo que está no meio.

Numa concepção deleuzo-guattariana, podemos então afirmar que a voz poética empreende um devir. Uma vez que “devir é estar em processo constante na vida, é viver e experimentar o que está no meio [...] Nesse sentido, entendemos que ‘estar no meio’ é permitir ser atravessado pelo devir, por muitos fluxos, inventar novas formas de existir e resistir” (CARNEIRO, 2013, p. 78).

Assim, o lugar que o sujeito ocupa na poesia contemporânea é cada vez mais fronteiro, o que nos leva a pensar acerca dos movimentos para fora do eu, em que não se é nem uma coisa nem outra, mas em que há o abandono de uma noção essencialista. Abre-se mão do ‘ser’ para estar no ‘entre’, colocando-se sempre no meio. Vale salientar ainda que “o meio não é uma média, é um acelerado, é a velocidade absoluta do movimento” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 81), é, portanto, potência.

Ao estar no meio, a voz poética cria para si um CsO; põe-se na zona de vizinhança, relacionando-se sempre com o outro. Desta feita, Deleuze e Guattari (1997) afirmam que o devir constitui essa zona de vizinhança que não se estabelece na relação de um nem de dois, mas entre-dois; os autores ainda defendem que o devir se constitui um *no man’s land*. Compreendemos, portanto, que é também na zona de vizinhança que o fazer poético acontece, na zona de indiscernibilidade, na fronteira, entre-dois. Não entendemo-la, no entanto, como “um *no man’s land*”, mas sabemos que seu território é contestado, para usar a expressão de Regina Dalcastagnè (2012) acerca da literatura brasileira contemporânea. Para a autora,

Muito além de estilos ou escolhas repertoriais, o que está em jogo é a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer visível dentro dele. Hoje, cada vez mais, autores e críticos se movimentam na cena literária em busca de espaço – e de poder, o poder de falar com legitimidade ou de legitimar aquele que fala. Daí os ruídos e o desconforto causados pela presença de novas vozes, vozes ‘não autorizadas’; pela abertura de novas abordagens e enquadramentos para pensar a literatura; ou, ainda, pelo debate da especificidade do literário, em relação a outros modos de discurso, e das questões éticas suscitadas por esta especificidade (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 7).

Embora o estudo de Dalcastagnè refira-se especificamente às narrativas, podemos vê-lo refletir também a poesia contemporânea escrita no Brasil, em que novas vozes emergem a fim de questionar o lugar de fala. Por ora, destacamos as mulheres que fazem poesia, as quais por muito tempo foram silenciadas, sobrepostas por outras vozes que insistiam em lhes representar.

Escrever poesia, então, estava fora de cogitação, pois “a poesia lírica que não a mera exposição de sentimentos adequados exigia um eu confessional forte [...]” (TELLES, 2010, p. 423). Contudo, a mulher devia se manter dentro do lar, para resguardar sua imagem de ‘boa moça’, devia aprender apenas sobre “coser, lavar, fazer rendas e todos os misteres femininos, que inclui a reza” (GOTLIB, 2003, p. 27), papéis que por muito tempo foram atribuídos à mulher na literatura brasileira.

Não obstante, as escritoras se rebelam contra esse sistema, “as boas moças já não estão na ordem do dia” (CESAR, 1999, p. 231). Segundo Ana Cristina Cesar, em seu ensaio sobre Literatura e mulher, “sobe à cena a moça livre de maus costumes, a prostituta, a lésbica, a masturbação, a trepada, o orgasmo, o palavrão, o protesto, a marginalidade” (CESAR, 1999, p. 231).

Embora haja uma inversão nos papéis que até então a mulher assumia na literatura, seja como personagem ou autora, o que se percebe é que se “recorta novamente, com alguma precisão, o exato espaço e tom em que a mulher (agora moderna) deve fazer literatura” (CESAR, 1999, p. 231). E isso, conforme Ana Cristina, determina mais uma vez o lugar que a mulher deve ocupar para reafirmar-se enquanto escritora.

Entretanto, queremos crer que isso já não acontece na poesia contemporânea, pois ao lermos poetas como Ana Cristina Cesar e Alice Ruiz, percebemos que não há mais uma preocupação exacerbada em demarcar esse espaço da mulher. Para Ana Cristina, essa é uma preocupação dos homens:

No fundo, a ideia de procurar uma poesia feminina é uma ideia de homens, a manifestação, em alguns críticos, de um complexo de superioridade masculina. Precisamos abandoná-la, pois a sociologia nos mostra que as diferenças entre os sexos são mais diferenças culturais, de educação, do que diferenças físicas. Diante de um livro de versos, não olhemos quem o escreveu, abandonemo-nos ao prazer (CESAR, 1999, p. 227).

Alice Ruiz também parece comungar com esse pensamento ao dispensar o uso do termo poetisa para se referir às mulheres que escrevem poesia. Para ela, o termo poetisa enfrequece o poduduto, suaviza. As mulheres são poetas, porque a poesia não tem gênero. Mas se fazem questão de distinguir gênero, então os homens que virem poetas, diz Alice.⁵

Por outro lado, muito mais que problematizar a poesia escrita por mulheres, as poéticas discutem em seus textos o fazer poético. Vejamos que não há uma preocupação em distinguir a poesia feita por mulheres da poesia feita por homens. Isto, porém, já estava

⁵ Ruiz, Alice. Poeta ou poetisa? Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=srHxmpKAj-w>> Acesso em 15 de agosto de 2019.

presente no projeto marginal. Motivadas pelo desejo de fazer uma nova poesia, as poetas parecem buscar "no lixo" a matéria prima para compor seus versos:

mãos de poeta
cheias de lixo

nascer sem isso
cortar as mãos
salvar a poesia

enquanto não
o papel dessa mão
é contra o pó

a outra
de escrever

mesmo só
guardada no bolso
quer viver
(RUIZ, 2008, p. 182).

Este poema coloca em xeque a concepção de que a poesia é extraída da imaginação e transposta no poema por meio das palavras (MOISÉS, 2003), já que aqui a poesia é ‘retirada do lixo’ apanhado pelas mãos do poeta. Dessa forma, corroboramos com o pensamento de Adorno ao afirmar que “o teor de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais” (ADORNO, 2003, p. 66).

A voz poética, ao refletir sobre o fazer poético, recusa-se em compactuar com os velhos moldes de se fazer poesia, prefere até “nascer sem isso”, só assim poderá “salvar a poesia”, mas para isso é preciso estar disposta a “cortar as mãos”. Assim, cortar as mãos, a fim de salvar a poesia, seria cortar com as exigências que determinavam como os poetas deveriam compor seus versos; seria romper com a ideia recalcada de que a poesia traduz “emoções íntimas de um ser artisticamente superior para senti-las e exprimi-las” (COUTINHO, 2008, p. 81), ideia esta que muitos ainda esperam e exigem do gênero lírico/poético. Pensando mais restritamente na poesia escrita por mulheres, cortar a mão seria romper com a delicadeza, a fragilidade que se esperava da poesia escrita por mulheres; seria romper com os estereótipos e com uma certa feminilidade.

Em contrapartida, “as mãos de poeta/ cheias de lixo” nos leva pelo menos a duas possíveis interpretações: 1) o lixo é aquilo que se esperava e se exigia da poesia feita por mulheres, por isso as poetas o tem cada vez mais descartado e rejeitado; 2) abandonando a *délicatesse* da poesia feminina, o lixo é agora a matéria primordial à poesia das mulheres.

Com isso, vemos nascer uma poesia questionadora, irreverente. Surgem novas vozes – vozes “não autorizadas” – e novas abordagens para pensar a literatura (DALCASTAGNÈ, 2012).

Nesse sentido, a poesia contemporânea escrita por mulheres é resistência, pois se coloca em caminho adverso. A mão escreve contra formas, contra normas, rebela-se, contesta. Nas palavras de Ana Cristina, a mulher poeta “tem alguma coisa de outra pra dizer, que ainda é meio esquisito. Uma outra fala. Como diria? A fala da minoria. Levanta uma outra poeira. Acho que tem mulher fazendo isso” (CESAR, 1999, p. 269). Nesse contexto, a poesia contemporânea promove uma escrita capaz de sair de si, o poeta estar agora fora de todo lugar situável (VASCONCELOS, 2013).

Podemos então falar de um devir-mulher para a escrita. De acordo com Deleuze e Guattari (1997), a escrita deve produzir um devir-mulher, a partir de “partículas muito suaves, mas também duras e obstinadas, irredutíveis, indomáveis” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 59). Para tanto, é preciso criar para si um Corpo sem Órgãos, pois o CsO “é inseparável de um devir-mulher ou da produção de uma mulher molecular” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 60). Nesse caso, é preciso ressaltar ainda que “o devir-mulher é algo a ser produzido mesmo pelas mulheres, isto porque se trata de criar uma forma diferente de experienciar o corpo, o pensamento e o próprio corpo social” (CARNEIRO, 2013, p. 82).

O devir-mulher presente na literatura instaura um novo tipo de escrita. No caso das escritoras mulheres, estas saem do restrito espaço no qual foram enclausuradas para agora produzir uma literatura que não se limita aos ditames da crítica e da própria sociedade. Rompem exatamente com aquele tipo de poesia convencional. A poesia contemporânea tem se reinventado, “os nossos grandes poetas têm feito da negação da poesia a forma mais elevada de poesia: seus poemas são crítica da experiência poética, crítica da linguagem e do significado, crítica do próprio poema. A palavra poética se apoia na negação da palavra” (PAZ, 2012, p. 263). Dessa maneira, não podemos lê-la da mesma forma, é preciso criar novos modos de ler e de entender essa poesia, lendo-as, pois, à revelia delas mesmas (JUSTINO, 2019).

Ao pensarmos como a voz poética tem sido engendrada na poesia contemporânea escrita por mulheres, temos ousado fazer essa leitura subversiva. Como temos dito, acreditamos que esta poesia tem forjado movimentos para fora do eu, produzindo singularidades. Portanto, não devemos lê-la buscando uma unicidade à voz poética, nem tampouco uma identidade do eu poético. A poesia pede novas abordagens de leitura, é preciso então fazê-las. Mas não podemos perder de vista aquilo que é oferecido e suscitado pelo próprio texto poético.

3 “GOSTO DO DESLOCAMENTO”: ESPAÇOS URBANOS E TESTES DE POESIA EM MARÍLIA GARCIA

Poeta, tradutora e editora, Marília Garcia nasceu em 1979, na cidade do Rio de Janeiro/RJ, graduou-se em Letras, pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ); possui Mestrado em Literatura Brasileira, pela UERJ, e Doutorado em Literatura Comparada, pela Universidade Federal Fluminense. Entre seus livros publicados estão *20 poemas para o seu walkman* (2007), *Engano geográfico* (2012), *Um teste de resistores* (2016), *Câmera lenta* (2017), com este último conquistou em primeiro lugar o *Prêmio Oceanos* de Literatura em Língua Portuguesa, na edição 2018. Para fins de análise selecionamos os livros *Um teste de resistores* (2016), do qual analisaremos os poemas “O que é um começo?” e “A poesia é uma forma de resistores?”; e *Câmera lenta* (2017), com os poemas “pelos grandes bulevares” e “noite americana”.

Em linhas gerais, encontraremos na poesia de Marília Garcia uma escrita que parece despoetizar e desmontar aquilo que fora preestabelecido como feminino e poético (CESAR, 1999), como já dito no capítulo anterior acerca da poesia contemporânea escrita por mulheres. Nesse sentido, ao lermos Marília, logo percebemos que seus textos não têm uma preocupação em demarcar e reafirmar sua poesia enquanto escrita feminina. Sendo assim, sua produção poética busca concretizar aquilo que tem sido uma luta das poetisas ao longo das décadas: sair da caixinha do que se entende ou se espera da poesia dita feminina e produzir uma poesia sem rótulos.

Isto posto, o projeto poético de Marília coloca em xeque os movimentos do meio urbano, predispondo-se a olhá-lo com lentidão, sem a pressa que este meio impõe, mas sem deixá-la passar despercebida. Outrossim, o fazer poético também é posto em evidência, desde a composição dos versos até a tradução destes, o que dá a produção de Marília um tom de autoficção, ao problematizar questões literárias próprias do seu cotidiano de escritora e tradutora. Por outro lado, sua poesia rejeita o eu ensimesmado, concentrado em si mesmo, o qual a teoria e a crítica literária parecem ainda defender na poesia, algo que presumimos já superado em outros gêneros literários, a exemplo das narrativas.

Nesse sentido, identificamos na poesia de Marília uma produção de singularidades, na qual o eu está descentralizado, está em movimento para fora. Corroboramos, pois, com o pensamento de Danielle Magalhães:

Vemos que nisso está implicado um “eu” que se coloca em jogo, em risco, alternando-se no lugar de remetente e destinatário em que o remetente, porém, não se identifica sempre à voz da poeta. Não se colocando em lugar originário, o “eu” tateante vai se repensando à medida que este processo vai se (des)construindo, se apresentando de um modo experimental, rasurado, sempre afetado pelas contingências que se impõem. Não há, assim, um total apagamento do sujeito, mas um sujeito descentrado, fora de si, excêntrico, que se dá no incessante deslocamento (MAGALHÃES, 2017, p. 168).

O texto de Marília é composto de e por muitas vozes, sejam de personagens, de poetas, de teóricos e da própria voz poética, as quais emergem como potência de um fazer que contesta o entendimento do que é poesia; que contesta também os lugares de fala, especialmente aquele relacionado ao aparelho formal da enunciação, proposto por Émile Benveniste (FLORES; TEIXEIRA, 2008), quando, ao se referir à *noção de pessoa*, compreende o *eu* como sujeito da enunciação (locutor), o *tu* como enunciatário (interlocutor), e o *ele* como aquele de que o *eu* e o *tu* falam.

Em contrapartida, vemos que nas poesias estudadas neste trabalho, e ainda mais na poesia de Marília, todas estas instâncias/pessoas têm possibilidade de fala. O *eu* não está mais no centro da enunciação, o *tu* não existe em dependência de um *eu*, tampouco o *ele* como elemento que se constitui a partir da relação *eu-tu*. Todos falam à medida que são evocados pela voz poética, a qual também não se configura mais como centro do dizer poético. Desta feita, ao ler a poesia de Marília Garcia, não podemos limitar nossa compreensão de que há apenas uma voz poética, mas sim vozes, que no dizer de Magalhães (2017) não se fazem presentes apenas por meio da escrita, mas sim como potência de voz.

De modo particular, nos livros *Um teste de resistores* (2016) e *Câmera lenta* (2017), dos quais retiramos os poemas que serão analisados neste capítulo, vemos a poesia parar diante do espaço urbano para observar a cidade, as pessoas, o trânsito, os prédios, o intenso movimento de metrópoles como São Paulo. Mas apesar de toda essa agitação, própria ao meio urbano, seu olhar é lento, sem pressa, observa tudo em ‘câmera lenta’. Sua poesia resiste à pressa, ao movimento acelerado, subverte o modo de ver, escrever, ler e fazer poesia.

Sua poesia faz testes; experimenta palavras, brinca com elas; repensa seu fazer; pondera; arrisca. O movimento de seus versos por vezes sugere o movimento dos pensamentos, quando as ideias surgem de modo desordenado, descontínuos, dos quais surgem reflexões, dúvidas, questionamentos, inquietações: “Retirando-se do lugar de dar respostas, do lugar redentor de garantir uma saída ou um sentido, [...] o posicionamento é pela dúvida [...], pela indefinição, pelas singularidades que se abrem entre os deslocamentos” (MAGALHÃES, 2017, p. 168).

Outrossim, estes livros evidenciam que sua poesia oscila “entre a repetição e o corte, entre a narrativa e o poema, entre o verso e a prosa, entre o ensaio e a oralidade”; sendo “ao mesmo tempo poema e prosa, ensaio e oralidade, poesia e *performance*” (MAGALHÃES, 2017, p. 174-175), o que mantém seu texto, segundo Magalhães (2017), em uma zona de indefinição, de suspensão. Diante disso, o leitor se pergunta:

‘Que farei agora? Que farei?’, o que resta ao leitor senão ‘correr para fora’? Marília Garcia nos convida, então, a percorrer os mapas que constrói, a caminhar por suas perguntas sem respostas, repetições e elucidações em meio a narrativas a princípio desconexas, ir-e-vir de uma linha a outra sem buscar seu ponto de início ou fim (REIS, 2015, p. 289).

É pelo meio que se faz a poesia de Marília. É, pois, pelo meio que devemos lê-la. Afinal, há muitas formas de se começar a ler e/ou escrever um poema, como afirma a voz poética de “Blind light”: “poderia começar de muitas formas/ e esse começo poderia ser um movimento ainda sem direção/ que vai se definindo/ durante o trajeto” (GARCIA, 2016, p. 11). É durante o trajeto, em meio ao percurso que a poesia de Marília também vai sendo construída. Não encontraremos, portanto, uma linearidade em seu fazer poético, nem sentidos postos, nem respostas prontas, mas a construção de sentido do texto é feita ao longo do caminho. Ler Marília é andar por entre as ruas, é entrar nas entrelinhas do poema para pensar sobre como fora tecido, como fora engendrado, a ponto de nos perguntarmos: isto é poesia?, haja vista que tudo em sua escrita “é ensaio, experimento”, afigurando-se “como um dispositivo, um meio, uma ferramenta” (REIS, 2015, p. 289).

A escrita da poeta quebra a todo tempo com a perspectiva do leitor, quando pensamos estar em um relato pessoal ou mergulhados em uma cena qualquer, logo emergem no poema outras situações que nos levam a outras inferências, impelindo-nos a refazer os caminhos percorridos até então. Somos instigados a fazer uma nova leitura, pois o texto exige nova interpretação, está carregado de novos sentidos, novos significados que em uma primeira leitura podem passar despercebidos. Assim,

Como uma forma de resistência em teste, portanto, a poesia de Marília se sustenta sobre o risco de si própria, o risco de estar entre, de deixar a dúvida a respeito de seu encaixe em classificações pré-estabelecidas; o risco de se colocar biograficamente como sujeito poético, de citar nomes próprios, lugares por onde passou, de traçar mapas afetivos de maneira escancarada mas que ao mesmo tempo se deslocam e assim sugerem diálogos outros de leitura (REIS, 2015, p. 288-289).

Ao avançarmos na leitura dos poemas, damos conta de que a poesia de Marília é rizomática, à medida que seu texto se horizontaliza, esparramando-se para diversas direções: do ponto de vista estético, a forma como os versos são distribuídos nas páginas; do ponto de vista da escrita, quando um só poema abrange múltiplas situações; do ponto de vista da leitura, ao oferecer vários modos de ler e de interpretar.

Isto posto, podemos aferir que até mesmo o lugar do leitor é desterritorializado e reterritorializado conforme a poeta permite o leitor ser partícipe do seu processo criador, tanto de escritora como também de tradutora. Essa característica pode ser muito bem identificada em *Um teste de resistores* (2016), quando Marília parece “abrir a oficina, falar da poesia para dar a ver o processo de sua feitura” (GUTIERREZ, 2015, p. 247). Logo, “*Um teste de resistores* não esconde suas entranhas, os fios emaranhados que o sustentam” (REIS, 2015, p. 289), mas nos coloca diante de sua tessitura e nos permite ver o reverso de sua produção. Outrossim, o livro traz diferentes temas à superfície dos seus versos, tais como “o processo de editoração e circulação: [...] as questões que surgem nos movimentos de tradução [...] ou mesmo um certo entendimento da poesia como forma de resistência [...]” (REIS, 2015, p. 288).

Assim acontece no poema “O que é um começo?”, quando a voz poética nos remete à busca pela receita de crepes franceses, cuja cena cotidiana servirá como pano de fundo para discutir a questão da tradução, a partir do sentido das palavras “fechar” e “abrir”. Desta feita, embora o poema apresente fatos que podem ser facilmente associados à vida da autora – a exemplo da tradução de poemas de Marília feita por Inês Oseki Dépré –, ele não deve ser caracterizado como um texto autobiográfico, tampouco estar centralizado em um eu poético, pois muito mais que se autoficcionalizar ou fazer um eu falar, a poeta traz vozes para seu texto a fim de pensar a partir “das observações-de-lupa” de Inês, quais os sentidos que as palavras podem assumir de acordo à intencionalidade de seus falantes.

Ao brincar com o sentido das palavras em seu texto, Marília coloca em jogo não só os significados que as palavras podem assumir decorrentes do contexto cultural do qual fazem parte, mas, sobretudo, deixa vir à tona a flexibilidade de sua poesia, que possibilita o leitor agregar diversos sentidos ao seu dizer poético.

De modo geral, os poemas de Marília partem de um contexto sociodiscursivo do qual a poeta faz parte, situações do seu cotidiano de escritora e de tradutora costumeiramente vêm à tona no seu fazer literário, como já dito. Com isso, não queremos fechar sua poesia na chave da autobiografia, mas sim ressaltar que seu texto é performático, pois “mesmo as referências escancaradas, expostas, são capazes ainda assim de deslizar, escapar; de estabelecerem outros

diálogos, linhas de fuga, sentidos outros” (REIS, 2015, p. 287), tal qual pode se ler em “O que é um começo?”:

na semana passada decidi comer crepes franceses
 crepes franceses de emmental derretido
 e crepes franceses doces de farinha de centeio
 com açúcar mascavo derretido
 na semana passada
 resolvi procurar uma receita de crepe
 do jean e da ângela o jean e a ângela
 são amigos da minha tia
 um dia o jean e a ângela fizeram crepes franceses
 e me convidaram para jantar
 depois anotei a receita no computador
 na semana passada
 ao dar uma busca pela palavra *crepe*
 encontrei uma tradução da inês oseki-
 dépré de um poema do meu livro
 chamado *rue de fleures*
 (GARCIA, 2016, p. 95).

Emergindo de uma situação cotidiana, o poema inicia manifestando o desejo da voz poética em comer crepes franceses, seguido pela busca da receita de tal crepe. Contudo, esta busca é interrompida quando se depara com certa tradução de Inês Oseki Dépré, o que abrirá margem no poema para uma discussão acerca da tradução e daquilo que se pode considerar como começo. As “observações de lupa” de Inês sobre o significado da palavra fechar e a falência da loja de crepe são, assim, os fios que tecem o poema.

Da busca pela receita de crepe somos lançados paralelamente a uma questão mais ampla, a tradução. O poema, ora analisado, se remete à tradução de um outro poema da própria autora. Assim, evidenciamos pelo menos dois aspectos linguísticos operando conjuntamente, a intertextualidade e a metalinguagem, quando ao falar de outro texto a poeta reflete sobre o seu próprio fazer poético.

O poema também traz à tona os atritos existentes entre uma língua e outra:

naquele momento
 entendi algo sobre o *começo*
 entendi que *fechar* em português
 pode significar *abrir*

 mas isso depende você me diz
 e eu pergunto
mas o que seria um começo?
 pensando que *fechar* para mim
 só podia ser o *fim*

Torna-se importante, então, considerar o que fala a Semântica Cultural (ou a Semântica de Contextos e Cenários), proposta por Celso Ferrarezi, sobre esse aspecto:

a língua tem que dar conta de representar tudo o que a cultura contempla, pois tudo o que pensamos e fazemos deve, de alguma forma, poder ser representado pela língua que falamos. Se é assim, *a língua é formatada pela cultura na medida em que a cultura exige da língua formas de expressão adequadas* em todas as situações imagináveis. Mas deve-se notar que a língua também é uma construção humana e, por isso, faz parte da cultura (FERRAREZI, 2013, p. 74).

Contudo, nem sempre os léxicos que escolhemos de determinada língua vão dar conta de expressar o que de fato é nossa intenção comunicar. É então que surge a importância dos contextos e dos cenários para a construção de sentido do texto, pois estes “levam em conta não só a palavra, mas o ambiente linguístico e o ambiente discursivo em que ela foi produzida” (FERRAREZI, 2010, p. 110).

A Semântica de Contextos e Cenários entende que a língua é um sistema aberto que se alimenta da relação do homem com o mundo (FERRAREZI, 2013), portanto, é imprescindível considerar esta relação para construir o sentido de qualquer enunciado. Para isso, é preciso buscar “informações contextuais (no âmbito linguístico) e cenariais (no âmbito extralinguístico) que possam justificar a atribuição de sentidos realizada” (FERRAREZI, 2013, p. 77). É importante salientar que “não se trata de um caso de ‘ver o mundo’, mas de ‘como ver o mundo’ o que realmente define as categorias que criamos e representamos por meio de nossa linguagem” (FERRAREZI, 2013, p. 83).

No caso do verbo *fechar*, no poema ora analisado, percebemos que a confusão em torno do seu sentido não se justifica apenas por se tratar de sua presença em línguas diferentes, pois tal confusão poderia ser causada em qualquer situação em que não tivéssemos acesso ao contexto e ao cenário sob o qual o texto foi produzido. No entanto, ao abrir sua oficina, isto é, ao permitir que vejamos o avesso de seu texto, a poeta nos possibilita acessar o contexto: o porquê de determinada escolha lexical, como se dá a construção sintagmática de tal palavra; e acessar o cenário: a loja de crepe havia falido, por isso estava, literalmente, fechada.

Nesse sentido, inferimos que apenas o contexto não daria conta de assegurar-nos que o negócio tinha fechado por ter falido. Pois, percebemos que a própria tradutora tinha acesso a esse contexto, ao deduzir que ‘fechar o negócio’ em português poderia significar ‘acertar o negócio’. Dessa forma, para chegarmos ao legítimo sentido de tal colocação é necessário

partirmos de dois princípios: o ambiente linguístico (contexto) e o ambiente discursivo (cenário), visto que “o sentido de um sinal-palavra somente se especializa em um contexto e o sentido do contexto somente se especializa em um cenário” (FERRAREZI, 2010, p. 112).

Todavia quem nos permite adentrar nestes contextos e cenários é a voz poética, que forja de modo metalinguístico suas intenções comunicativas. Vale ressaltar, contudo, que esta voz não é uníssona, mas é atravessada pelo pensamento da personagem/tradutora, ao lermos suas “observações de lupa”, e do próprio leitor, marcado pelo pronome ‘você’, “(o *acerto* é um *começo/certo?* você diz)” (GARCIA, 2016, p. 96). Diante disso, a voz procura convencer seus interlocutores daquilo que quer expressar, “*fechar o negócio/ podia ser um acerto/ chegar a um acordo*)/ podia ser mas no poema/ eu queria dizer que o vendedor de crepe/ tinha falido que tinha fechado a loja” (GARCIA, 2016, p. 96-97).

Essa escolha do léxico e o que ele vem significar dentro do contexto-cenário parte de dois eixos que a Linguística Estrutural vai chamar de eixo sintagmático e paradigmático. O eixo sintagmático é da ordem linear da linguagem e compreende as relações entre os sintagmas e as possibilidades de combinações entre si (COSTA, 2013). Já o eixo paradigmático diz respeito à “associação entre um termo que está presente em um determinado contexto sintático com outros que estão ausentes desse contexto, mas que são importantes para a sua caracterização em termos opostos” (COSTA, 2013, p. 121). Contudo, ressalta Marcos Antonio Costa:

[...] além das possibilidades de ocorrência em um mesmo contexto, as relações paradigmáticas são também decorrentes da semelhança de significação (educação/aprendizagem), da semelhança sonora (livro/crivo) ou de qualquer outra situação em que a presença de um elemento linguístico suscita no falante ou no ouvinte a associação com outros elementos ausentes (COSTA, 2013, p. 122).

Nesse sentido, a expressão “*fechar o negócio*” pode facilmente ser associada com “*firmar o negócio*” ou “*falir o negócio*”, isso se considerarmos as relações paradigmáticas. Mas ao considerarmos as relações sintagmáticas, veremos que o artigo “o” também influenciará o sentido da oração, sendo, neste caso, determinante para tal sentido. Pois na língua portuguesa “*fechar o negócio*” é diferente de “*fechar negócio*”: a primeira expressão significa que o negócio foi literalmente fechado, ou seja, fechou suas portas, não está mais funcionando; a segunda expressão, por sua vez, se refere a um negócio que foi firmado, contratado, estabelecido. Desta feita, não podemos dissociar as relações sintagmáticas das

fechar poderia ser positivo e significar
 um acerto
 mas ali eu queria dizer outra coisa
 queria dizer que a forma de uma
 cidade muda mais rapidamente
 do que o coração dos mortais
 (GARCIA, 2016, p. 97).

Para além das significações que a palavra ‘fechar’ pode assumir, o poema nos coloca diante de uma situação específica, a loja de crepes havia fechado, com isso a poesia de Marília nos leva a pensar sobre as mudanças que ocorrem constantemente nos centros urbanos, cujos cenários se desfazem rapidamente, pois estão corriqueiramente em reforma, em mudança, fechando e dando espaço a outros ambientes, a novas construções.

Em meio a essa velocidade desenfreada do meio urbano, a poesia de Marília pede passagem e caminha em outro ritmo, vagarosamente, sem pressa; olha os detalhes das ruas por onde passa, é capaz de perceber o fechamento de uma loja. Por fim, relaciona o sujeito com o lugar onde (con)vive e pondera que as cidades estão se transformando mais rapidamente do que as pessoas. Evidencia que o indivíduo se relaciona com o espaço de forma caótica e fragmentária; isto nos ficará ainda mais evidente no poema “A poesia é uma forma de resistores?”, em que o movimento da cidade e as sensações causadas por esse lugar se confundem à voz poética.

O início de “A poesia é uma forma de resistores?” faz referência ao calor na cidade de São Paulo contrastando-o com o frio invernal. Partindo de uma cena cotidiana, o poema falará sobre as sensações climáticas de São Paulo, da busca por um umidificador de ar, do banho com o chuveiro elétrico ligado, o que resultará em uma elucubração acerca da poesia como forma de resistência. Mas, como a poesia de Marília não obedece a uma lógica linear, logo somos lançados às ruas de São Paulo e surpreendidos por um carro que sai inesperadamente do estacionamento.

Com uma descrição rica de detalhes, a voz descreve diversos momentos que ocorrem após sua chegada a São Paulo, a começar pelas sensações térmicas pelas quais passam seu corpo.

ontem foi o dia mais quente do ano em são paulo
 viemos morar em são paulo no inverno
 e fazia muito frio viemos morar em são paulo
 no inverno e as noites eram geladas e as manhãs
 iluminadas tinha que sair todos os dias

fiquei pensando de onde virá
 essa secura de são paulo mas aqui não vejo poeira
 deveria existir poeira mas aqui não vejo poeira
 se existisse poeira poderia ser dos cacos das
 coisas quebradas todos os dias
 na vida das pessoas
 mas aqui não vejo os cacos
 onde estão os cacos?
 só vejo tudo seco
 (GARCIA, 2016, p. 115-116).

Ao questionar de onde vem a poeira de São Paulo, a voz não se refere apenas a um aspecto físico da matéria, mas à própria vida das pessoas que são como cacos quebrados. Podemos interpretar tal metáfora de duas maneiras: primeiramente, a poeira/os cacos performam as condições de vida dos sujeitos que vivem nas grandes cidades, onde todos os dias são atropelados pela velocidade das situações, o que os leva a passar despercebidos e a desperceber muito daquilo que está em seu entorno, considerando a sociedade líquida e fluida na qual vivemos (BAUMAN, 2005); podemos ainda aludir à concepção de Start Hall (2014) acerca dos sujeitos como seres inacabados, cujas identidades são múltiplas, descentradas, deslocadas e fragmentadas. A poeira, bem como os cacos, é aquilo que é fluido, fugaz, que passa ou pode passar despercebido; é de fato a vida das pessoas que a todo momento passam diante de nós sem darmos conta de quem são, o que fazem, de onde vêm, o que buscam, para onde vão.

Assim, vemos que os questionamentos articulados no poema não são banais como parecem a princípio, mas propiciam uma reflexão crítica sobre os modos de vida na sociedade contemporânea e sobre os modos de se fazer e entender poesia, como se lê por meio da discussão da resistência do chuveiro elétrico:

ontem foi o dia mais quente do ano em são paulo
 mas apesar do calor
 tomei banho com o chuveiro elétrico ligado
 quando a resistência do chuveiro queimou
 antes de morar em são paulo
 eu tomava banho com chuveiro a gás
 eu não sabia que o chuveiro elétrico tinha resistência
 quando descobri que o problema do chuveiro
 era a resistência
 me lembrei de uma mensagem que recebi há dois anos
 da celia pedrosa e que me fazia uma pergunta
 sobre a poesia
 “a poesia é uma forma de resistência?”
 (GARCIA, 2016, p. 115-116).

O mau funcionamento da resistência do chuveiro elétrico dá margem a uma espessa discussão em torno da poesia enquanto resistência, a qual surge através de um questionamento da crítica literária Célia Pedrosa: “A poesia é uma forma de resistência?”. Frente a essa pergunta, a poeta nos coloca diante de outras indagações: “a poesia é uma forma de resistência?/ sempre por definição? ou apenas/ em determinados contextos sociais políticos culturais?” (GARCIA, 2016, p. 117).

Sendo assim,

o que vai ao encontro do lugar de abertura da provocação da pergunta supracitada do poema não é uma resposta, como aquilo que sempre se espera na linguagem da comunicação, tampouco uma confirmação ou definição para o que serviria a poesia, mas um pensamento – palavra que já contém a suspensão –, aquilo que ainda não chegou, que já está suspenso, pendente, na falta, na ordem da pura possibilidade (MAGALHÃES, 2017, p. 170).

O poema nos provoca, a partir da pergunta de Célia Pedrosa, a pensar sobre o que é resistência e como, quando e de que forma a poesia é resistência. Para tanto, recorremos a Deleuze e Guattari (1996) quando estes discorrem sobre o poder e a potência, considerando que o poder está associado às normas, às regras, àquilo que rege, que condiciona, que oprime; a potência, por sua vez, está relacionada àquilo que liberta, que cria, que gera, que resiste. Portanto, podemos afirmar que a resistência é uma forma de potência, bem como a poesia, quando decide não se submeter às imposições da crítica, tornando-se, pois, transgressiva.

Em contraponto, a indagação de Célia também nos leva a outro quesito: o que definiria uma poesia como forma de resistência? A nosso ver, este questionamento também lança outra questão: por que há a necessidade de rotular os textos literários, colocando-os em caixinhas que os determinam, definindo-os como poesia feminina, poesia negra, poesia indígena, poesia de resistência, etc.? Será mesmo isso necessário? Não seriam todas poesias e isso já não seria o bastante para defini-las?

Esta necessidade de autoafirmação enquanto escritora mulher, tampouco a rotulação de uma escrita da resistência está posta no projeto poético de Marília Garcia, talvez isso justifique o fato da poeta trazer a pergunta de Célia Pedrosa como embate para o seu poema, e explique também o motivo dela não conseguir responder a pergunta da crítica, provocando seu leitor a refletir sobre tal questionamento.

Embora escreva uma poesia que consideramos subversiva, por não se submeter às normas, a poeta está mais focada em fazer poesia do que fazer da sua poesia uma forma de resistência ou do que encaixotá-la em certos determinismos. Apesar de termos ciência que a

poesia de Marília é um modo de resistência, seu texto não necessita estar reafirmando isso a todo o momento, afinal, para resistir, a poesia só precisa ser.

A resistência, portanto, não é um estilo de poesia, não pode ser um rótulo, uma legitimação, a ponto de determinar o que é ou que não é uma poesia de resistência. Talvez, por isso surja a ideia da poesia como um teste de resistores, e “é por ser um *teste* que ele não se encerra em si, mas se assume como procedimento e como força motriz a novos experimentos” (MAGALHÃES, 2017, p. 173). Consequentemente, “não somente a resistência, como também a escrita de Marília se coloca em teste” [...] (REIS, 2015, p. 289).

Contudo, além de questionarmos a poesia como uma forma de resistência, de resistores, o poema nos instiga a alargar essa pergunta e questionar: o que define um texto como poesia, ou melhor, quem define o que é poesia? Esses questionamentos serão latentes em diálogos da voz poética com poetas/personagens como Henry Deluy, Emmanuel Hocquard e Jean-Luc Pouliquen. Vejamos um trecho da conversa com Deluy que se repetirá igualmente no diálogo com Hocquard e Pouliquen:

um dia o henry deluy veio ao brasil
 [...] e ele perguntou se havia algum poeta francês contemporâneo
 publicado no brasil
 ao ouvir a resposta “nathalie quintane”
 o henry deluy respondeu
mas ça c’est de la poésie
 (GARCIA, 2016, p. 119).

Em tradução livre, a resposta dos poetas seria, em português, “mas esta não é a poesia”. O artigo definido utilizado nesta oração enfatiza uma determinada poesia em detrimento a outra. Em outras palavras, a poesia de Quintane pode ser qualquer tipo de poesia menos ‘a poesia’. Nesse sentido, o artigo traz uma carga semântica que revela, na resposta dos poetas, uma segmentação daquilo que seria ou não a poesia, como se existisse um tipo de poesia que se sobrepusesse a outro.

Sendo assim, a resistência ganha novo significado aqui, pois damos conta da resistência dos poetas em aceitar a obra literária de Nathalie Quintane como poesia e a resistência de Nathalie em não se submeter às exigências da crítica. Neste caso, teríamos formas de resistência diferentes. O que seria, então, a poesia como forma de resistência? Pressupomos que seja aquela que rejeita imposições, que reage contra tudo aquilo que a limita, a prende e a rotula.

A poesia como forma de resistência elege um discurso que

é menos um lugar de afirmação e mais um lugar de passagem, de suspensão, e por isso ele já se coloca como um gesto, como um dar passagem, em que o sujeito está incessantemente sob risco, destituído de autoridade (MAGALHÃES, 2017, p. 168-169).

Nesse ínterim, em que a fala do sujeito e a sua posição na enunciação são deslocados (MAGALHÃES, 2017), o eu poético já não ocupa mais o centro do discurso, do poema, outras vozes começam a emergir, dando vazão à construção de personagens na poesia, performando o discurso de outrem. A poesia de Marília é, nesse sentido, atravessada por muitas vozes, seja dos poetas, dos críticos ou até mesmo das que emergem de ferramentas digitais, como o *Google*. Todos podem falar, todos têm voz e são performatizados no seu projeto poético.

Segundo Magalhães,

É fazendo largo uso de nomes, sobrenomes e pronomes que *um teste de resistores* dá voz a encontros, convites, destinatários, vozes definidas e indefinidas. Se há, por um lado, pronomes não nomeados em momento algum, há também, ao longo de todo o livro, a evocação de nomes e sobrenomes, em sua maioria pertencentes ao universo artístico e literário (Jean-Luc Godard, Giorgio Agamben, Adília Lopes, Hilary Kaplan, Anthony Gormley, Gertrude Stein, Pablo Katchadjian, Emmanuel Hocquard, entre outros). Como em uma *performance*, a poeta pronuncia nomes que ressoam em uma repetição. Mas a escolha de evocá-los pode ser propiciadora de possibilidades, uma vez que a poeta não se demora em nenhum deles, não leva o pensamento de cada um a profundidades, de forma que o pensamento aqui não pesa e não para: o que ela traz é a potência dele, que retorna se abrindo em um novo pensamento, mantendo-o, assim, em suspensão, como pura possibilidade (MAGALHÃES, 2017, p. 173).

As vozes que emergem nos texto de Marília não vêm para dar respostas, mas sim para provocá-las. Inclusive, o *Google*, que se popularizou pela sua eficiência na busca de resultados, não é capaz de responder, no poema de Marília, a pergunta de Célia Pedrosa:

tentei responder a pergunta da celia pedrosa
 tentei entender a pergunta da celia pedrosa
 pedi ajuda ao google
 tomei notas
 escrevi
 me fiz outras perguntas
 e não consegui responder a pergunta
 da celia pedrosa
 [...]
 há dois anos ao fazer a pergunta ao google
 ele respondeu aos poucos na função autocompletar

americanas
 amor à vida
 amazon
 amil
 a partir
 a procura da felicidade
 a pessoa errada
 a ponte
 a poderosa
 a ponte vai valer a pena
 a poluição
 a poesia
 a poesia de 30
 a poesia romântica brasileira
 a poesia prevalece
 a poesia pulsa
 a poesia mais linda do mundo
 a poesia é uma pulga
 a poesia épica
 a poesia é
 a poesia é uma formiga
 a poesia é uma forma de
 a poesia é uma forma de resistores
 a poesia é uma forma de resistência
 a poesia é uma forma de resistência ao sufoco do momento
 a poesia é uma forma de resistência aos discursos dominantes
 (GARCIA, 2016, p. 116-118).

É preciso chamar atenção para a função autocompletar retratada no poema, em que ao começar a digitar a pergunta, a ferramenta de busca antecipa os possíveis complementos para o que se está digitando. Conforme Gutierrez, através dessa busca “surge o que nela há de senso comum e de jargão (o que há de *autocompletável*)” (GUTIERREZ, 2015, p. 249), o que de certa forma quebra a complexidade da pergunta de Pedrosa e a coloca em um outro movimento, no modo como as ‘pessoas comuns’ veem e entendem poesia.

Isto posto, destacamos, a partir dos resultados encontrados nesta busca ao *Google*, a poesia como resistência ao sufoco do momento, pois ao caminharmos para o fim do poema, estamos novamente diante das condições sufocadas da vida urbana. Agora, referindo-se ao trânsito agitado, a voz relata a forma como fora atropelada por estar fora da faixa de pedestres. Ao ver o sinal fechado, o trânsito parado, decide atravessar a rua, mas é surpreendida por um carro que sai do estacionamento:

estou indo falar no centro universitário maria antonia
 e atravesso a rua fora da faixa de pedestres
 [...]

quando já estou perto da boca do metrô
 atravesso a rua conselheiro rodrigues alves

atravesso fora da faixa de pedestres
 eu olho e não vem carro
 os carros estão parados no sinal
 [...]

atravesso a rua correndo pois estou fora da
 faixa de pedestres e quando já estou chegando na última pista
 sai um carro do estacionamento do supermercado
 [...]

eu estou correndo não tenho mais
 como parar ela também não
 golpe vibrado no ar lâmina no vento no pescoço
 os cacos de vidro das vidas das pessoas
 a poeira das vidas quebradas a poeira poeira elétrons nos
 circuitos resistores
 golpes no asfalto fora da faixa
 e o surdo estrondo a última coisa que ouvi
 foi o grito do pipoqueiro
 som onda longitudinal se propagando
 surdo estrondo a poeira e a última coisa aquele grito
 NÃO
 (GARCIA, 2016, p.120-122).

As três últimas páginas do poema são dedicadas a citar minuciosamente os trajetos pelos quais passa a voz poética, cujo destino seria chegar à Universidade de São Paulo (USP), ao Centro Universitário Maria Antonia. Ao falar de seu percurso, a voz nos permite passear por diversos lugares de São Paulo, a exemplo da Vila Buarque, Estação Ana Rosa, Sé, Barra Funda, República, Avenida Ipiranga, Consolação, até a Rua Conselheiro Rodrigues Alves, onde é atropelada.

A forma como o percurso vai sendo colocado no poema contrasta com a pressa e o movimento dos grandes centros urbanos, pois a voz poética se demora em citar ruas e bairros por onde passa. No dizer de Gutierrez (2015, p. 245), “o livro é atravessado por figuras de deslocamento desacelerado”, temos no poema a imagem de um trânsito parado, “um trânsito que se retém sem se deter, um corpo que não se desloca na velocidade ou não funciona da maneira esperada” (GUTIERREZ, 2015, p. 245), e por isso é atropelada.

Entretanto, a vida agitada da vida urbana não é ignorada pela voz poética, isto fica evidente quando esta decide atravessar a rua sem caminhar até a faixa de pedestres e o carro, sem percebê-la, atropela-a: “eu estou correndo não tenho mais/ como parar ela também não” (GARCIA, 2016, p. 122). Outra marca, no poema, que sugere o movimento apressado da vida nas grandes cidades é a ausência de pontuação durante todo o poema. Embora a voz poética pare sem pressa para observar e descrever tantas situações que estão a sua volta, elas são ditas de maneira descompassadas, desenfreadas, sem pausa.

De todo modo, mesmo havendo esse bombardeamento de informações nos seus textos, não podemos negar que seu olhar é lento para perceber situações e descrever ambientes, haja vista o contexto no qual se encontra, em que o tempo se tornou escasso e as relações pessoais são cada vez mais fluidas e escassas, assim como a relação do homem com o espaço onde vive.

Desta feita, no livro *Câmera lenta* (2017), essa dinâmica de olhar, de sentir e de descrever os ambientes e os modos de vida é ainda mais acentuada. Marília nos coloca atrás da câmera e nos faz ver através das lentes muito daquilo que rotineiramente passa despercebido aos nossos olhos, por vezes somos convidados a olhar em câmera lenta. Contudo, as vozes que ecoam nesse livro não estão aquém, não ficam apenas por trás das câmeras, mas antes participam ‘dentro e fora’, sendo autores, personagens e cinegrafistas de seus versos.

Assim acontece no poema “pelos grandes bulevares”, dividido em dois momentos, ou melhor, em dois lados, o “lado de dentro” e o “de fora”, temos neste poema um eu poético claramente ausente, cuja voz do outro se faz ouvir, bem como o seu modo de ver e de perceber as situações. A voz que ecoa no poema traz o olhar do outro:

[do lado de dentro]

o que ela vê quando fecha
os olhos? linhas sinuosas, um mapa
feito à mão, parece uma pista de cima –
os campos cortados o verde quando passa
lá no alto.

o que ela vê quando
olha em linha reta tentando
descrever

a garota que conheceu no café?
a transformada de
wavelets ou um peixe-lua-
circular em uma região abissal.
não é nada abissal
estar nesta superfície,
você quis dizer *de vidro? esférico?*
ou um animal marinho em miniatura:
um polvo de 1 mm?

o cinema é 24 vezes
a verdade por segundo. este segundo
poderia ser 24 vezes a cara dela
quando fecha os olhos e vê.
(GARCIA, 2017, p. 19).

Nesta primeira parte do poema temos a impressão de estar diante de uma narrativa, cujo narrador é onisciente, pois vê o que se passa na imaginação da personagem. Mas não é possível identificar quem é essa personagem, pois a voz se refere simplesmente a “ela”, fazendo uso apenas de um pronome não nomeado (MAGALHÃES, 2017). Nesse sentido, a expressividade da poesia de Marília se apresenta no seu modo de perceber o outro (BUSATO, 2015) e da percepção do outro sobre aquilo que lhe circunda.

Temos, assim, uma poesia que narra, que não obedece a uma linearidade de acontecimentos; “é toda cheia de arestas, é angulosa, não tem, digamos, um desenvolvimento coerente, linear” (CESAR, 1999, p. 261). Não há, portanto, a sacralização daquilo que caracterizaria um texto como poema, prosa e poesia parecem fazer parte de um mesmo corpo literário.

Isto posto, o texto apresenta-nos aquilo que a personagem vê quando fecha os olhos. Observemos que sua percepção imagética acontece em pelo menos dois sentidos visuais, o vertical e o horizontal. Na visão vertical, ela observa do alto, talvez da janela do avião, paisagens, campos, estradas, o que lhe parece como que mapas feitos à mão. Já na visão horizontal, ela verifica as condições de vida de um peixe-lua, uma espécie de peixe que é capaz de sobreviver nas profundezas do oceano, nas regiões abissais, mas também na superfície dos mares, por isso o trocadilho “não é nada abissal/ estar nesta superfície” (GARCIA, 2017, p. 19).

Em contrapartida, outro sentido para a superfície pode ser identificado – superfície de vidro esférico – que cria a ideia de um aquário. O aquário aparece aqui como uma forma de representação do ambiente subaquático. Considerando-o como um lugar propício a criação de pequenas espécies de peixes, seria impossível criar um peixe-lua, haja vista seu porte físico, chegando a pesar até uma tonelada, bem como criar um polvo de 1mm, cuja existência nessa medição seria bizarra.

Com isso, a poesia de Marília problematiza os modos de se ver e de se apreender a realidade, evidenciando que toda forma de representação é falha e insuficiente. Nesse sentido, o cinema (“o cinema é 24 vezes/ a verdade por segundo”) e a imaginação (“o que ela vê quando fecha/ os olhos?”), também aparecem na poesia de Marília como formas de representação, porém, mais do que defender essas formas, a poeta questionará a ideia de representatividade.

Dito isto, podemos identificar que a poesia de Marília faz o mesmo movimento dos pensamentos quando apresenta ideias soltas, descontínuas, permeadas e atravessadas por outras ideias; e do cinema, ao buscar captar a mesma imagem por vários ângulos, ampliando-

a, distorcendo-a, etc. Nesse ínterim, do mesmo modo que um aquário não pode conter um peixe-lua, por exemplo, a poesia também não pode conter a realidade; por outro lado, do mesmo modo que o cinema reproduz 24 vezes mais a verdade, a poesia também é capaz de captar a realidade em diversos sentidos e modos, ampliando-os ou reduzindo-os.

Todavia, da mesma forma como o cinema e a imaginação não são fieis à realidade, a poesia também não será, nem tem intensão de sê-la. De certo, o texto de Marília ironiza essa concepção da poesia como forma de representação da realidade, evidenciando que é impossível apreender a realidade, talvez por isso ironize esses modos de representação, os quais são apontados como falhos e imprecisos.

É nessa imprecisão, no entre lugar, que se encontra a poesia de Marília, talvez por isso o título do poema seja “pelos grandes bulevares”, pois caminhar por entre os bulevares é estar no meio, entre duas paisagens, dois modos de ver e perceber, é estar entre o lado de dentro e o de fora. Se na primeira parte do poema, o lado de dentro, somos convidados a adentrar a imaginação da personagem, na segunda parte somos impelidos a abrir os olhos, a abrir a claraboia e perceber o que está do lado de fora. Parafraseando Busato (2015, p. 15), podemos dizer que é a partir do espaço externo, daquilo que fica do lado de fora que os versos avançam pelo olhar da câmera lenta.

[*de fora*]

não é por falta de repetição, mas não
encontrava a palavra exata.
o que ela vê não sabe e tudo fica tremido
se fast forward
agora fecha os olhos para
entender, para ir mais
devagar.

*não se perde alguém por duas
vezes*, era o que achava
mas a essa altura chego no mesmo terminal
duas semanas depois e a cena se
repete.

– *você está tendo um problema
de realidade*, ele cochichou.
– qual é o desastre desta vez?

o que ela vê ao abrir a
claraboia? ao buscar aquela foto da
ponte ou quando lê
a legenda:

“nos abismos a vida é submetida
ao frio, escuridão, pressão.
oito mil metros de profundidade”

uma montanha
ao contrário.
(GARCIA, 2017, p. 20).

Em contraste com o ritmo dos pensamentos que projetam imagens rápidas e desordenadas, a personagem agora é impulsionada a ver as coisas ao seu redor de maneira lenta, devagar. Aquém da linearidade, o poema apresenta uma cena em que a personagem, aparentemente, se encontra em um terminal e ver alguma cena, não se sabe qual, se repetir. Nesse momento, uma segunda voz, um segundo personagem, aparece no poema, não sabemos de quem se trata, pois é apenas mencionado através do pronome pessoal “ele”.

A presença desse segundo personagem enfatiza que a voz do eu poético não está mais no centro do poema, a poesia é espaço agora de vozes despersonalizadas (TIMMER, 2016). Acrescentamos ainda que as múltiplas vozes emergentes na poesia colocam o eu em errância, em ponto de tensão (GARRAMUÑO, 2016), na iminência de “não chegar ao ponto em que não se diz mais eu, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer eu” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 17).

Parece-nos que é a esse modo de pensar a poesia contemporânea que se lança a pergunta: “– *você está tendo um problema/ de realidade, ele cochichou./* – qual é o desastre desta vez?” (GARCIA, 2017, p. 20), haja vista que a indagação fica suspensa no ar, suspensão esta marcada pela quebra de estrofes, o que até então não ocorrera no poema, já que o texto vinha sendo escrito em estrofe única, a não ser pela quebra que o dividira entre lado de dentro e de fora.

Dada esta suspensão, o poema retoma àquilo que a personagem vê ao abrir a claraboia, ao ver uma fotografia, ao observar a profundidade oceânica. Temos aqui ‘um problema de realidade’, uma realidade distorcida: a região abissal vista como uma montanha ao contrário. Esse modo de enxergar na profundidade a montanha permite-nos entender que também muitas são as possibilidades de ver a realidade, talvez aí esteja o ‘problema de realidade’, ou melhor, o problema de representação da realidade. Considerando que há muitos modos de ver e entender a realidade, seria então impossível representá-la ou seria essa riqueza de possibilidades que tornaria possível sua representação?

Entendemos ainda que essa forma contraditória de ver a profundidade oceânica também nos aponta para os modos de feitura da poesia, que pode assumir diversas formas em sua composição, a exemplo os próprios poemas de Marília Garcia, os quais admitem muitas vezes em sua composição fragmentos de narrativa. Outrossim, não é difícil encontrar na poesia de Marília “procedimentos criativos advindos de outras linguagens artísticas – como o

cinema e a fotografia” (SILVA, 2018, p. 312), como acontece no poema “noite americana”, em que são descritas três cenas que parecem compor gravações cinematográficas. Vejamos abaixo a primeira cena:

noite 1

no momento de maior intimidade
ficaram a 1 cm de distância
um do outro.

então me afasto e
vejo a cena em câmera
lenta: ali os dois não
se olham.

está escuro e eles atravessam o espaço

o ombro dela quase raspa
o braço dele,

os dedos dele

um pouco acima da mão dela.
os olhos fixos no chão
e a respiração em
compasso.

*– por quanto tempo você aguentaria ficar debaixo
d’água?*

é o que ele parece dizer.

em vez disso, olha o mínimo relógio de pulso
e sabe que seis horas depois já estará
do outro lado.

(GARCIA, 2017, p. 38).

Nesta primeira parte do poema, denominada “noite 1”, temos a impressão de estar diante de uma cena romântica, a qual nos é apresentada por uma voz que parece estar atrás da câmera observando e captando cada movimento, como uma espécie de cinegrafista. Temos uma voz que não participa diretamente das cenas que escreve, mas que se coloca como espectador, quase como um narrador-observador.

A voz retrata o encontro entre dois personagens não nomeados, mas que são marcados, assim como em outros poemas de Marília, pelos pronomes ‘ele e ‘ela’. Esse encontro, entretanto, é marcado pela fugacidade do tempo, metaforizada pela duração de tempo que alguém conseguiria ficar debaixo da água. Não obstante, é imprescindível entender “esses encontros discursivos menos como inscrições no corpo, como marcas indelévels que vêm de fora para dentro, cujo destino é a permanência, e mais como desprendimentos, que participam de uma singular-pluralidade” (DI LEONE, 2015, p. 133).

Neste primeiro trecho, o desprendimento é marcado pelo atravessamento do espaço, o que confere o deslocamento do sujeito, destituindo assim seu lugar. Esse deslocamento, ora espacial – “*está escuro e eles atravessam o espaço*” (GARCIA, 2017, p. 38), ora temporal – “*está escuro e eles atravessam o tempo*” (GARCIA, 2017, p. 39), ora espaço-temporal – “no escuro a luz *atravessa o tempo e o espaço*” (GARCIA, 2017, p. 40), permeará os três momentos em que o poema está dividido, o que nos permite refletir sobre o lugar que as vozes ou os sujeitos têm assumido na poesia de Marília, um lugar, pois, resvalante, fugidio.

Conforme Di Leone (2015), na poesia de Marília há ecos sem voz original, cujas lembranças e escutas são tão desarraigadas que não sabemos se são do eu do poema ou de outra personagem (DI LEONE, 2015). Assinalamos, ainda, a fala da autora, ao analisar o poema “Olhando a poeira”, na qual apresentará aspectos que a nosso ver estão presentes não só no poema em questão, mas no projeto poético de Marília Garcia de forma geral.

[...] no poema não há um sujeito dominador, que acumule esses vestígios, eles nunca constituem um patrimônio: são fulgurações que interpelam, que “terminam com uma pergunta”, e se mantêm sem sujeito. Isso, no entanto, não nega a possibilidade de pensar nos sujeitos que aparecem no poema como atores [...] (DI LEONE, 2015, p. 133).

Com isso, identificamos que os sujeitos que fazem parte do poema “noite americana” são atores que encenam e protagonizam o fazer poético, a poesia não é mais o lugar do eu poético, por excelência. Na segunda parte de “noite americana”, vemos que a voz poética é intercalada por outras vozes, do personagem (ele) e de um terceiro sujeito que parece ser a voz do leitor expressando o que sente ao ler os versos da poeta.

noite 2

está chovendo
e quando o farol acende
o verde brilha no escuro.

– claro. escuro. claro. escuro.

*(quando você descreve
tenho a impressão de sentir o que
acontece).*

um trem parte para um ano
específico no futuro. dizem que lá as coisas
não mudam.

está escuro e eles atravessam o tempo.

me interesse por um único viajante
no trem. ele busca uma noite específica
e, de longe, parece
em repouso invernal.

quando a viagem chega ao fim,
ele decide voltar atrás:
– *quando me perguntam*
por que voltei,
diz ele,
nunca dou a mesma resposta.
(GARCIA, 2017, p. 39).

A cena apresentada na primeira estrofe da “noite 2” é bastante imagética, ao retratar o movimento do farol do carro num dia chuvoso. Ao ler o poema temos exatamente a sensação descrita na terceira estrofe, “a impressão de sentir o que acontece”. Como dito anteriormente, essa fala parece ser a voz do próprio leitor, isso demonstra que o seu lugar, na poesia de Marília, não é apenas o de ouvinte, mas também de ator, de enunciador, que participa e opera no poema.

Ademais, o início desta segunda parte também traz aspectos do espaço urbano, como o trânsito em uma noite de chuva. A importância, porém, desse espaço se dá em virtude dos seus deslocamentos serem ininterruptos (JUSTINO, 2015). Esse movimento, inerente ao meio urbano, é refletido na formação dos sujeitos, assim sendo, podemos dizer que o “sujeito inaugura no poema um espaço discursivo que opera procedimentalmente a imagem do corpo e da voz do(s) sujeito(s) como instâncias da construção do urbano” (BUSATO, 2015, p. 85).

É, pois, a voz, o corpo, os modos de sentir que operam na construção desse espaço, o qual se revela caótico, fragmentado e efêmero, marcado por encontros e desencontros, a exemplo do casal na “noite 1” e do passageiro do trem na “noite 2”.

Já na “noite 3” há uma quebra de temática, não lemos mais sobre os (des)encontros dos sujeitos tampouco sobre o espaço urbano, temos agora um sujeito que se coloca distante das situações, que está fora e observa tudo de longe.

noite 3

a câmera agora
mostra a terra do alto.

de cima,
o planeta azul e úmido
tem uma única mancha cor
de ferrugem

que fica perto do pacífico.

neste ponto de umidade zero
o ar é tão fino
e tão limpo,
tão frio
e tão seco
que se pode ver com nitidez
a luz dos objetos celestes
vinda do passado.

no escuro a luz atravessa o tempo e o espaço

e vem dar aqui
neste ponto.

em geral, ela se mostra à noite
com as lembranças
em *pause*.
(GARCIA, 2017, p. 40).

Vale ressaltar que a voz desta terceira parte se confunde com aquilo que é capturado pelas lentes da câmera, parece-nos que o objeto ganha voz ao descrever, na segunda estrofe, aquilo que suas lentes capturam. Temos a partir de então “o olhar do sujeito como uma câmera” (BUSATO, 2015, p. 90), que não só flagra imagens espaciais, mas sente e é movido por essas imagens, impacta e é por elas impactado.

Na brevidade de um instante ou na morosidade das lembranças advindas à noite, as cenas são desenhadas “como um flagrante temporal que se espacializa nas figuras da expressão. A poesia nasce desse impacto, da cena e do olhar” (BUSATO, 2015, p. 87-88). Cada parte desse poema se revela como uma cena e cada cena com uma série de fotogramas, os quais não obedecem a uma lógica linear como no cinema, mas são cadenciados de forma a dar movimento ao texto.

Somos, assim, colocados atrás da câmera e por ela assistimos às cenas que surgem ora em pause ora em movimento, cenas que se intercalam, que convergem, que divergem e que em algum momento ou em outro se complementam. Por meio dessas interações, corroboramos com Reis (2015) ao defender que a poesia de Marília acontece a partir das relações e dos diálogos que pode estabelecer, bem como das tensões entre as diferentes linguagens, sejam estas literárias ou não. Desse modo, corroboramos com Silva (2018) ao identificar que o projeto poético de Marília testa as possibilidades e os limites da linguagem poética, ao mesmo tempo em que suscita a participação do leitor nesse projeto.

CONCLUSÃO

As poetas deste estudo, Cora Coralina, Ana Cristina Cesar, Alice Ruiz e Marília Garcia, revelam-se como mulheres incomodadas e transgressoras, uma vez que incorporam em seus poemas vozes que questionam ‘formas e normas’. Estes questionamentos se dão não só pelo fato de serem mulheres escrevendo poesia, mas, sobretudo, pelo modo como a poesia tem sido compreendida e defendida pelos estudos da teoria e da crítica literária. As quatro poetas burlam o pragmatismo imposto à poesia, ademais aquela que se esperava que as mulheres escrevessem.

Nesse sentido, a poesia brasileira contemporânea é marcada pela “sua abertura contra toda forma de identidade apriorística e contra todo fechamento num território, num sistema, num sujeito, num ‘campo’.” (JUSTINO, 2019, p. 17); mostra-se, pois, como “formas inacabadas”, como forma de “potência que está para além do poema, além do poeta e além da obra” (MAGALHÃES, 2017, p. 175).

Nessa nova empreitada da poesia brasileira contemporânea escrita por mulheres, percebemos a descentralização do eu poético, o eu não é uno, mas múltiplo; o poema é composto, assim, por vozes fragmentadas. É a este processo de descentralização que temos chamado aqui de movimentos para fora do eu, os quais são resultados da produção de singularidades que acontece a partir do agenciamento de diferentes vozes, da diversidade de elementos do qual se constitui o poema e das multiplicidades que são afiguradas mediante aspectos que apontam para a negação de identidades encerradas em torno do eu poético.

A partir da leitura dos poemas que compõe o *corpus* de análise deste trabalho, evidenciamos que os movimentos para fora do eu acontecem de formas diferentes em cada uma das poetas, e que estes movimentos operam para além da negação de um eu poético, mas se constituem, sobretudo, na soma de possibilidades que forjam a poesia contemporânea. Desta feita, consideramos adiante como os movimentos para fora do eu e a produção de singularidades acontecem no projeto poético de cada escritora.

Em Cora Coralina, os movimentos para fora do eu surgem a partir da produção de uma poesia autoficcional, ao passo que seu texto não se define pelo aspecto autobiográfico, como alguns estudiosos tendem a propor. A nosso ver, a poeta se coloca muitas vezes como personagem dos enredos que narra, apropria-se de sua história para utilizá-la como suporte, como elemento criador para produzir seus poemas, mas isso se mostra como um ponto de partida na sua produção, é um meio, não um fim.

Outrossim, a poesia de Cora agencia muitas vozes ao trazer para seus textos personagens marginalizados, o que resulta no encontro com a alteridade, na abertura à multidão. Nas palavras de Drummond, “o verso é simples, mas abrange a realidade vária” (ANDRADE, 2013, p. 8), estão presentes em seus poemas a mulher, a criança, o idoso, a prostituta, o menor abandonado, o delinquente, isto é, aqueles que a sociedade rejeita e exclui. Diante disso, a poesia de Cora assume uma postura política, denuncia, constrói singularidades, não se encerra em si mesma, mas dá espaço para que outras vozes possam eclodir em sua poética, efetivando, assim, os movimentos para fora do eu.

Ler Cora é, pois, participar do seu fazer poético, por vezes esse fazer é refletido e problematizado em sua escrita, assim como também acontece na produção poética de Ana Cristina Cesar, Alice Ruiz e Marília Garcia. Com linguagem metalinguística, essas escritoras permitem-nos adentrar a oficina de seus textos, acompanhar seu fazer poético, ver o avesso de seus versos; através ainda da metalinguagem, as poetisas também ironizam algumas imposições feitas à poesia.

Nos textos de Ana Cristina Cesar e Alice Ruiz, essa reflexão metalinguística acontece principalmente em relação à poesia escrita por mulheres. Na medida em que as poetisas contestam em seus textos aquilo que se esperava dessa poesia, suas produções já se configuram à revelia de todo padrão preestabelecido para a poesia de autoria feminina.

Isto considerado, é pertinente afirmarmos que há uma ruptura da mulher molar, a fim de produzir “uma mulher molecular com movimento contínuo pulsante de fluxo nômade” (CARNEIRO, 2013, p. 85), a qual já não se encontra presa a determinismos sociais, mas que subverte paradigmas, de maneira que podemos falar de um devir-mulher tanto no que concerne aos sujeitos enunciados na poesia como também às próprias escritoras, e principalmente ao seu fazer literário, que encontra na molecularidade um espaço para desestabilizar as normatizações impostas à poesia.

Dessa forma, verificamos que, embora essas duas poetisas escrevam poesias distintas, com objetivos diferentes, em momentos diferentes, seus projetos poéticos dialogam pelo engendramento do devir-mulher e pelo agenciamento de singularidades. Seus poemas são marcados por vozes múltiplas e fragmentadas, vozes que não têm uma substância única, uma identidade, que não se fecham e nem se limitam a conceitos, não obstante, abrem mão de um eu poético identitário e encerrado em si mesmo.

Sendo assim, suas produções são rizomáticas, pois se expandem para diversas direções, sem começo, sem fim, sem limitações. Os sujeitos engendrados nessa poesia só podem então ser entendidos como nômades, afinal estão em constante deslocamento, em

devir, não se concluem e nem se concretizam numa única forma de ser (CARNEIRO, 2013), mas estão a todo momento se refazendo, se reinventando, se recriando. Nessa perspectiva, não temos mais a poesia de um eu, pois a voz que escreve agora faz “sobressair os fechamentos típicos de uma certa subjetividade de substância” (JUSTINO, 2019, p. 7), agenciando, portanto, singularidades múltiplas.

Por fim, temos a poesia de Marília Garcia, em que a discussão em torno da mulher escritora já não se mostra tão latente, contudo surgirão muitas vezes em seus textos questionamentos acerca do lugar da poesia e do que (ou quem) define o que é poesia, o que também nos parece ter sido uma preocupação no projeto poético de Ana Cristina e Alice Ruiz.

Outrossim, a poesia de Marília subverte o modo de ver, entender, escrever, ler e fazer poesia. Em seus textos a poeta faz testes, experimenta palavras, significados, (re)pensa seu fazer, pondera, arrisca. Os espaços urbanos, por exemplo, são uma marca bastante recorrente nos seus poemas, bem como o modo como os sujeitos se relacionam com e nesses espaços. A hibridez de cenas e imagens permeiam sua poesia, permitindo-nos ver e sentir aquilo que descreve, por vezes somos colocados nas cenas, atuando não como meros espectadores, mas como coadjuvantes do seu fazer poético.

Os acidentes do caminho, as situações do cotidiano, a fala do outro são alguns elementos recorrentes em sua poesia. As vozes que emanam em seus textos parecem pairar diante da cidade para observar o movimento das pessoas, do trânsito, as construções civis que compõem o espaço urbano, a agitação de metrópoles, como São Paulo. Mas seu olhar é lento, observa as situações em modo câmera lenta, às vezes em modo *pause*, em ritmo desacelerado. Porém, essas imagens ganham velocidade ao serem descritas, são ditas rapidamente, haja vista a ausência de pontuação em seus poemas, o que sugere a pressa da sociedade contemporânea.

Os sujeitos circunscritos na poesia de Marília leem e sentem o pulsar da cidade com os cinco sentidos: com o tato, o olfato, a audição, a visão e o paladar; seja sentindo o sabor de um crepe, o cheiro da poeira, as sensações térmicas causadas pelas condições climáticas, ouvindo o barulho dos carros, percebendo as mudanças que acontecem nas edificações das cidades, etc.

As situações pelas quais passam esses sujeitos se confundem frequentemente com aspectos autoficcionalis, em que situações da vida da poeta emergem no enredo do poema. Entretanto, embora a autoficção faça parte de seu fazer poético, a voz autoficcionalizada não se enclausura em si mesma, mas reúne outras vozes, de poetas, de tradutores, de personagens, etc. Há, portanto, em sua poesia, um eu descentralizado, atravessado por pensamentos e dizeres de outros sujeitos.

Diante do exposto e das discussões estabelecidas neste trabalho de dissertação, concluímos que os movimentos para fora do eu na poesia brasileira contemporânea escrita por mulher não se constituem como um movimento único, homogêneo, mas há diferentes formas destes movimentos serem engendrados, sendo que todos convergem num mesmo ponto: são poesias que não têm um eu idêntico, fechado, subjetivo, essencialista, mas que produzem singularidades e as agenciam mediante à alteridade.

Dito isto, esperamos que este trabalho tenha contribuído para repensarmos os modos de ler e entender a voz poética na contemporaneidade. Desta feita, nossa pesquisa apresentou um pequeno panorama e algumas ideias relacionadas ao que compreendemos aqui como movimentos para fora do eu na produção poética de escritoras brasileiras contemporâneas. Almejamos com isso que esta pesquisa se desdobre em outros estudos, pois acreditamos que há muito para ser discutido acerca de como a voz poética vem se (des)fazendo e se (re)configurando na poesia brasileira contemporânea.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, T. W. **Notas de literatura**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 65-89.
- ANDRADE, C. D. In: CORALINA, C. **Vintém de cobre: meias confissões de Aninha**. 10. ed. São Paulo: Global, 2013.
- ARENDT, M.; FERNANDES, M. L. S. Lembranças de Aninha no universo poético de Cora Coralina. **Trama**, Paraná, v. 9, n. 17, p.133-151, jan/jun. 2013.
- AZEVEDO, L. Autoficção e literatura contemporânea. In: VIOLA, A. F. (Org.). **Crítica literária contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013, p. 143-163.
- BARBOSA, F. Orelha do livro. In: RUIZ, Alice. **Dois em um**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- BAUMAN, Z. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BOHADANA, E. O envelhecer e o tempo: um olhar filosófico. In: MONTEIRO, D. M. R. **Metanóia e meia idade: trevas e luz**. São Paulo: Paulus, 2008, p. 13-27.
- BOSI, E. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das letras, 2000.
- BRITTO, C. C.; SEDA, R. E. **Cora Coralina: raízes de Aninha**. Aparecida: Ideias e Letras, 2011.
- BUSATO, Susanna. O espaço urbano como construção poética do sujeito. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, v. 45, p.85-101, jun. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018455> Acesso em: 05 dez. 2019.
- CARDOSO, T. C. O sujeito poético em Ana Cristina Cesar. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 2, n. 46, p.78-86, jun. 2011.
- CARNEIRO, A. S. **Deleuze & Guattari: uma ética dos devires**. 2013. 116 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Unioeste, Toledo, 2013.
- CARVALHO, M. M. Cora Coralina: a poesia como ação política. **em Tempo de Histórias**, Brasília, v. 7, n. 7, p.1-10, jul. 2003.
- CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Ática, 1999.
- _____. **Poética**. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

CORALINA, C. **Poemas dos becos de Goiás e estórias mais**. São Paulo: José Olympio, 1965.

_____. **Meu livro de cordel**. São Paulo: José Olympio, 1976.

_____. **Vintém de cobre**: meias confissões de Aninha. 10ª ed. São Paulo: Global, 2013.

CORTÁZAR, J. *Teoria do túnel* (1947). In: CORTÁZAR, J. **Obra crítica**. Vol. 1. Trad. Paulina Wacht; Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. **Obra crítica**. Vol. 2. Trad. Paulina Wacht; Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

COSTA, C. F.; JUSTINO, L. B. Alice Ruiz e a intersemiose da voz. In: JUSTINO, L. B. (Org.). **Poesis do real**: literatura e multiplicidade. Vol. 2. Campina Grande: Eduepb, 2019, p. 316-334.

COSTA, M. A. Estruturalismo. In: MARTELOTTA, M. E. **Manual de linguística**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2013, p. 113-126.

DALCASTAGNÈ, R. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Rio de Janeiro: Editora Horizonte, 2012.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**. Vol. 1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, *et al.* São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997a.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997b.

DENÓFRIO, D. F. **Cora Coralina**. 3ª ed. São Paulo: Global, 2008.

DI LEONE, L. Olhando a poeira: o método e a poesia de Marília Garcia. In: SCRAMIM, Susana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto. **O duplo estado da poesia**: modernidade e contemporaneidade. São Paulo: Iluminuras, 2015, p. 125-134.

DUARTE, C. L. Os anos de 1930 e a literatura de autoria feminina. In: WERKEMA, A. S.; *et al.* **Literatura Brasileira 1930**, Belo Horizonte: UFMG, 2012.

FERRAREZI JUNIOR, C. Semântica Cultural. In: FERRAREZI JUNIOR, Celso; BASSO, Renato. **Semântica, semânticas**: uma introdução. São Paulo: Contexto, 2013. p. 71-87.

_____. **Introdução à semântica de contextos e cenários**: de la langue à lavie. Campinas: Mercado das Letras, 2010.

FERRO, L. C. S. Paisagens em profusão: as poéticas contemporâneas de Angélica Freitas, Fabiano Calixto, Marília Garcia e Ricardo Domeneck. 2015. 258 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/5156> Acesso em: 30 ago. 2019.

FLORES, V. N.; TEIXEIRA, Marlene. **Introdução à linguística da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2008.

FONSECA, J. J. S. **Metodologia da pesquisa científica**. Apostila do curso de especialização em comunidades virtuais de aprendizagem – Informática educativa. Universidade Estadual do Ceará, Ceará, 2002.

FREITAS FILHO, A. Ana Cristina Cruz Cesar, Ana Cristina Cesar, Ana Cristina C., Ana C., Ana. In: CESAR, A. C. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 07-13.

GARCIA, M. Um teste de resistores. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016. Resenha de: GUTIERREZ, M. C. Poesia e retenção: Um teste de resistores, de Marília Garcia. **Fórum de literatura brasileira contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 7, n.12, p. 245-251, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.35520/flbc.2015.v7n14a17446> Acesso em: 2 out. 2019.

GARCIA, M. **Um teste de resistores**. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016.

_____. **Câmera lenta**. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

GARRAMUÑO, F. A poesia contemporânea como confirm. In: SCRAMIM, S.; SISCAR, M.; PUCHEU, A. (Org.). **Linhas de fuga: poesia, modernidade, contemporaneidade**. São Paulo: Iluminuras, 2016, p. 11-17.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2005.

HAESBAERT, R. Território, poesia e identidade. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, p.20-32, jun. 1997. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/6708/4786> Acesso em: 30 ago. 2019.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HARDT, M.; NEGRI, A. **Multidão**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

JUSTINO, L. B. **Literatura de multidão e intermedialidade: ensaios sobre ler e escrever o presente**. Campina Grande: Eduepb, 2015.

_____. **Literatura de multidão: crítica literária e trabalho imaterial**. Rio de Janeiro: Makunaima, 2019.

KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

- LIMA, S. G. de. **Práticas de subjetivação e construções identitárias em Cora Coralina**. 2008. 127 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.
- MACHADO, U. **A vida literária no Brasil durante o Romantismo**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- MAGALHÃES, D. A poesia como um teste de resistores. **Revista Escrita**, Rio de Janeiro, n. 23, p.160-176, ago. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.17771/PUCRio.escrita.31110> Acesso em: 2 out. 2019.
- MALUFE, A. C. **Poéticas da imanência: Ana Cristina César e Marcos Siscar**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.
- MARTINS, A. F. **Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea**. 2014. 261 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, PUCRS. Porto Alegre, 2014.
- MATTONI, S. Retorno ao rascunho. Anotações sobre Ponge. In: SCRAMIM, S.; SISCAR, M.; PUCHEU, A. (Org.). **Linhas de fuga: poesia, modernidade, contemporaneidade**. São Paulo: Iluminuras, 2016, p. 31-40.
- MELO, M.; MORAES, A. C. Cora Coralina: memória e representação do eu na construção da consciência social. **Letrônica**, Rio Grande do Sul, v. 3, n. 1, p.345-354, jul. 2010.
- MOISÉS, M. **A criação literária: poesia**. 16ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- MOLITERNO, Isabel de Andrade. **Imagens, reverberações na poesia de Alberto da Cunha Melo: uma leitura estilística**. 2007. 208 f. Tese (Doutorado em Letras) - Curso de Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-07072008-095609/publico/TESE_ISABEL_DE_ANDRADE_MOLITERNO.pdf Acesso em: 30 ago. 2019.
- MONTEIRO, D. M. R. Metamorfoses da alma após a meia idade. In: MONTEIRO, D. M. R. **Metanoia e meia idade: trevas e luz**. São Paulo: Paulus, 2008, p. 53-86.
- NASCIMENTO, E. Autoficção como dispositivo: alterficções. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 42, p. 611-634, dez. 2017.
- OLIVEIRA, B. L. **A autoficção no campo da escrita de si: a construção do mito do escritor em Nove noites, de Bernardo Carvalho, e outros procedimentos autoficcionais na prosa brasileira contemporânea**. 2010. 111 f. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras. Rio de Janeiro, 2010.
- PELLEJERO, E. **Mil cenários: Deleuze e a (in)atualidade da filosofia**. Trad. de Susana Guerra. Natal: EDUFRN, 2016.

PAES, J. P. **Os perigos da poesia e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. Os signos em rotação. In: PAZ, Otacvio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 259-291.

PEREIRA, I. M. V. B. **Cora Coralina: a mulher poeta e suas múltiplas vozes**. 2009. 130 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

PINHEIRO, S. R. A palavra ecoa pelos becos da vida: Cora Coralina, imagens, cheiros e cores na resistência social à exclusão. In: BRANDÃO, I.; ZAHIDÉ, L. M. **Refazendo nós**. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003. p. 225-242.

REIS, J. T. A palavra iminente de Marília Garcia. SEMINÁRIO DOS ALUNOS DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO DO INSTITUTO DE LETRAS DA UFF ESTUDOS DE LITERATURA, 6., 2015, Rio de Janeiro. **Estudo de literatura**. Rio de Janeiro: Uff, 2015, p. 283-291. Disponível em: <http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/VISAPPIL-Lit/article/view/369> Acesso em: 30 out. 2019.

RIAUDEL, M. A fábrica de identidade. In: **Inimigo Rumor**. Rio de Janeiro: Ed.7Letras, n.10, maio 2001, p. 40-48.

REZENDE, R. A poesia brasileira contemporânea e sua crítica. In: VIOLA, A. F. (Org.). **Crítica literária contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013, p. 121-142.

RUIZ, A. **Dois em um**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SANTOS, M. **A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

_____. **Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teórico e metodológico da geografia**. São Paulo: Hucitec, 1988.

SECCHIN, A. C. Poesia: escutas e escritas. In: VIOLA, A. F. (Org.). **Crítica literária contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013, p. 309-324.

SILVA, A. C. Marília Garcia: para onde nos levam as hélices do poema?. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 55, p.309-323, dez. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/10.1590/2316-40185516> Acesso em: 01 set. 2019.

SOARES, A. Adélia Prado: questões ideológicas de gênero no memorialismo de Bagagem. In: **Gênero em questão: ensaios de literatura e outros discursos**. Campina Grande: Eduepb, 2007, p. 21-37.

TELLES, N. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary del. **Histórias das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 401-442.

TIMMER, N. Ilhas, roteiros e diáspora(s): poesia cubana pós-noventa. In: SCRAMIM, S.; SISCAR, M.; PUCHEU, A. (Org.). **Linhas de fuga:** poesia, modernidade e contemporaneidade. São Paulo: Iluminuras, 2016, p. 19-30.

VELLASCO, M. G. **Histórias de mulher.** In: Vintém de Cobre. Revista, Ano I, N.1. Goiás: Casa de Cora publicações, 1999.

ANEXO A – POEMAS DE MARÍLIA GARCIA

Os poemas a seguir foram retirados do livro *Um teste de resistores* (2016) e estão citados na íntegra.

O que é um começo?

na semana passada decidi comer crepes franceses
 crepes franceses de emmental derretido
 e crepes franceses doces de farinha de centeio
 com açúcar mascavo derretido
 na semana passada
 resolvi procurar uma receita de crepe
 do jean e da ângela o jean e a ângela
 são amigos da minha tia
 um dia o jean e a ângela fizeram crepes franceses
 e me convidaram para jantar
 depois anotei a receita no computador
 na semana passada
 estava procurando a receita do jean e da ângela e
 ao dar uma busca pela palavra *crepe*
 encontrei uma tradução da inês oseki-
 dépré de um poema do meu livro
 chamado “rue de fleures”

naquele momento

entendi algo sobre o *começo*
 entendi que *fechar* em português
 pode significar *abrir*

mas isso depende você me diz
 e eu pergunto
mas o que seria um começo?
 pensando que *fechar* para mim
 só podia ser o *fim*
 sem abertura sem deslocamento sem nada além
 no mundo daquele poema
 e lembrando do dia em que o escrevi
 me convenço de que o *fim* era sem *começo*
 começo era outra coisa ainda estou aprendendo
 mas na semana passada
 ao ler a tradução da inês
 entendi que em português

fechar pode significar *abrir*

que *fechar* pode ser sim um
começo só que a vida não disse isso
 quando precisei
talvez porque você estivesse vivendo
em outra língua ela diz

talvez não sei bem
de todo modo na semana passada
ao ler a tradução da inês lembrei que
traduzir um texto é um modo de ler
com uma lupa na mão
e que nessa tradução
a inês me mandava
suas observações-de-lupa
nesta tradução a inês oseki dizia
que o vendedor de crepe
tinha acertado o negócio
(o acerto é um começo
certo? você diz)
mas no poema eu dizia
que o vendedor de crepe
tinha fechado o negócio
(aqui também
fechar o negócio
podia ser um acerto
chegar a um acordo)
podia ser mas no poema
eu queria dizer que o vendedor de crepe
tinha falido que tinha fechado a loja
fechar era literal uma porta em movimento
pronta para bater
isso era o fim deserto falência
fechar poderia ser positivo e significar
um acerto
mas ali eu queria dizer outra coisa
queria dizer que a forma de uma
cidade muda mais rapidamente
do que o coração dos mortais
queria dizer que
embora meu coração ainda buscasse
uma lembrança qualquer
um vestígio um sinal que pudesse
ser recomeço
ao chegar no jardim
a loja de crepe já não existia
tinha fechado suas portas
eu queria dizer que embora buscasse
começar *fechar ali era o fim*
(GARCIA, 2016, p. 93-97).

A poesia é uma forma de resistores?

ontem foi o dia mais quente do ano em são paulo
viemos morar em são paulo no inverno
e fazia muito frio viemos morar em são paulo
no inverno e as noites eram galdas e as manhãs
iluminadas tinha que sair todos os dias

nós fomos almoçar em um restaurante sul-matogrossense
 nós almoçamos uma comida que era uma mistura de comida
 pantaneira paraguaia e japonesa
 nós falamos sobre a resistência
 da poesia mas nós não falamos sobre a pergunta que me fez
 a celia pedrosa e que eu não pude responder
 ontem ao ouvir a palavra resistência
 do chuveiro lembrei da mensagem da celia pedrosa
 a poesia é uma forma de resistência?
 sempre por definição? ou apenas
 em determinados contextos sociais políticos culturais?
 há dois anos ao fazer a pergunta ao google
 ele respondeu aos poucos na função autocontemplar
 americanas
 amor à vida
 amazon
 amil
 a partir
 a procura da felicidade
 a pessoa errada
 a ponte
 a poderosa
 a ponte vai valer a pena
 a poluição
 a poesia
 a poesia de 30
 a poesia romântica brasileira
 a poesia prevalece
 a poesia pulsa
 a poesia mais linda do mundo
 a poesia é uma pulga
 a poesia épica
 a poesia é
 a poesia é uma formiga
 a poesia é uma forma de
 a poesia é uma forma de resistores
 a poesia é uma forma de resistência
 a poesia é uma forma de resistência ao sufoco do momento
 a poesia é uma forma de resistência aos discursos dominantes

eu fiquei pensando se a poesia
 é uma forma de resistores
 então o leo trouxe um chuveiro novo para trocar
 e o leo trocou o chuveiro
 e já nem fazia mais tanto calor
 porque chegou uma tempestade no meio da tarde
 nesse dia a gente nem podia imaginar
 que dois meses depois
 seria o mês mais quente da história de são paulo
 mas ali naquele dia
 quando o chuveiro queimou
 já nem fazia mais tanto calor
 e eu descobri que o que esquentava a água
 é a resistência

um dia o henry deluy veio ao brasil
 e marcou uma reunião com alguns poetas
 brasileiros o henry deluy estava preparando
 um dossiê de poesia brasileira para a revista
action poétique
 nos sentamos no forte de copacabana para conversar
ação poética
 e ele perguntou se havia algum poeta francês contemporâneo
 publicado no brasil
 ao ouvir a resposta “nathalie quintane”
 o henry deluy respondeu
mais ça c'est pas de la poésie

um dia fui a mérilheu encontrar o emmanuel hocquard
 ele perguntou se havia algum poeta francês contemporâneo
 publicado no brasil
 ao ouvir a resposta “nathalie quintane”
 emmanuel hocquard respondeu
mais ça c'est pas de la poésie
 um dia conheci um casal de brasileiros em paris
 o gaspar e a cristina
 e eles me apresentaram ao poeta jean-luc pouliquen
 ele perguntou se havia algum poeta francês contemporâneo
 publicado no brasil
 ao ouvir a resposta “nathalie quintane”
 jean-luc pouliquen respondeu
mais ça c'est pas de la poésie
 ontem ao queimar o chuveiro elétrico
 descobri que a resistência transforma
 a energia elétrica em energia térmica
 que a resistência ocorre quando um conjunto de elétrons
 encontra dificuldade para se deslocar
 isso é a corrente encontra a resistência
 e ao encontrar a resistência se transforma em calor
 isso é chamado de efeito joule
 ontem quando a resistência do chuveiro queimou
 fiquei me perguntando se a poesia
 é uma forma de resistores
 o objetivo da resistência é gerar calor
 mas às vezes o calor é excessivo
 como nos circuitos elétricos
 eles precisam de ventiladores ligados
 vários ventiladores em cima da resistência
 para equilibrar o circuito
 ontem quando a resistência do chuveiro queimou
 fiquei pensando na pergunta da celia pedrosa
 fiquei pensando na eletricidade e na eletrônica
 nos chips nos codecs e nos testes testes e mais testes
 todos os testes que fazemos para sobreviver
 – de onde vocês vêm?
 – cuidado não se aproxime o mastro do meu barco
 vai cair em cima do seu
 – de onde vocês vêm?
 – não sei
 – para onde vão?

- não sei
- querem resgate?
- cuidado só me restou um mastro ele vai cair

eu acho que aqui em são paulo
 as pessoas costumam atravessar a rua na faixa de pedestres
 eu acho que aqui em são paulo
 as pessoas não têm a mania
 de atravessar a rua no meio dos carros
 é o que tenho pensado aqui em são paulo
 por exemplo
 estou indo falar no centro universitário maria antonia
 e atravesso a rua fora da faixa de pedestres
 estou indo falar no centro universitário maria antonia
 e resolvo ir de metrô a vila buarque
quantos passos na rua que atravesso?
 quantas ruas pelo trajeto?
 quantas coisas no tempo acumuladas?
 fico pensando no caminho que vou fazer
 tomar o metrô na estação rosa
 linha azul direção tucuruvi
 descer na sé baldear para a linha vermelha
 direção palmeiras barra funda
 descer na república
 depois pegar a avenida ipiranga
 entrar na consolação e pronto
 chego na rua maria antonia em meia hora
 então saio de casa para pegar o metrô
 vou caminhando durante dez minutos
 está quente mas sem sol
 e está seco muito seco
 vou caminhando até a estação ana rosa
 e sinto que tem uma poeira no ar
 uma nuvem de poeira no celeiro da secura
 será a poeira das coisas quebradas
 todos os dias na vida das pessoas?
 vou me perguntando de onde vem essa poeira
 enquanto caminho até o metrô
 penso que tinha vontade
 de terminar um livro com a palavra *sim*
 como fez a gertrude stein quero dizer isso
 no centro maria antonia que o bom mesmo
 seria um livro que terminasse com a palavra
sim
 quantos passos pelo caminho?
 quando já estou bem perto da boca do metrô
 atravesso a rua na conselheiro rodrigues alves
 atravesso fora da faixa de pedestre
 eu olho e não vem carro
 os carros estão parados no sinal
 atravesso bem na altura do supermercado pão de açúcar
 atravesso a rua correndo pois estou fora da
 faixa de pedestre e quando já estou chegando na última pista
 sai um carro do estacionamento do supermercado
 a motorista olha na direção oposta à da mão da rua

para ver se não vem carro
para ver se ela pode entrar na última pista
os carros estão parados no sinal
e ela acha que pode entrar
como ela olha para trás
não vê que estou entrando com toda pressa
bem na frente do seu carro

eu estou correndo não tenho mais
como parar ela também não
golpe vibrado no ar lâmina de vento no pescoço
os cacos de vidro das vidas das pessoas
a poeira das vidas quebradas a poeira poeira elétrons nos
circuitos resistores
 golpe no asfalto fora da faixa
e o surdo estrondo a última coisa que ouvi
foi o grito do pipoqueiro
som onda longitudinal se propagando
surdo estrondo a poeira e a última coisa aquele grito
NÃO
(GARCIA, p. 113-122).