



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I – CAMPINA GRANDE
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

TAINAH PALMEIRA ROCHA

A ESCRITA DO CORPO NA POÉTICA DE ALICE RUIZ

**CAMPINA GRANDE - PB
2022**

TAINAH PALMEIRA ROCHA

A ESCRITA DO CORPO NA POÉTICA DE ALICE RUIZ

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

Área de concentração: Literatura e Estudos Interculturais.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino.

**CAMPINA GRANDE - PB
2022**

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.

R672e Rocha, Tainah Palmeira.
A escrita do corpo na poética de Alice Ruiz [manuscrito] /
Tainah Palmeira Rocha. - 2022.
101 p.

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2022.
"Orientação : Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino ,
Departamento de Letras e Artes - CEDUC."

1. Lírica feminina contemporânea. 2. Corpo erotizado. 3.
Haicai. 4. Metalinguagem. I. Título

21. ed. CDD 808.1

TAINAH PALMEIRA ROCHA

A ESCRITA DO CORPO NA POÉTICA DE ALICE RUIZ

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

Área de concentração: Literatura e Estudos Interculturais.

Aprovada em: 03/03/2022.

BANCA EXAMINADORA



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



Prof. Dr. Antonio Carlos de Magalhaes (Examinador)
Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB)



Prof. Dr. José Helder Pinheiro Alves (Examinador externo)
Universidade Federal de Campina Grande (PPGLE/UFCG)

*Aos meus pais, Marizete Palmeira e Eguinaldo Rocha, por serem meu alicerce, fonte de
inspiração e meu maior incentivo na realização dos meus sonhos. E a uma grande amiga,
Suênia Oliveira (in memoriam), por ter me mostrado o real sentido de uma amizade
verdadeira, por ter sido amor e luz na minha vida:
dedico este trabalho.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me concedido uma nova vida depois de ter sofrido um capotamento de carro em 2021, quando estava prestes a qualificar e escrevendo o capítulo final da dissertação. Por toda força, sustento e amparo nos meus dias mais difíceis. Pela renovação da minha fé quando cheguei a desacreditar que as coisas dariam certo.

Aos meus pais, Marizete Palmeira e Eguinaldo Guimarães, os maiores incentivadores nessa minha trajetória acadêmica. Os que vivenciaram comigo cada sonho, cada conquista, minhas alegrias, tristezas e aflições.

A Reinaldo Toscano Junior, meu noivo, pelo amor, carinho, apoio, compreensão e ajuda nos meus dias de escrita e pesquisa, principalmente naqueles em que abdiquei da nossa vida para poder estudar e cumprir com os meus compromissos acadêmicos.

Aos meus professores da Graduação em Letras, que muito me ensinaram e inspiraram a seguir à docência, especialmente aos professores de literatura que abrilhantaram meu caminho e foram decisivos na escolha da temática de minhas pesquisas acadêmicas.

Agradeço ao professor José Hélder Pinheiro Alves, pela parceira desde a graduação com a orientação do meu trabalho de conclusão de curso, pela ajuda e incentivo na elaboração do meu pré-projeto de pesquisa para a seleção do mestrado no PPGLI. Pelas tantas partilhas, carinho e amizade. Por ter aceitado participar da minha banca de defesa final de mestrado e contribuir imensuravelmente para a finalização do meu trabalho.

A professora Maria Rosângela Soares de Queiroz, por ter aceitado e aprovado o meu pré-projeto de pesquisa na seleção de mestrado do PPGLI em 2019 e pelas partilhas iniciais que enriqueceram significativamente o desenvolvimento da minha pesquisa.

Ao professor Luciano Barbosa Justino, querido orientador, pelas orientações, parceria, amizade e trocas de experiências, que muito significaram na minha pesquisa

Agradeço a minha banca de qualificação com os professores Antonio Carlos de Melo Magalhães (também examinador da defesa final) e André Luís Gomes que forneceram orientações importantes para o aperfeiçoamento da pesquisa.

Aos meus professores da Pós-graduação, em especial a professora Rosilda Alves Bezerra (*in memoriam*). E aos meus colegas de curso pelo companheirismo, pela vida compartilhada, em especial a Tatiane Fernandes, Michelle Thalyta, Giovane Alves, Luana Micaelhy, dentre tantos outros.

Agradeço, por fim, a CAPES que financiou minha pesquisa, me concedendo bolsa de estudos.

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo investigar como se dá a representação do corpo feminino erotizado na poesia de Alice Ruiz a fim de perceber de que forma os signos poéticos do erótico se manifestam nos poemas e de que maneira esta relação com o corpo e o erotismo se modula no poema que se auto enuncia. Além disto, averiguaremos como estes elementos do corpo se desenvolvem no haikai, pois, acredita-se que há uma corporalidade inerente que se apresenta como um espaço de presentificação do corpo feminino. Para isto, selecionamos poemas, especificamente os que o eu poético destaca a representação do corpo, do desejo e da sexualidade feminina, das obras *Dois em Um* (2008) e *Desorientais: haikais* (2013), que trazem em seu engenho poético estas reproduções. Tomamos como base, os estudos de Virginia Woolf (2014), Lúcia Zolin (2009), Elódia Xavier (1991), para fazermos um resgate à história das mulheres na esfera da literatura, em especial a literatura de autoria feminina. Bem como nas reflexões de Giorgio Agamben (2009), Marcos Siscar (2010; 2016) para tratarmos sobre a literatura e a poesia brasileira contemporânea. Seguidamente, nos apoiamos nas argumentações de Elisabeth Grosz (2000; 2011), Georges Bataille (2013), Octavio Paz (1994), para tratarmos sobre o corpo e a linguagem erótica e nas abordagens de Haroldo de Campos (1969), Paulo Franchetti (2008), Rodolfo Guttilla (2009), para expressarmos sobre a poética japonesa. Com este estudo, constatamos que Alice Ruiz proporciona uma reflexão sobre a condição feminina e tem como base o corpo da mulher. A poeta ressignifica um corpo erotizado e insere as mulheres em uma simbologia que lhes é própria. Apesar da sutileza a qual o corpo é apresentado, na poética da autora o encontramos como arma revolucionária, lugar de contestação. A mulher é apresentada como ser sensual, que seduz, tem poder, atitude e sabe conquistar. Ou seja, há uma reverberação de uma voz de mulher que dá vida a um corpo feminino que expressa os seus desejos, sua sexualidade, seu prazer e circunscreve este espaço do feminino em sua poesia.

Palavras-Chave: Lírica feminina contemporânea. Corpo erotizado. Haicais. Metalinguagem.

RESUMÉ

La présente recherche vise à investiguer comment le corps féminin érotisé est représenté dans la poésie d'Alice Ruiz afin de comprendre comment les signes poétiques de l'érotisme se manifestent dans les poèmes et comment se manifeste ce rapport au corps et à l'érotisme qui se module dans le poème qui s'énonce. De plus, nous étudierons comment ces éléments du corps sont développés dans le haïku, car on pense qu'il existe une corporéité inhérente qui se présente comme un espace de présentification du corps féminin. Pour cela, nous avons sélectionné des poèmes, plus précisément ceux que le moi poétique met en lumière la représentation du corps, du désir et de la sexualité féminine, parmi les œuvres *Dois em Um* (2008) et *Desorientais: haikais* (2013), qui apportent ces reproductions dans leur ingéniosité poétique. Nous nous basons sur les études de Virginia Woolf (2014), Lúcia Zolin (2009), Elódia Xavier (1991), pour faire un sauvetage de l'histoire des femmes dans la sphère de la littérature, en particulier la littérature d'auteur féminin. Ainsi que dans les réflexions de Giorgio Agamben (2009), Marcos Siscar (2010; 2016) pour traiter de la littérature et de la poésie brésiliennes contemporaines. Ensuite, nous nous appuyons sur les arguments d'Elisabeth Grosz (2000; 2011), Georges Bataille (2013), Octavio Paz (1994), pour traiter du corps et du langage érotique et sur les approches d'Haroldo de Campos (1969), Paulo Franchetti (2008), Rodolfo Guttilla (2009), pour s'exprimer sur la poétique japonaise. Avec cette étude, nous avons constaté qu'Alice Ruiz propose une réflexion sur la condition féminine et s'appuie sur le corps de la femme. Le poète resignifie un corps érotisé et insère la femme dans une symbolique qui lui est propre. Malgré la subtilité avec laquelle le corps est présenté, on le retrouve dans la poétique de l'auteur comme une arme révolutionnaire, un lieu de contestation. La femme est présentée comme un être sensuel, qui séduit, a du pouvoir, de l'attitude et sait conquérir. Autrement dit, il y a une réverbération d'une voix de femme qui donne vie à un corps féminin qui exprime ses désirs, sa sexualité, son plaisir et circonscrit cet espace du féminin dans sa poésie.

Mots-clés: Lyrique féminine contemporaine. Corps érotisé. Haïku. Métalangage.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	8
2	ALICE RUIZ E O FAZER POÉTICO CONTEMPORÂNEO	13
2.1	<i>A mulher e o fazer literário.....</i>	13
2.2	<i>Aspectos da poesia brasileira contemporânea e da poeta A. Ruiz.....</i>	21
3	A ESCRITA DO CORPO NA POÉTICA DE ALICE RUIZ	49
3.1	<i>O erotismo poético em Alice Ruiz: o corpo da mulher liberto</i>	57
3.2	<i>O prazer desembocado na linguagem</i>	66
4	O HAICAI COMO ESPAÇO DE PRESENTIFICAÇÃO DO CORPO.....	77
4.1	<i>A poeta dos haicais</i>	82
4.2	<i>O corpo presentificado de Eros</i>	88
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
	REFERÊNCIAS.....	97

1 INTRODUÇÃO

A dominação masculina e o patriarcalismo acentuado ocasionaram, em diversas áreas do meio social, um silenciamento de vozes femininas dentro e fora de seus próprios lares. Termos como dominação, opressão e submissão conduziram as mulheres, dentre elas as brasileiras, durante alguns séculos.

No que diz respeito ao fazer literário, precedentemente, as mulheres eram tidas como meras leitoras ou personagens de obras nas narrativas dos homens, porém, com as conquistas de seus direitos e algumas outras lutas ganhas, as mulheres assumiram mais do que o papel de personagem, se tornaram autoras destas obras e por meio delas projetaram-se enquanto escritoras, além de se esquivarem dos liames opressores de autores homens que constituíam exclusivamente o cânone literário nacional e universal. A exclusão destas mulheres relaciona-se ao preconceito e à resistência de críticos literários em “dar conta de uma outra ótica”, visto que o arquétipo estabelecido pela modernidade limitou a literatura a uma única direção, ao olhar masculino e as regras da burguesia, em que muitas das vezes os afazeres sociais dividiam-se pelas diferenças sexuais.

Contudo, através de suas criações literárias, as mulheres reconstruíram suas identidades e se revelaram como escritoras capazes de também constituírem este cânone literário, como profissionais inteiramente engajadas e atuantes nas mais diversas áreas. Desta forma, aqui, buscaremos dar visibilidade a esta mulher produtora de um novo discurso que destoa daquele até então arraigado na consciência da maioria das pessoas e no inconsciente coletivo. Por isto, é fundamental fazermos um resgate e evidenciar a importância da produção literária de autoria feminina, nos apoiando nos estudos feministas e de gênero para revisitar estas categorias e contemplar nossas possibilidades de análise, isto é, apresentar um olhar que é capaz de reconhecer e desbravar particularidades a que, por exemplo, autores homens nunca estiveram atentos.

Acreditamos que, as mulheres imersas na linguagem, articulam um discurso que traz a marca de suas experiências, que se constrói em torno de minúcias, que giram em torno de um corpo que goza dos seus desejos e do próprio fazer literário. Em nosso estudo, esta ideia das minúcias, da escrita com o corpo, da expressão dos desejos e do refletir sobre o próprio engenho poético, são marcas características desta escrita feminina e nos dá margem para analisar os poemas de Alice Ruiz, cuja temática se encaixa na representação de um corpo erotizado e na reflexão sobre o fazer literário. Suas produções representam um significativo conjunto de textos

que se inserem na diversidade de expressões líricas que simbolizam esta poesia produzida por mulheres, mesmo não estando diretamente integrada ao cânone.

Assim sendo, pareceu-nos fundamental fazermos uma investigação baseada na representação do corpo feminino erotizado, tendo em vista o interesse no estudo da poesia brasileira contemporânea escrita por mulheres, como também estimular novos olhares sobre a produtividade do haikai no Brasil, incentivando a divulgação desta poesia que possui características da cultura oriental, temática que frequentemente desperta a curiosidade em estudantes brasileiros. Além do mais, acreditamos que Ruiz apresenta-se como voz viva e contemporânea que pode dizer muito sobre estas produções realizadas por mulheres. Consideramos do mesmo modo, que este trabalho será uma contribuição para um (re) conhecimento desta mimese particular, visibilizando-a no gosto de alunos que serão futuros professores.

Deste modo, intencionando estudar a poética desta poeta contemporânea, a nossa pesquisa objetiva investigar como se dá a representação do corpo feminino erotizado na poesia de Alice Ruiz a fim de perceber de que forma o eu-poético expressa seus desejos e sua sexualidade, como também averiguar de que maneira estes elementos do corpo se presentificam no haikai¹, considerando, o caráter de complexidade de uma forma poética pouco conhecida e utilizada na literatura brasileira, que prima, em seu conteúdo, pela profunda dimensão filosófica e pela síntese “radical”, em sua composição.

Para a seleção do nosso *corpus* de pesquisa, escolhemos duas obras da poeta: *Dois em Um* (2008), uma antologia poética que reúne quase toda a poesia de Ruiz e *Desorientais: haikais* (2013), um livro composto apenas de haicais. Pensando na escolha dos poemas, consideramos especialmente aqueles que o eu poético destaca a representação do corpo, do desejo e da sexualidade feminina, tal como poemas em que o eu lírico expressasse uma manifestação de reflexão poética sobre o próprio ato de poetar, ou sobre o próprio poema.

No tocante aos procedimentos metodológicos, esta pesquisa caracteriza-se como bibliográfica, tendo em vista que sua realização se dá através do levantamento de referências teóricas encontradas em livros, artigos científicos, dissertações e teses publicadas e analisadas (FONSECA, 2002). Nossa abordagem é qualitativa, pois, depreende-se como um seguimento de atividades que circunda a redução dos dados, bem como sua categorização, interpretação e redação do relatório.

¹ No Brasil, adotou-se a forma haikai, entretanto, estes versos também são conhecidos por: haikai, haiku ou hokku. Nesta pesquisa, optamos por chamá-lo de haikai.

Desta forma, este estudo se desenvolverá em três momentos. O primeiro capítulo, intitulado “Alice Ruiz e o fazer poético contemporâneo” é subdividido em dois tópicos *1.1 A mulher e o fazer literário*, no qual pretendemos problematizar o papel da mulher e sua inserção no meio literário, a literatura de autoria feminina, que conseqüentemente se atrela aos estudos feministas e de gênero. Para isto, nos fundamentamos nas reflexões de Virginia Woolf (2014), Norma Telles (2004), Lúcia Zolin (2009), Elódia Xavier (1991), Castelo Branco (1991) e Antonio de Pádua (2010), que trazem estudos sobre o discurso de “natureza feminina”, a negação à autonomia e a subjetividade necessária à criação, a problematização da exclusão da literatura de autoria feminina no cânone literário, mas também a forma como as mulheres foram ganhando visibilidade em seus combates e destacando-se pelo o que Xavier (1991) chama de “marca discursiva”, ou seja, quando as mulheres trazem em seus discursos uma marca de suas experiências, de sua condição.

Em *1.2 Aspectos da poesia brasileira contemporânea e da poeta A. Ruiz*, percorreremos o caminho da literatura brasileira contemporânea, exclusivamente no âmbito da poesia. Traremos uma reflexão sobre o que é o contemporâneo e as problematizações que giram em torno desta produção literária que se presentificam em nosso tempo, tendo em vista que “a poesia contemporânea brasileira está – desde muito – em renovação” (REZENDE, 2013, p. 133), como também discorreremos sobre os elementos e as características que tornam o fazer poético de Alice Ruiz contemporâneo. Dessa forma, é necessário compreendermos que devemos lançar um novo olhar face ao texto poético e necessitamos de um pensamento teórico/crítico capaz de reaver as poesias contemporâneas nas suas mais variadas produções.

Para tanto, nos apoiamos nos fundamentos de Giorgio Agamben (2009), Erik Shollhammer (2009), Leyla Perrone-Moisés (2016), Marcos Siscar (2010; 2016), Celia Pedrosa (2015), Alberto Pucheu (2014), dentre outros. Além disto, apresentaremos nossa poeta Alice Ruiz, a qual contribuiu consideravelmente com a ressignificação da poesia brasileira contemporânea e de como a partir de suas experiências vivenciadas e perpassadas em sua própria poesia, mostra-se como uma escritora que não se fecha a unicidade do eu, mas que através de sua voz original caminha por lugares, coisas e pessoas e faz com que o leitor se encontre nos seus textos literários, baseando-nos nas reflexões de Ana Carolina Murgel (2006; 2010), Heloisa Buarque de Hollanda (1998;2004) e na própria Ruiz.

O segundo capítulo, “A escrita do corpo na poética de Alice Ruiz”, é destinado para a análise da representação da corporalidade no engenho poético da autora somado a perspectiva erótica. Entretanto, antes de partimos para um estudo analítico desta representação, discutiremos sobre o que seria este corpo e de qual maneira ele é representado na literatura.

Para isto, utilizamos as reflexões de Elisabeth Grosz (2000), que nos apresenta três linhas de pensamento sobre o corpo, a partir de uma perspectiva feminista, junto ao conceito de corpo elencado por ela. A partir destas ponderações, decidimos analisar o corpo na poética de Alice Ruiz com base na terceira perspectiva apresentada pela autora que “o corpo é usualmente considerado como um meio significante, um veículo de expressão, um modo de tornar público e comunicar o que é essencialmente privado (ideias, pensamentos, crenças, sensações, afetos)” (GROSZ, 2000, p. 59), pois, enxergamos o corpo como um objeto simbólico, representativo, construído a partir do social e cultural, vinculado à ordem do desejo, da significação e do poder. Seguidamente, trataremos sobre o erotismo e sua relação com a literatura, no nosso caso, com a poesia. Utilizaremos as reflexões de Georges Bataille, que inicialmente defende que o erotismo é uma experiência unicamente humana e que somos seres descontínuos.

O capítulo é subdividido em dois tópicos: *2.1 O erotismo poético em Alice Ruiz: o corpo da mulher liberto*, no qual faremos um estudo sobre escrita do corpo erotizado na poética de Ruiz, apoiados nas argumentações sobre o corpo de Grosz (2000; 2011), de Elódia Xavier (2007) e Janet Wolff (2011). E *2.2 O prazer desembocado na linguagem*, em que trazemos uma discussão voltada para a perspectiva erótica agregada a linguagem e ao fazer literário, suscitando, conseqüentemente, uma metalinguagem. Para tanto, nos embasamos nas reflexões de Octavio Paz (1994), para abordar sobre a poesia e sua relação com o erotismo, como também nos estudos de Roman Jakobson (2010), Onici Flôres (2011), Samira Chalhub (2002), dentre outros, para tratarmos sobre a metalinguagem e o que ela revela no texto poético. Diante destes pontos, analisaremos poemas que apresentam esta representação de corporalidade operante ao erótico, da mesma forma em que averiguaremos como ocorre estas manifestações do corpo erotizado atreladas a linguagem.

No terceiro capítulo, intitulado “O haikai como espaço de presentificação do corpo”, verificaremos como esta escrita do corpo se concretiza no haikai. Apresentamos toda uma contextualização sobre esta forma poética e como ela enraizou-se no Brasil, identificando poetas que fizeram e fazem uso desta prática. Para este contexto, nos apoiamos nos estudos de Rodolfo Guttilla (2009), Paulo Franchetti (2008), Guilherme de Almeida (2007), dentre outros. Logo depois, discorreremos sobre nossa haicaísta Alice Ruiz e como seu universo poético do lirismo e da síntese se manifestam na nossa literatura brasileira. Tomamos como base ponderações do mestre Matso Bashô, de Helena Kolody (1997), e da própria Ruiz para discutirmos questões que envolvem o haikai formal e livre, bem como para ressaltar sobre o processo de orientalização da poesia brasileira, somado a trajetória de haijin de Ruiz, suas oficinas de haicais e a obra poética *Desorientais: haikais* (2013), a qual iremos analisar.

Sucessivamente, tecemos nossa investigação com a análise de haicais que em sua forma, atrelados a simbologia erótica, acarretam um espaço de presentificação do corpo feminino.

2 ALICE RUIZ E O FAZER POÉTICO CONTEMPORÂNEO

Este capítulo é destinado ao fazer poético contemporâneo da poeta Alice Ruiz, que através de sua poesia sintética e com características próprias de sua geração, como o humor e a crítica, contribuiu consideravelmente com a ressignificação de aspectos da poesia brasileira contemporânea. Entretanto, torna-se necessário primeiramente, discutirmos sobre questões que giram em torno da mulher e o fazer literário, ou melhor, da literatura de autoria feminina, que conseqüentemente se atrela aos estudos de gênero e as reflexões feministas, especificamente no âmbito da poesia por tratar-se do nosso corpus de análise, e por último a contemporaneidade apresentada no fazer poético da poeta Alice Ruiz.

2.1 *A mulher e o fazer literário*

Como é sabido, as mulheres demoraram muito tempo para entrar no cenário literário, visto que só os homens escreviam, sabiam ler e publicavam. A educação feminina por muito tempo foi limitada e por anos só os homens possuíam escolaridade. No tocante à conquista do direito à educação, a primeira legislação que autorizou a abertura de escolas femininas datou o ano de 1827. Segundo Constância Lima Duarte e Kelen Paiva (2009, p. 13), “conquistado o direito de se educar e de educar outras, as mulheres precisavam ainda ultrapassar fronteiras que as limitavam a um universo mais restrito aos alargamentos dos papéis de mãe e de boa esposa”. O ingresso das mulheres na escola foi tardio, além disso, a formação que adquiriam era voltada para os cuidados com o lar e a família. Por muito tempo, acreditou-se que as mulheres deveriam ser “a ajudante do homem, a educadora dos filhos, um ser de virtude, o anjo do lar” como afirma a autora Norma Telles (2004, p. 337), ou seja, as mulheres eram relegadas apenas ao espaço doméstico, para serem apenas esposas, mães e cumprirem os papéis de donas de casa. Porém, a história das mulheres foi muito além desta personificação restrita ao doméstico e maternal.

Conforme Telles (2004), este discurso sobre a “natureza feminina” foi formulado no século XVIII e se impôs na sociedade, que “definiu a mulher, quando maternal e delicada, como força do bem, mas quando “usurpadora” de atividades que não lhe eram culturalmente atribuídas, como potência do mal” (TELLES, 2004, p. 337). Retrata ainda que à mulher era negado a autonomia e a subjetividade necessária à criação, mesmo assim, durante este período, muitas mulheres começaram a escrever e publicar. Sobre isso a autora destaca que:

Tiveram primeiro de aceder à palavra escrita, difícil numa época em que se valorizava a erudição, mas lhes era negada educação superior, ou mesmo qualquer educação a não ser a das prendas domésticas; tiveram de ler o que

sobre elas se escreveu, tanto nos romances quanto nos livros de moral, etiqueta ou catecismo. A seguir, de um modo ou de outro, tiveram de rever o que se dizia e rever a própria socialização. Tudo isso tornava difícil a formulação do eu, necessária e anterior à expressão ficcional (TELLES, 2004, p. 337).

Às mulheres, o que lhes cabia era uma vida de servidão; eram excluídas da sociedade, não tinham direito ao voto, à educação, muito menos ao ensino superior - as mulheres tiveram que esperar até o século XIX para ver reconhecido seu direito à educação e muito mais tempo para ingressar nas universidades (PINSKY, 2019, p. 11). Não tinham emprego, nem cargos públicos lhes eram considerados. As mulheres viviam em casa, enclausuradas e enredadas nas histórias masculinas, pois, eram “excluídas do processo de criação cultural e estavam sujeitas à autoridade/ autoria masculina” (TELLES, 2004, p. 341).

Sob a ótica da história do domínio dos homens, as mulheres não escreviam, e as que escreviam, ou usavam pseudônimos, ou seus textos eram apropriados por pessoas próximas e do sexo masculino. Contudo, superaram os obstáculos, enfrentaram o sistema patriarcal que as limitavam à esfera privada e publicaram seus textos. Com o tempo, as mulheres foram ganhando visibilidade em seus combates e, por conseguinte, ocupando seu espaço, especificamente na escrita literária. As primeiras que foram alfabetizadas, que tiveram acesso ao letramento, imediatamente se apoderaram da leitura, da escrita e da crítica e assim começaram a escrever. Logo no século XVIII tivemos escritoras, mulheres escrevendo e publicando, o que é inédito se pensarmos na condição de vida que elas se encontravam.

Em termos de visibilidade, uma autora que merece destaque, em especial, é a escritora e crítica literária inglesa Virginia Woolf, que em sua obra *Um teto todo seu*², baseada em palestras concebidas por ela nas faculdades de *Newham* e *Girton* no ano de 1928, nos apresenta uma visão da presença feminina (ou uma tentativa dela) na literatura, sobre as condições sociais da mulher e sua influência na produção literária feminina.

Na obra em questão, Woolf parte do questionamento sobre o que é necessário para que uma mulher escreva ficção e enfatiza que as mulheres não escreveram, porque não lhes foram dadas condições materiais adequadas e esclarece “uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção; e isso, como vocês verão, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção” (WOOLF, 2014, p. 12). Neste discurso, podemos perceber a questão da limitação financeira e espacial que a mulher detinha, o que demarcava sua dependência e certa

² No original em inglês, *A Room of One's Own*, publicado pela primeira vez em 1929.

“imobilidade” no corpo social de então, ou seja, a mulher que escrevia, neste quesito, só surgiu verdadeiramente, quando alcançou uma renda pessoal e “um teto todo seu”.

Woolf também nos apresenta uma “alegoria do espelho” e ressalta que “as mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural” (WOOLF, 2014 p. 54). Só que com isso, percebe-se que a autora nos aponta para a figura de uma mulher diminuída em comparação a figura do homem. Sobre esta perspectiva Norma Telles (2004), também se posiciona sobre e destaca que:

A mulher serviu também de espelho mágico entre o artista e o Desconhecido, tornando-se Musa inspiradora e criatura. Para poder tornar-se criadora, a mulher teria de matar o anjo do lar, a doce criatura que segura o espelho de aumento, e teria de enfrentar a sombra, o outro lado do anjo, o monstro da rebeldia ou da desobediência (TELLES, 2004, p. 341).

Deste modo, ao matarem o anjo do lar, as mulheres despertaram sua capacidade criadora e, conseqüentemente, deixaram de ser apenas personagens, ou seja, como ainda menciona a autora, tiveram que “escapar dos textos masculinos que as definia como ninharia, nulidade ou vacuidade, como sonho e devaneio, e tiveram de adquirir alguma autonomia para propor alternativas à autoridade que as aprisionava” (TELLES, 2004, pp. 341- 342), isto é, as mulheres adquiriram esta autonomia indicada pela autora, quando tornaram-se as próprias fundadoras destas, ou melhor, quando adquiriram seu poder criativo.

Retomando as reflexões de Woolf, a autora acreditava que o pensamento e a escrita foram factualmente conferidos aos homens e distanciado das mulheres. Em sua obra mencionada anteriormente, com acidez, a escritora nos chama a atenção para uma gênese da escrita feminina, isto é, para uma escrita de mulher que se encontrava confinada, que havia uma série de interjeições às iniciativas artísticas femininas, que o desejo de viver da arte foi quase a todo momento relegado à morte, mas que, em contrapartida, estava transgredindo, ultrapassando limites. Quando pensamos na posição social da mulher e sua presença no âmbito literário, percebemos que este texto de Woolf, tornou-se fundamental para os estudos feministas e que trouxe à tona as conjunturas sócio-históricas que determinaram esta produtividade literária.

Como sabemos, a literatura se fundamenta dentro de campos sociais, como bem elenca Pierre Bourdieu (1992). No âmbito do campo literário, existem forças que lutam por poder, espaço e conseqüentemente, obter reconhecimento. O chamado cânone literário, no qual Zolin (2009, p. 328) considera como “uma instituição capaz de determinar e indicar a literatura representativa de determinada cultura, e que sua constituição é uma decorrência do discurso

crítico desta cultura”, é uma destas forças aplicadoras de poder, e por este motivo, pode ser visto como um fator de exclusão para literaturas consideradas menores, como por exemplo as escritas periféricas, a escrita negra e a de autoria feminina.

Sobre esta questão Zolin (2009), retrata que o cânone literário “sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta; portanto, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das etnias não brancas, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favorecidos” (ZOLIN, 2009, p. 327). Esta reflexão de Zolin (2009), nos dá margem para pensarmos sobre a caracterização de “literatura menor” pensada por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1975), baseada na noção de “desterritorialização”, que implica em uma descaracterização cultural atuada por grupos étnicos, raciais e culturais, que se encontram subjugados a um meio de marginalização.

Conforme os autores, “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas sim aquela que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE & GUATTARI, 1975, pp. 38-39). Para os estudiosos, a minoria significa a parte de variação, de diferença e de infração, e estes valores se tornam imperativos para a produtividade do “menor”; deste modo, pela desterritorialização, toda a problemática social e política penetra no campo literário e imprime uma feição própria à estética dos “menores” (DELEUZE & GUATTARI, 1978, p. 155). Tomando as reflexões de Deleuze e Guattari (1975), podemos constatar que há uma relação entre o maior e o menor, que está estritamente vinculada a questão de selecionar e excluir em função de critérios idealizados para a legitimação do cânone.

Constância Lima Duarte (1995), crítica feminista, enfatiza que em relação a mulher e sua inserção no meio literário, há uma exclusão da literatura de autoria feminina, que está atrelada ao preconceito e à resistência dos críticos de literatura em dar conta de uma outra ótica, tendo em vista que o paradigma estabelecido pela modernidade reduziu a literatura a uma única direção, a um único olhar (o masculino), que por conseguinte, estava subordinado as regras da sociedade burguesa, na qual os afazeres sociais eram divididos pela diferenças sexuais. Assim, o cânone representa esta cristalização de modelo de escrita, caracterizado por um grupo específico. Os escritores que não possuíram, ou não possuem os critérios requisitados pelo cânone, foram (ou até são) vistos como “autores menores”, de menor valor. E a escrita da mulher estava inserida neste contexto, considerando que sua produção desde o século XIX apresenta uma larga escala, entretanto, por apresentar traços diferenciados ou por fazer uso da repetição de temas generalizados, não foram reconhecidas e por consequência esquecidas.

No texto “Escritoras do século XIX e a exclusão do cânone literário”, a crítica feminista Ívia Alves (1998), frisa que esta exclusão concedida à mulher não se deu pela má qualidade de

seus textos, mas, por suas produções variadas e desviantes do molde eleito pela literatura em tempos do positivismo. A escritora Constância Duarte (1997), também discorre sobre isso em seu texto “O cânone literário e a autoria feminina”, quando relata sobre as mulheres que foram excluídas:

Por tudo isso, compreende-se por que raramente encontramos um nome feminino antes dos anos 40, quando examinamos manuais de literatura e antologias mais conhecidas. E é precisamente porque temos consciência de tal situação e pretendemos rever a participação da mulher nas letras nacionais, que realizamos todo este trabalho de recuperação de autoras, reexaminando os seus textos e questionando o cânone literário nacional (DUARTE, 1997, p. 97).

Posto isto, nota-se que a autora apresenta uma atitude preconceituosa dos anos 40 e ratifica o que Alves (1998) discutiu sobre a exclusão destas mulheres, que excluídas da órbita da criação, ocuparam o papel secundário de reprodução, tendo em vista que esta prática de criação androcêntrica tornou-se um paradigma e uma representação simbólica na sociedade. Entretanto, são posicionamentos críticos como estes, que estimulam a crítica literária feminista contemporânea a desmistificar os princípios que tem estabelecido o cânone literário, ou melhor, que tem desmitificado suas ideologias, sua estética, que tanto é demarcada por preconceitos com a cor, a raça, a classe social e sexual e através desta desmistificação, a crítica literária feminina hoje, segundo a afirmação do autor Jonathan Culler (2006), é vista como umas das correntes literárias que mais abalou a ordem do cânone e se tornou uma das mais poderosas forças de renovação da crítica contemporânea (CULLER, 2006, p. 36).

Este pensamento de Culler (2006), nos permite refletir sobre a visibilidade desta literatura produzida por mulheres e nos faz corroborar com o pensamento de Zolin (2009), quando afirma que a intenção realmente é esta, dar visibilidade a mulher produtora de um discurso que se quer novo e não aquele arraigado milenarmente na consciência e no inconsciente coletivos, inserindo-a na historiografia literária. Através da corrente feminista a mulher passou a ocupar este novo lugar, ou seja, a crítica que antes era exclusiva aos homens, passou a ser praticada pelas mulheres, que passaram a escrever mais como literatas, livres dos temores da rejeição e do escândalo (ZOLIN, 2009, p. 328).

Deste modo, é fundamental fazermos este resgate e destacar a importância da produção literária de autoria feminina, uma vez que, por muito tempo foram relegadas ao esquecimento da tradição do cânone. Assim, o feminismo, ao se dedicar a este trabalho, busca revisitar categorias que foram impostas na crítica literária e por consequência alastrar as possibilidades de análise. Em outras palavras, implica dizer, apresentar-lhes a um outro olhar, “um olhar capaz

de detectar e de desnudar particularidades a que a convenção masculina nunca esteve atenta” (ZOLIN, 2009, p. 328).

Os estudos de Zolin (2009), nos permitem constatar que a mulher sempre fora produtora de uma literatura própria. Segundo a autora, críticos (as) feministas, ao elevar estas mulheres, revisitando os modos dos pressupostos teóricos que as marginalizavam, desenvolveram um caminho com o intuito de descrevê-las, dando a conhecer suas marcas e suas peculiaridades específicas em cada época (ZOLIN, 2009, p. 329) e este é um pensamento que nos dá margem para averiguar o que há de peculiar na poética de Alice Ruiz, não com o intuito de descrevê-la, mas de reconhecer suas características e destacar o porquê de ser contemporânea.

Com isto, podemos ressaltar que os grupos minoritários, assim como a literatura produzida por mulheres, encontram suas próprias formas de expressão, suas próprias tradições literárias, constroem “uma espécie de subcultura dentro dos limites da sociedade regulada pela ideologia patriarcal” (ZOLIN, 2009, p. 329), ou seja, encontraram um modo particular de relatarmos o seu mundo e solidificar seus espaços discursivos. Esta discussão, nos faz pensar sobre o que a crítica feminista Elódia Xavier (1991) chama de “marca discursiva” quando esclarece que “sabe-se da estreita relação entre linguagem e sujeito, e, portanto, quando uma mulher articula um discurso este traz uma marca de suas experiências, de sua condição; práticas sociais diferentes geram discursos diferentes” (XAVIER, 1991, p. 13).

Estas questões de marcas discursivas ou a tentativa de definição de uma escrita produzida por mulheres nos dá a possibilidade de enxergarmos diferentes posicionamentos e críticas da referente questão. A exemplo, a escritora Lucia Castelo Branco na obra *O que é escrita feminina* (1991), umas das produções introdutórias aos estudos da escrita feminina, procurou definir esta escrita. Em seu texto a autora traz uma ideia de que em textos de autoria feminina, pode-se verificar uma distinção por possuírem “um tom, uma dicção, um ritmo, uma respiração própria” (p. 13). Entretanto, corroboramos com o pensamento de Castelo Branco e Ruth Silviano Brandão na obra *A mulher escrita* (2004), quando afirmam que “a escassa teoria já desenvolvida em torno de uma possível dicção feminina mais complica do que esclarece” (p. 97) e observamos no seguinte trecho:

Quando me refiro à escrita feminina, não entendo feminino como sinônimo de relativo às mulheres, no sentido que a autoria de textos que revela este tipo de escrita só possa ser atribuída às mulheres [...] estou admitindo algo *relativo* às *mulheres* ocorrendo por aí, embora este *relativo* às *mulheres* não deva ser entendido como produzido por mulheres (CASTELO BRANCO, 1991, p.12) [itálicos estão no texto original]

No trecho acima, nos deparamos com a ideia de escrita feminina relacionada a questão de gênero, o que torna seu pensamento contraditório, pois, por mais que estes elementos (tom, dicção etc.) marquem a produção literária escrita pelas mulheres a autora destaca estes constituintes na literatura de autores homens, como Guimarães Rosa, Proust, James Joyce, dentre outros. Contudo, estes elementos pouco são explorados nestes textos de autoria masculina, o que nos faz perceber que não há uma aproximação entre o que a autora destaca como particularidade da escrita feminina e os textos escritos pelos homens exemplificados.

Todavia, concordamos com um dos pensamentos da autora quando ela traz à tona que “os textos destas autoras se constroem, não em torno do Grande Sentido [...] mas em torno de minúcias, de banalidades, de desvios, de multiplicações dos sentidos minúsculos [do corpo, do gozo, das paixões]” (CASTELLO BRANCO, 1991, p. 57). Antonio de Pádua (2010), concorda igualmente com este pensamento e afirma que:

A ideia de os textos de autoria feminina serem construídos “em torno de minúcias, de banalidades [do corpo, do gozo, das paixões]” me diz muito daquilo que encontro na literatura contemporânea de autoria feminina, pois é o universo da esfera privada, seja do lar ou do corpo, e a linguagem deste universo, a oralidade, os monólogos, os diálogos banais que compõem a marca fundamental e fundante da *escrita feminina* (SILVA, 2010, p. 34).

Em nosso estudo, esta ideia das minúcias, da escrita com o corpo, da expressão dos desejos e das paixões como marcas características desta escrita feminina, nos dá margem para analisar as temáticas encontradas na poética de Alice Ruiz, especificamente na escrita do/com o corpo, pois, é através destas representações, destes pontos de vistas, que os motivos desta escrita literária são evidenciados.

Em diálogo com os estudos de Béatrice Didier (1981), Silva (2010), nos retrata que a escrita de mulheres apoiada nos aspectos sensoriais que remetem as suas vivências, como por exemplo o confinamento, o silêncio imposto, a maternidade e na expressão ímpar de afetos, há uma presentificação de uma “escrita com o corpo” e enfatiza que:

[...] expressa-se a partir de um ponto de vista marcado pelo corpo, pelos sentidos, por toda uma base psíquica que fora construída e impregnada pelas práticas sociais e discursivas que justificaram as mulheres confinadas e mantidas sob uma educação de clausura e menor, parece ser a saída que melhor convém às mulheres, porque detentoras de um aprendizado que os homens não dominam: o aprendizado de si, de dentro, do íntimo, da alma, do obscuro, do enigmático, das relações interpessoais e intersubjetivas, das relações sociais que há a possibilidade de interação e reivindicação como veremos na literatura de autoria feminina (SILVA, 2010, p. 38).

Destarte, a temática é um elemento crucial nesta escrita e pode ser evidenciada por meio de suas representações e posicionamentos sobre os assuntos abordados. Este parecer nos faz constatar que estes temas escolhidos por estas mulheres escritoras distinguem-se dos abordados pelos homens, entretanto, surge-nos uma questão levantada por Magalhães (1995), se esta fala, este falar do outro, “seria elemento suficiente para falar numa linguagem feminina, própria das criadoras do outro sexo” (MAGALHÃES, 1995, p. 98). Respondendo este questionamento indireto da autora, acreditamos que sim, que esta escrita apresenta elementos caracterizadores de tal linguagem e que, conseqüentemente, implica numa indicação de diferenças entre a produção masculina e feminina, mas que também entende-se que não se circunscreve ao domínio exclusivo das mulheres, todavia, diz respeito ao seu universo, principalmente quando a temática é o corpo, pois, compreendemos que se mostra como denúncia da marca de tal escrita e assim apreendemos que a perspectiva exposta por Magalhães (1995) é a que mais se apropria do que entendemos por escrita feminina e a que mais se atrela a produção literária destas na contemporaneidade.

Em relação a escrita baseada nas experiências vividas pelas mulheres, Silva (2010), frisa que estas constituem-se como alimento diário dos poemas e de muitos outros textos produzidos por elas e estes serviam de veículos, suportes e sintaxes que representavam o universo das mulheres nos vários contextos sociais e culturais. Entretanto, por este motivo, tempos atrás se pensou que a escrita feminina era de menor valor, pelo fato de fazer alusão às coisas de si mesma, ou seja, aquilo que lhes eram de grande valor, coisas da vida sendo inscrita num campo simbólico (SILVA, 2010, p. 37). Este pensamento, nos faz refletir sobre a importância de a literatura ser vista como um campo de força que interage com o seu contexto, como também, na concepção de escrita de si apresentada por Margareth Rago (2013), que ressalta sobre a questão da seguinte forma:

[...] a escrita de si, não se trata de um dobra-se sobre o eu objetivado, afirmando a própria identidade a partir de uma autoridade exterior. Trata-se, antes, de um trabalho de construção subjetiva na experiência da escrita, em que se abre a possibilidade do devir, se ser o outro de que se é, escapando às formas biopolíticas de produção do indivíduo. Assim, o eu de que se trata não é uma entidade isolada, mas um campo aberto de forças; entre o eu e o seu contexto não há propriamente diferença, mas continuidade (RAGO, 2013, p. 52)

O que corrobora com os estudos de Gilles Deleuze (2011), quando se remete a autoria e aos escritos literários que apontam sempre para a literatura como um processo, ligado às vivências, ou melhor, a ser “matéria vivível ou vivida” (DELEUZE, 2011, p. 11), e estas

características são mais aprofundadas ou mais bem articuladas na escrita de autoria feminina, pois, esta literatura produzida por mulheres discute muito das realidades vivenciadas por elas, seja através da elaboração de personagens ou a qual o eu-poético apresente uma voz transgressora, tendo em vista que, a maioria destas evidencia a realidade sociocultural em que muitas estavam compelidas a viver. Deste modo, o falar de si, escrever sobre si, pode ser também o falar do outro. É a partir da leitura dos textos destas mulheres que poderemos chegar a um melhor entendimento do que tem a dizer este grupo que historicamente foi por muito tempo silenciado.

Desta forma, todo este percurso nos fez enxergar que o ser mulher, constituiu-se através de linhas de fuga, da sociedade, do homem e da própria crítica, mas que por meio de suas experiências, sentimentos e aceções conseguiram movimentar o seu novo campo, através de uma voz que se mostrou subversiva à imagem que lhes eram projetadas, como por exemplo, o ser mãe, o viver para o lar, ter mais fragilidade, dentre outros aspectos, e isso nos remete ao que Deleuze e Guattari (1997, p. 66) chamou de “devir-mulher”, para entendermos que ser mulher é ir muito além do doméstico, é ser mais que uma conquista, é inserção. Assim, é possível identificar na poética de Alice Ruiz este devir-mulher que é representado através da escrita do/com o corpo, com seus átomos de feminilidade e que isso não se trata apenas do individual, do eu-poético, mas de um agenciamento de multiplicidades, de encontros com os outros (as).

2.2 Aspectos da poesia brasileira contemporânea e da poeta A. Ruiz

Estas reflexões sobre a mulher e o fazer literário, suas marcas de escrita, especificamente a escrita do/com o corpo, nos dão margem para adentrarmos no fazer poético de Alice Ruiz e iniciarmos uma outra discussão, que nos permite contemplar o espaço da literatura brasileira contemporânea, especificamente no âmbito da poesia, pois acreditamos que cabe a este ramo a problematização desta noção de escrita.

Refletir sobre a literatura brasileira contemporânea é de certa forma uma medida arbitrária, tendo em vista que, a literatura, assim como o tempo, está em constante desenvolvimento. O contemporâneo é um período caracterizado por mudanças, pelo heterogêneo e por este motivo é necessário entendermos esta relação de tempo que possibilita um encontro de gerações, pois, há uma conversação entre o tempo passado e o presente e não apenas como o autor e leitor. Deste modo, o contemporâneo será o modo como lemos a obra e como percebemos sua presentificação em nosso tempo.

Neste ponto, nos debruçaremos sobre a literatura brasileira contemporânea e a contemporaneidade apresentada na poética de Alice Ruiz, porém, antes de adentrarmos em sua poesia, discutiremos sobre as questões que orbitam a chamada literatura contemporânea. Aqui, entendemos o contemporâneo como o termo que situa uma condição temporal, ou aquilo que pertence a uma geração ou gira em torno dela. Ou seja, estas tendências contemporâneas em literatura, na verdade, é um termo arbitrário para uma produção fluida, difusa e estilizada que representa as novas inflexões artísticas num mundo pós-vanguarda e pós-utópica.

A partir da segunda metade do século XX (1960), até *Torto Arado* (2019), romance de Itamar Vieira Junior, por exemplo, as obras literárias são consideradas contemporâneas. Nesta pesquisa utilizaremos obras produzidas no ano de 1980 e 2013, contemporâneas da década em que hoje vivemos, lemos e criticamos as problematizações dos sujeitos destes períodos e por esta razão, o contemporâneo nos dará um perfil da escritora que analisaremos.

Iniciaremos nossas reflexões com os estudos de Giorgio Agamben, que na obra *O que é o contemporâneo? E outros ensaios* (2009), nos apresenta uma ampla compreensão sobre o conceito de contemporaneidade. O autor recupera uma leitura que Roland Barthes fez sobre as “Considerações Intempestivas” de Friedrich Nietzsche e começa a delimitar seu pensamento. Problematiza a condição do contemporâneo e nos indaga, provocativamente, em relação a questão do espaço-tempo e de uma natureza extemporânea, visto que, a contemporaneidade deveria ser compreendida, em relação ao presente, mediante a movimentação dupla entre desconexão e dissociação, isto é, uma incompatibilidade com o próprio tempo social.

Sobre esta mesma questão, o escritor Karl Erik Schollhammer em sua obra *Ficção Brasileira contemporânea* (2009), dialoga com Agamben e destaca que “o verdadeiro contemporâneo não é aquele que se identifica com seu tempo, ou que com ele se sintoniza plenamente. O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 09).

Agamben (2009), destaca ainda que “a contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, esta é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Assim, o autor percebe que aderir à *zeitgeist* impossibilita a contemporaneidade de ser percebida, pois, quanto mais adeso ao espírito do tempo, menos capacidade de observá-lo a partir de um olhar crítico.

Pensando na figura do poeta, Agamben (2009, pp. 62-63), afirmou que “o poeta, o contemporâneo, deve manter fixo o olhar no seu tempo”, pois, através deste olhar conseguirá enxergar as luzes e não o escuro, porque ser contemporâneo é saber enxergar esta obscuridade

e escrever através dela no presente. Entretanto, a contemporaneidade possui uma relação particular com o arcaico, pois, segundo o autor, para ser contemporâneo é necessário enxergar no que há de mais recente nos vestígios de sua origem e salienta que:

[...] o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de citá-la segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (AGAMBEN, 2009, p. 72)

Desta maneira, podemos verificar que aqueles que conseguem se referir ao seu tempo (contemporâneo), enxergam certamente um ponto de “cisão”, de “ruptura”, face a um olhar reiterado perante a relação entre os tempos, ou seja, entre o arcaico e o atual. Lança-se um novo olhar não apenas para o seu tempo, como também para o passado. E por consequência, a contemporaneidade é um vínculo que o sujeito apresenta com o seu tempo, ou com qualquer outro tempo que o seu olhar seja lançado. O que torna um autor contemporâneo é a sua capacidade em indicar em seus textos críticas relacionadas ao seu momento histórico, enxergando as luzes e não se ofuscando por elas. Por isto, podemos dizer que a poética de Alice Ruiz é contemporânea a nós, em pleno 2021, pois, ela demonstrou sua capacidade de compreender as trevas de seu tempo – as repressões sociais, políticas, machistas, vivenciadas por ela e poetizá-las em seus textos. Com isto, a poeta pode evidenciar em sua poesia as sombras, isto é, as críticas e não as luzes dos problemas que persistiam em seu tempo.

Na mesma perspectiva, Schollhammer (2009, p. 10), destaca que “a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica”, e ser contemporâneo é justamente isso, é saber reconhecer e compreender o presente com o qual não se pode totalmente coincidir. Deste modo, nota-se que na reflexão do autor supracitado, há uma outra possibilidade de compreensão, isto é, contrariamente a questão da descontinuidade referente ao presente, consoante ao que Agamben (2009), argumenta a literatura contemporânea brasileira “parece estar motivada por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 10). Contudo, é condizente apreender que esta urgência, como retrata o autor, “é a expressão sensível da dificuldade de lidar com o mais próximo e atual [...] a sensação, que atravessa alguns escritores, de ser anacrônico em relação ao presente, passando a aceitar que sua “realidade”

mais real só poderá ser refletida na margem e nunca enxergada de frente ou capturada diretamente” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 11).

Por outro ponto de vista, Leyla Perrone-Moisés na obra *Mutações da literatura no século XXI* (2016), observa que a literatura contemporânea é um olhar para o passado que se configura como “citação, reescritura, fragmentação, colagem, metaliteratura” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 149), ou seja, percebe-se que há uma reflexão sobre a própria literatura, na qual ao mesmo tempo que enxerga o seu passado também percebe o seu tempo presente. Desenvolveremos em nosso terceiro capítulo, um estudo similar ao que é levantado por Perrone-Moisés (2016), detendo-nos na análise de poemas de Alice Ruiz que se voltam para o próprio fazer literário, ou seja, há uma reflexão metalinguística, que implica na própria língua, no próprio ato de poetar.

Assim, o que podemos observar é que na tese de Agamben elencada anteriormente, o contemporâneo não é somente o sucessivo, o que vem depois do moderno, para superá-lo de um jeito hegeliano, mas aquilo que em certo jogo entre luz e penumbra, reúne os passados, não para harmonizá-los, mas para deixá-los viver lado a lado, um contra o outro, um seduzido pelo outro. O contemporâneo não é um período, é um abarcamento. Por isso ele não se identifica tão facilmente com o seu tempo, porque o seu tempo não é uma nova fase que o expressa, é a condição que remete as subjetivações aos diversos devires do passado e do presente. O contemporâneo é o brilho que não conseguimos encarar sem que nos cegue, daí o que analisamos, segundo ele, seria as sombras do nosso ofuscamento, uma metáfora bonita para a importância da distância temporal e para haver uma boa análise.

Movendo-nos agora para o âmbito da crítica e da poesia brasileira contemporânea, sabemos que ela está, desde muito, em renovação. Não é fácil identificarmos acordos que dominam o nosso tempo, tendo em vista que o estado histórico do presente é complexo, e talvez por isso sempre inquieto ao olhar do contemporâneo. Há um certo tempo predomina uma discussão sobre um ponto de cisão entre o moderno e o pós-moderno, porém não sabemos seu momento preciso. Todavia, observamos algumas manifestações tanto no campo político, econômico e estético que são concludentes a estes períodos. Não nos alongaremos a tais eventos, mas é evidente que no pós-modernismo há um agravamento dos preceitos modernistas e certamente uma ruptura destes valores, pois, permanecer com um único discurso, uma única história seria perdurar na ilusão do modernismo. Podemos tomar como exemplo os estudos de gênero, feministas, e até mesmo a escrita de mulher, uma vez que estes, incitaram e moveram a centralidade do cânone extremamente resguardado pela tradição.

Porém, é evidente que a crítica literária vive até então um momento contínuo e de incertezas e podemos reconhecer isso como um estado de “crise”, no qual há constantes indagações em relação aos seus valores, métodos e posicionamentos. Alguns acreditam que estas cogitações sobre a crítica, especificamente a de poesia brasileira na contemporaneidade, se mobiliza devagar e gera uma falsa impressão desta produção poética.

A crítica literária Heloísa Buarque de Hollanda, na antologia poética *Estes poetas: uma antologia dos anos 90* (1998), percebe isso como um “neoconformismo político-literário, ou seja, uma subordinação ao *establishment* crítico” e uma apatia literária que poderia ser o *ethos* de um período pós-utópico, em que o poema não aparenta ter mais nenhum projeto estético e político. Com isto surge o poema pós-utópico, conceituação formulada por Haroldo de Campos em seu texto “Poesia e modernidade: Da Morte do Verso à Constelação. O Poema Pós-Utópico” (1997), no qual apresenta uma renúncia ao projeto das vanguardas e sugere uma poesia pós-vanguardista.

Desde a Modernidade, a poesia está em crise. Talvez a própria poesia alimente-se desta crise e aí encontre o seu devido “lugar”. Marcos Siscar, pesquisador da poesia brasileira contemporânea e estudioso de Haroldo de Campos, na sua obra “Poesia e Crise” (2010), destaca que a produção de Campos constitui-se como “um dos lugares em que o contemporâneo se apresenta em sua maior potência de problematização” (SISCAR, 2010, p. 306) e utiliza o texto do poeta como cerne na discussão sobre a poesia contemporânea brasileira e o enfatiza como um rumo para os acontecimentos poéticos contemporâneos, pelo fato de ter lançado uma percepção crítica inaugural sobre o fim das vanguardas, isto é, para o esgotamento dos paradigmas da época e nos situado para uma existência de diversas poéticas.

Hollanda (1998), trata igualmente, sobre uma diversidade de tendências e projetos e notou que:

a produção poética contemporânea se mostra como uma confluência de linguagens, um emaranhado de formas e temáticas sem estilos ou referências definidas. Neste conjunto, salta aos olhos uma surpreendente pluralidade de vozes, o primeiro diferencial significativo desta poesia (HOLLANDA, 1998, p. 11)

Contudo, esta pluralidade elencada pela autora pauta esta discussão e nos indica uma outra forma para compreender o contemporâneo. Esta reflexão de Hollanda (1998), nos dá margem para a leitura do artigo de Siscar (2010), “A cisma da poesia brasileira” no qual o autor nos chama a atenção para uma “hipótese da diversidade”, uma eventualidade difundida pela

crítica brasileira de poesia, que apontou para o término de uma incompatibilidade supressora e o reconhecimento destas várias poéticas, deste espaço de pluralidades.

Entretanto, no mesmo texto, nota-se que há uma reflexão sobre como a poesia contemporânea inscreve-se na tradição. Através dele, verificamos que esta tradição não se abre para diálogo, tendo em vista que na sua luta pela variação de tendências há uma valorização de poetas específicos e conseqüentemente a marginalização de outros, ou seja, o reconhecimento de um “núcleo” que se encaixava no sistema, mas que também, na nossa concepção não representa a integralidade desta produção contemporânea. Mas, por outra perspectiva, o autor também trata sobre como o poeta pode ser reconhecido como constituinte de sua tradição, o que de certa forma nos revela uma mudança nos critérios de inclusão de poetas na contemporaneidade e evidencia uma conciliação com a poesia contemporânea.

Em seu texto, o autor apresenta esta criticidade como uma “cisma”, que seria na verdade, um sintoma de um mal-estar teórico que equivale a uma indecisão em relação ao cenário da poesia contemporânea, ou melhor estaria atrelada ao sentido de separação, ou a um suposto antagonismo entre o concretismo e poesia marginal, como também na semiótica, na poesia do cotidiano, ou entre os processos de experiência *versus* experimentação.

Já em “*O tombeau das vanguardas: a “pluralização das poéticas possíveis” como paradigma crítico contemporâneo*”, Marcos Siscar destaca também que “a situação da poesia contemporânea é a da diversidade pacífica de tendências e projetos” (SISCAR, 2016, p. 19). Diante da constatação destas variedades, Siscar (2016) enfatiza que a “hipótese da diversidade” encarrega-se de dar nome à época que se segue ao chamado “fim das vanguardas” e baseia-se “na ideia da desaparecimento dos antagonismos, na convivência de projetos individuais, na pluralidade de opções e propostas, por oposição à estrutura bipolarizada que definia a vida cultural até meados da década de 1980” (SISCAR, 2016, p. 20), ou seja, o fim das vanguardas, se confirmaria, sobretudo, nos discursos críticos e na tentativa de construir valores em cima dos campos “dominantes” e até mesmo dos lugares demarcados, ou seja, esta situação de tendências e diversidades também encontra-se nos grupos minoritários e faz parte do cenário da poesia brasileira contemporânea.

Para o autor, esta ideia de pluralização das poéticas possíveis refere-se a época do poema pós-utópico de Haroldo de Campos, pois, seguidamente a época das totalizações, que seria a das vanguardas, adentramos em uma época de multiplicações, que abriu caminho para uma pluralidade de alternativas estéticas, na qual segundo Siscar (2016, p. 22), é tida como um “acontecimento crítico”, isto é, que possui valor histórico, ou como um “acontecimento relevante para pensarmos a situação da poesia recente”.

Além de Siscar, outros críticos se aproximam da poesia contemporânea e buscam fatores diferenciados para compreender o que vem sendo feito na literatura brasileira nos últimos anos, pensando além das formalidades e da erudição. É esta perspectiva que nos interessa, pensar em uma forma de apropriação de estratégias analítico-críticas para cada especificidade da poesia e não apenas cogitar na generalidade, que muitas vezes só servem para julgamentos e exclusões, para manter um “*status*” de poesia ou caracterizá-las como uma “*má poesia*”.

A autora Celia Pedrosa, em seu artigo “Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão” (2015), destaca que as questões que giram em torno da crítica de poesia podem ser compreendidas como efeito do enfrentamento de heterogeneidade da cena literária e que para não apenas realizar uma demarcação cronológica de autores e obras, o contemporâneo serve para “deixar em aberto o sentido e os limites da prática poética e de sua inscrição temporal” (PEDROSA, 2015, p. 321). Segundo a autora, esta abertura foi assinalada como fundamento do processo de avaliação da modernidade da arte e do pensamento histórico e anti-histórico na problematização direcionada para a ideia de presente. Em seu texto, percebe-se uma rejeição aos antagonismos e uma busca por uma homogeneização da poesia do presente. Também caracteriza a produção poética contemporânea pela pluralidade de discursos e tendências, porém, assinala que nenhum deles torna-se hegemônico, tendo em vista a perda de legitimidade das noções de excepcionalidade da arte e do artista, seja em suas manifestações institucionais ou marginais, seja nas eruditas ou populares (PEDROSA, 2015, p. 322).

Pedrosa (2015), avalia a produção contemporânea, face à crítica de poesia, e coloca em movimento as ideias de expansão e crise. A respeito disto, a autora identifica três tendências:

A primeira definir-se-ia pela compreensão do contemporâneo como pós-moderno, e deste como efeito de uma crise do moderno – crise aí considerada sinônimo de esgotamento da originalidade e da representatividade que o poético antes exercitava através de obras-primas exemplares em termos simultaneamente nacionais e universais. A segunda, em princípio oposta, usaria também a categoria de pós-moderno, mas para endossar este esgotamento do que considera autoritário na noção moderna de arte; e em consequência aceitar a convivência plural em si mesma como índice de vitalidade (PEDROSA, 2015, p. 323).

Na nossa concepção, todas as tendências apresentadas nos levam a uma compreensão homogênea da pluralidade, ou seja, em todas percebemos que há uma diferenciação que segundo a autora tornam complexa o campo da contemporaneidade. Com isso, a autora identifica que na reflexão sobre o contemporâneo há uma ideia de crise, como já elencada por Siscar (2010), e que por esta via, “a modernidade se manifestaria sempre como acontecimento, como pergunta e busca sobre o que significa ser presente” (PEDROSA, 2015, p. 323).

A perspectiva de Marcos Siscar (2010), se aproxima dos estudos sobre a literatura brasileira desenvolvidos pela argentina Florencia Garramuño, visto que, se em Siscar encontramos a ideia de crise, em Garramuño (2009) nos deparamos com a de expansão. A autora toma emprestado de Rosalind Krauss (1983) o conceito de campo expansivo e através dele e do que apresenta Siscar (2010), expõe uma tendência importante da produção literária contemporânea, ou seja, através desta expansão os textos rompem com seus próprios limites, em relação a linguagem, ao gênero, a cultura, dentre outros aspectos.

O escritor Alberto Pucheu também contribui significativamente para os estudos críticos de poesia. Em seu texto “Apoesia contemporânea” (2014), o autor abre um emaranhado de possibilidades para tratar a literatura e arte na contemporaneidade. Discute propostas apresentadas por Josefina Ludmer e Garramuño sobre a chamada escritas do presente. Com isto, podemos sentir um abalo neste meio através de posicionamentos como o de Pucheu, que de modo libertário destaca uma subversão às normas, ou seja, uma renegação às leis e formas que, conseqüentemente, representavam um aprisionamento à poesia. Mas, esta questão acaba por nos remeter novamente para o espírito das vanguardas do início do século XX que, por sua vez, nos remetem à grande ruptura proposta pelos primeiros românticos alemães ao regime das artes advindo do chamado classicismo que entendia a poesia como imitação da natureza.

A este respeito notamos que o que chamamos contemporâneo abre espaço para uma zona de possibilidades, tendo em vista a diversidade de produções, a pluralidade de autores, obras e poetas, que antes na visão tradicional não obteriam seu lugar. Com isto, percebemos uma possibilidade de convivência nivelada, ao contrário de apenas hierarquizá-la como boa ou má literatura/poesia, que reflete sobre os motivos desta produção e sobre a sua finalidade em determinado contexto. Isto, nos remete a imagem da aquarela apresentada por Pucheu (2014) que representa uma multiplicidade de caminhos possíveis que podem desenvolver o fazer artístico, de modo geral, na contemporaneidade, sem que haja uma desvalorização de outros caminhos plausíveis. O que enxergamos na poesia é que ela é diversificada e pode ser supervalorizada nesta pluralidade de faces, pois, na nossa perspectiva o contemporâneo plural preocupa-se justamente em evidenciar esta diversificação e não valorizar critérios pré-determinados de épocas passadas, mas isso não impede de retomá-los.

De acordo com Regina Dalcastagnè (2012), a literatura brasileira contemporânea é:

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).

Neste trecho, a autora refere-se em específico às narrativas, porém, notamos seu reflexo na poesia, tendo em vista que há um emaranhado de vozes que questionam o seu lugar de fala, dentre eles o das mulheres que escrevem poesia, pois, como sabemos, por muito tempo foram silenciadas e representadas por outras vozes.

Para as mulheres, escrever poesia, ou qualquer outro escrito, estava fora de cogitação, pois, de acordo com Telles (2004, p. 423), “a poesia lírica que não a mera exposição de sentimentos adequados exigia um eu confessional forte”. Com isto, recordamos aquele discurso de que a mulher deveria permanecer enclausurada, viver para o lar e para os afazeres domésticos, papel que lhes foram atribuídos durante muito tempo no âmbito literário. Contudo, estas mulheres escritoras se rebelaram contra o sistema opressor e assumiram um lugar na literatura, seja como escritora ou personagem (produto de criação verbal), e com isso reafirmaram o seu espaço e sua própria identidade.

Entretanto, este pensamento modernista de determinar o espaço da mulher enquanto escritora ainda é uma preocupação vinda dos homens e já não mais acontece na poesia contemporânea. De acordo com Ana Cristina Cesar (1999):

[...] 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).

Ao observamos a poética de Ruiz, notamos que a poeta comunga com o pensamento de Cesar (1999), quando opta por ser chamada de poeta e não poetisa. Para a autora, o termo poetisa apresenta uma suavidade, um enfraquecimento no produto e salienta ainda que as mulheres são poetisas porque a poesia não tem gênero, porém se fazem questão de distinção, os homens que virem poetas³.

A poeta Alice Ruiz contribuiu consideravelmente com a ressignificação da poesia brasileira contemporânea. A partir de suas experiências vivenciadas e perpassadas em sua

³ Ruiz, Alice. Poeta ou poetisa? Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=srHxmpKAj-w>> Acesso em 15 de agosto de 2020.

própria poesia, percebemos que a poeta não se fecha a unicidade do eu, mas sim em uma poeta que através de sua voz caminha por lugares, coisas e pessoas.

Ruiz, nascida em 1946, na cidade de Curitiba no Paraná, desde cedo demonstrou interesse pela arte da escrita e por expressar seus sentimentos, ideias e pensamentos através de seus poemas. É filha de pais separados e foi criada dos nove aos dezoito anos pela tia Francisca Ruiz em Curitiba. A relação de Alice com a tia é bem peculiar, pois, no tocante ao seu processo criativo/artístico não havia incentivo por parte dela. Na casa em que moravam não havia nenhum livro, apenas a Bíblia. O único ambiente, fora de casa, que Alice tinha acesso à leitura era a biblioteca da sua escola⁴, a qual passava seu tempo livre estudando e pesquisando sobre questões que a interessavam.

Um dos aspectos que lhe chamou a atenção em suas leituras bíblicas foi para o fato de como as mulheres eram apresentadas lá. Ruiz não entra em detalhes, mas em entrevista concedida à TV 247⁵ relata que:

A primeira vez que eu li a bíblia eu olhava e dizia “gente coitada da mulher!”, eu ainda não tinha percebido no mundo como é que funcionava o machismo, nem dentro de casa eu tinha percebido. Até porque minha tia era muito matriarca [...] ela tinha um papel na família, assim de autoridade e tal... então eu não via deste jeito, e eu comecei prestar atenção naquela coisa das mulheres...⁶

Aqui, podemos notar que desde pequena Alice possuía senso crítico. Apesar de ser criança, pois nesta época tinha apenas onze anos, algo lhe foi despertado para pensar no papel atribuído às mulheres e tempos depois a autora expressa estas reflexões em seus artigos feministas.

Sua tia, além de privá-la dos livros, também a privava da escrita. Chegou a rasgar vários de seus escritos, visto que sofria com receio da sobrinha percorrer o mesmo caminho que seu marido Percy Wendler, poeta e pintor, que acabou falecendo vítima do alcoolismo⁷. Sobre isto a poeta relata em entrevista a Ana Carolina Murgel⁸:

[...] quando comecei a escrever – não sei se é porque nós éramos do mesmo dia – ela começou a minar isso: “Não quero que seja como o Percy, termina mal! Na vida a gente tem que ser prático...” Então ela começou a jogar fora

⁴Depois da bíblia, o segundo livro que Alice Ruiz leu foi a obra *A chave do tamanho* de Monteiro Lobato.

⁵A TV 247 é um canal de jornalismo no YouTube, com ampla participação do público brasileiro, no qual produz programas diários, além de entrevistas com grandes nomes da política e da cultura nacional.

⁶Entrevista realizada em 21 de outubro de 2019 à TV 247 pelos apresentadores Dayane Santos e Paulo Moreira Leite.

⁷Vale destacar que por mais que a tia não quiseste que Ruiz seguisse o mesmo caminho que seu marido, a jovem acabou se tornando poeta, casou-se com um poeta, que também morreu vítima do alcoolismo.

⁸Alice Ruiz em entrevista concedida à Ana Carolina Murgel, em São Paulo, em 18 de junho de 2003.

poemas meus, desenhos. Ela não queria de jeito nenhum que eu fosse pra este lado. Claro que foi por amor, mas eu lembro que este conto⁹ ela jogou fora. Ela rasgou furiosa, falou que era uma besteira “você está escrevendo sobre coisas que você não conhece, você não nasceu pra fazer isso...” Ela foi bem radical. Foi aí que eu comecei os poemas, eu não parei. Mas eu escondia, comecei a esconder dela...

Embora estivesse inserida neste contexto conservador, Ruiz não deixou de escrever, pois sua necessidade e deslumbramento pela escrita foram colossais. As repressões impostas pela tia, não impediu o seu desejo pela leitura, pela escrita de poemas e pela vontade de se tornar artista. Decerto, estar inserida neste cenário repressivo fez com que sua vontade de escrever crescesse cada vez mais, fosse seu combustível diário para alimentar o que lhe estava sendo imposto. Sobre isso, em 2005, Ruiz concebeu outra entrevista a Murgel, na qual cita o escritor e poeta francês, Jean Genet, como exemplo similar de sua história:

É engraçado, mas eu desconfio que foi esta... virou um fascínio, este tabu gerou um fascínio [...] Jean Genet já falou que quando ele era criança e o chamaram de ladrão, foi aí que ele soube o que era. Então no fundo, no fundo, eu devo à minha tia o fato de eu ser poeta, porque ela me associou diretamente à poesia (MURGEL, 2005)¹⁰

Desta forma, o fascínio que a tia criou em querer proibir Ruiz de escrever, acabou gerando um tabu, de tanto ser associada à poesia, acabou tornando-se poeta. Passaram-lhe os tempos, e aos dezesseis anos Alice começou a publicar seus versos em revistas culturais e em jornais da época, e os escreve até então.

Como a maior parte das jovens de sua época, Alice também se casou e viveu cerca de vinte anos com o poeta Paulo Leminski (1944-1989), com quem teve três filhos, Miguel Ângelo Leminski (que faleceu aos dez anos, vítima de um linfoma), Áurea Alice Leminski e Estrela Ruiz Leminski. O escritor curitibano foi o primeiro a ter acesso aos escritos de Alice e percebeu que a poeta escrevia haicais, forma poética japonesa composta por três versos, que até então era desconhecida pela autora, o que a levou a pesquisar e estudar esta forma de fazer poesia e a traduzir livros de escritores japoneses¹¹.

Tornar-se poeta não foi tão fácil assim. Ruiz cresceu em meio ao processo de mudanças em torno da sociedade e principalmente, na vida da mulher. Sua escrita está situada num contexto social em que a mulher, mais do que atualmente, tinha que lidar com os preconceitos,

⁹O primeiro conto criado por Ruiz foi “O homem cinzento”.

¹⁰Alice Ruiz em entrevista concedida à Ana Carolina Murgel em São Paulo, em 18 de janeiro de 2005.

¹¹Traduções de obras de origem japonesa feita por Alice Ruiz: Dez Haiku (1981); Céu de Outro Lugar (1985); Sendas da Sedução (1987) e Issa (1988)

as imposições, as opressões, as frustrações e a limitação de seus direitos. Contudo, como sabemos, o campo da literatura é um espaço de luta, de contestação e ir contra as ideologias impostas pelo patriarcalismo, porém, foi através da escrita que Alice Ruiz pode ressignificar a própria vida.

Ruiz apresenta uma vasta bibliografia, tendo cerca de 23 livros publicados. Embora escrevesse desde a adolescência, a autora iniciou suas publicações com seus textos feministas para as revistas e jornais locais, em seguida publicou sua primeira obra *Navalhanaliga* (1980), que de certa forma retrata as preocupações levantadas pela autora em seus artigos feministas. Estas reflexões abriram espaço em seus versos, para uma poesia que discutia as imposições sociais atribuídas as mulheres de seu tempo e a exploração do corpo e da sexualidade feminina de forma desprendida, livre do que era exigido na época. Em seus escritos, Alice prezava muito pela brevidade e pela coloquialidade, o que repercutiu em sua poesia, pois, em suas publicações seguintes, o ser breve, simples e sintético se transformou em seus haicais e atualmente é uma das poetas brasileiras contemporâneas mais conhecida por produzir esta forma.

Ruiz é uma poeta que já está inserida a um certo lastro de tempo em nosso meio literário. Após a publicação de *Navalhanaliga*, publicou *Paixão Xama Paixão* (1983), sua primeira produção independente e artesanal. Seguidamente veio *Pelos Pelos* (1984), *Hai Tropikai* (1985), *Rimagens* (1985), *Vice Versos* (1988), *Desorientais: Haikais* (1996), *Hai Kais* (1998), *Poesia para Tocar no Rádio* (1999), *Yuuka* (2004), *Conversa de Passarinhos* (2008), juntamente com a escritora Maria Valeria Resende, *Salada de Frutas* (2008), como também no mesmo ano, publicou a antologia poética *Dois em Um* (2008), que reúne toda a sua poesia publicada na década de 1980. Posteriormente veio *Três Linhas* (2009), *Boa Companhia: Haicai* (2009), *Nuvem Feliz* (2010), *Jardim de Haijin* (2010), *Proesias* (2010), *Dois Haikais* (2011), *Estações dos Bichos* (2011), *Luminares* (2012), *Outro silêncio: Haikais* (2015), e recentemente publicado a obra *Amorhumorum: haikai & senryu* (2020), em parceria com o poeta Rodolfo Guttilla.

A nosso ver sua poesia insere-se no que é chamado de autoficção, se bem que estes estudos se voltam mais para as narrativas, porém, notamos que Ruiz constrói sua voz poética a partir de um autoficcionalismo, pois, na nossa perspectiva, movimentos em torno do eu acontecem em sua poética, ou melhor, a poeta transforma as suas experiências vivenciadas em poesia e transforma-se na própria personagem de seus poemas. Mas é importante ressaltar que não enxergamos a sua escrita apenas como um meio de poetizar sua vida, entretanto, notamos um diálogo com aquilo que viveu. Isto implica dizer que quando a poeta se debruça sobre suas

experiências vividas para construir seu texto, ela não se limita a construir uma autobiografia, mas torná-las em produto para a sua criação literária.

Em muitos dos seus poemas, Ruiz também problematiza a condição da mulher esposa, mãe, dona de casa. Contudo, a poeta não silencia nenhuma mulher. Ela rompe com o seu próprio silêncio e torna-se uma voz que liberta a silêncio de tantas outras mulheres, o que nos faz compreender sua dicção poética como um encontro de diversas vozes.

A estética contemporânea trouxe consigo grandes influências políticas, tecnológicas, novas demandas que de certa forma afetou os meios de criação e reprodução dos poetas. Ruiz nasceu e cresceu em meio a um processo de mudanças na vida da mulher deflagradas no período de transição para o século XX, que de alguma forma, trouxeram impactos para sua produção literária.

Imersa em um cenário fortemente marcado pela repressão política imposta pela ditadura militar, pelo autoritarismo, pela falta de direitos e liberdade e por conviver em um contexto social, no qual o homem era privilegiado e a mulher era menosprezada ao ambiente doméstico, Alice Ruiz, viu-se na necessidade de desviar-se do padrão estabelecido na época, trilhar novos caminhos, alternativos e “marginais”, para produzir sua poesia de forma autônoma e traçar uma trajetória que conscientemente estava em oposição ao cânone literário brasileiro e ao sistema editorial da época.

Para melhor entendermos o contexto histórico, social e político em que Ruiz estava inserida é fundamental compreendermos a conjuntura da ditadura militar e dos movimentos artísticos que ocorreram entre as décadas de 1960 e 1980 como: o tropicalismo, a contracultura, a literatura marginal, bem como a disseminação do feminismo, a fim de constatar como estes anos e o entrecruzamento destes discursos somaram-se às experiências e ao fazer poético da autora.

Uma obra indispensável que representa perfeitamente os anos de 1960 e 1970 é *Impressões de Viagens: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970* (2004), de Heloisa Buarque, a qual escolhemos para nos dar o fundamento destes momentos que foram tão cruciais na vida de Alice Ruiz. No livro, a autora busca “examinar alguns momentos em que a literatura participa de maneira direta dos debates que se desenvolveram a partir da década de 60, mobilizados pelas propostas revolucionárias da produção cepecista ou de seu suposto adversário, o experimentalismo de vanguarda” (HOLLANDA, 2004, p. 13).

Hollanda (2004, p. 19), relata que “os incríveis anos 60 foi extraordinariamente marcado pelos debates em torno do engajamento e da eficácia revolucionária da palavra poética, palavra que, naquela hora, se representava como muita poderosa e até mesma como instrumento de

projetos de tomada de poder”. Neste período, ainda segundo a autora, “a população revolucionária”, acreditava numa forma singular de comprometimento cultural que estava intrinsecamente relacionada com a militância política.

Posteriormente, Hollanda (2004, p. 21) destaca que o Centro Popular de Cultura (CPC), foi criado em 1962, em defesa do letrado “em nosso país e em nossa época, fora da arte política não existe arte popular”, uma vez que, este grupo acreditava na arte como mecanismo de tomada de poder e que estaria inteiramente ligada ao corpo social. Contudo, para o grupo, os artistas e intelectuais brasileiros estariam, naquele tempo, separados por três caminhos: o primeiro, *conformismo*, ou seja, a parte alienada, que estaria “perdida em seu transviamento ideológico”, já que estaria em função da superestrutura social e das instituições políticas, jurídicas, científicas, religiosas e filosóficas, ou melhor dizendo, do “sistema”. O segundo, *inconformismo*, voltado para o grupo dos intelectuais, movidos por um “vago sentimento de repulsa pelos padrões dominantes”, por uma “revolta dispersa” e uma “insatisfação inconsequente”. O terceiro e último caminho, seria a atitude “*revolucionária e consequente*”, na qual os artistas se colocavam ao lado do povo, por ser parte integrante do povo, isto é, neste caminho, caberia aos intelectuais transformar a sua linguagem para ser entendido pelo povo (HOLLANDA, 2004, p. 22). A autora salienta ainda que:

[...] ao reivindicar para o intelectual um lugar *ao lado do povo*, não apenas se fazia paternalista, mas termina – de forma “adequada” à política da época – por escamotear as diferenças de classes, homogeneizando conceitualmente uma multiplicidade de contradições e interesses. A necessidade de um “laborioso esforço de adestramento às sintaxes das massas” deixa patente as diferenças de classe e de linguagem que separam intelectual e *povo* (HOLLANDA, 2004, p. 23).

Neste caso, esta “arte popular revolucionária” do CPC, da qual fala Hollanda, se daria então como uma saída conceitual para um problema político e pensando no âmbito do “poeta revolucionário”, a adoção de uma linguagem que não fosse a sua, o faria largar sua ferramenta de trabalho, ou seja, seu discurso poético.

Posteriormente, este discurso “popular” e “nacionalista” integrou-se no período da ditadura militar, após o golpe, mas a poesia, especificamente, saiu de cena e incorporou-se ao teatro, ao cinema e a canção. O golpe de 64 fez com que a classe estudantil que integrava o CPC se afastasse definitivamente do “povo”. Sobre isso, Hollanda destaca, fazendo referência a Roberto Schwarz, que neste período criou-se uma anomalia de que mesmo com a ditadura,

era a esquerda que tinha uma relação com a cultura do país, mas somente manteve-se até o fim dos anos 70 com a destituição da ditadura.

Em uma entrevista concedida a Ana Carolina Murgel, em abril de 2006, Alice Ruiz fala sobre suas recordações deste período de militarismo:

Em 1964, que foi o ano do golpe militar, eu tinha 18 anos e uma infância e uma adolescência conturbada pra resolver na minha cabeça, então estava muito voltada para as questões pessoais. [...] E não estava prestando tanta atenção no que estava acontecendo no país, mas no dia daquelas passeatas de "Marcha da Família com Deus pela Liberdade", o banco onde eu trabalhava dispensou os funcionários para que fôssemos à passeata. E eu fiquei no banco conversando com algumas amigas, quando o gerente voltou, ele quase nos demitiu, porque (e a culpa foi minha), eu o peitei na hora. Apesar de não estar antenada, eu tinha muito claro dentro de mim que aquela passeata era "Tradição, Família e Propriedade", uma coisa para nos manter nos padrões antigos de comportamento, e mesmo não me envolvendo com a coisa de militante, eu acreditava naquela visão da esquerda, de justiça social, tudo aquilo. Por outro lado, as pessoas da minha geração, que tinham este discurso esquerdista, sempre me soaram muito mais como aquela empolgação da juventude de querer transformar o mundo, aquela ilusão... sempre me pareceram pautadas em uma ilusão de que era possível. Embora eu conjugasse com o mesmo desejo deles, nunca comunguei com a estratégia. A estratégia sempre me pareceu burra, aquela coisa heroica, tipo mártir, botando a cara pra bater... e não era deste jeito que daria para fazer [...] por outro lado eu queria, acho que aquele sonho foi importante na nossa geração, porque naquela época mais de metade do mundo era socialista, então era viável... a impressão que a gente tinha é que o mundo inteiro seria socialista. Mas o socialismo que eu sonhava veio ter eco logo em seguida com a contracultura, porque era um socialismo com uma revolução de costumes embutida. Quer dizer, um outro tipo de comportamento relacional, que era pra mim a base de tudo¹².

Ruiz, apesar de não ser operante em relação aos movimentos militantes da época, acreditava na visão esquerdista, mas, não partilhava da mesma estratégia que por sinal parecia-lhe “burra”. Porém, deixa claro que esta perspectiva foi significativa para aquela geração, mas que só veio repercutir com o movimento da contracultura, pois se tratava de uma “revolução de costumes embutida”, ou seja, este tipo de comportamento relacional, não se tratava de uma mudança social, mas sim de uma mudança comportamental.

Vale destacar, que neste período pós-golpe no Brasil, a discussão dirigiu-se também para a música popular, com o movimento tropicalista, que enaltece a poética e o literário, juntamente com a contracultura. O Tropicalismo se deu durante a ditadura militar no Brasil, entre os anos 1967 e 1968, com o objetivo de criar “algo diferente de tudo”. Foi uma movimentação cultural que se manifestou em vários domínios artísticos, como no cinema, no

¹² Entrevista concedida a Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel em São Paulo, em 11 de abril de 2006.

teatro, na literatura e especificamente na música, pois tinham como propósito romper com o reconhecimento musical que estava sendo apoiado politicamente pela esquerda nacionalista.

Como sabemos, a ditadura militar foi instaurada em 1964 e teve seu término em 1985. Seu período mais radical ocorreu após do Ato Institucional número 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968, que suspendeu todos os direitos civis dos cidadãos. Como consequência, a cultura brasileira teve seu rumo modificado, pois, a censura pública dominou todos os campos culturais, o que dificultou ainda mais o que podia ser dito ou publicado e mais uma vez, os artistas tiveram que se esquivar dela. Pensando no âmbito literário, Randal Johnson (2004), destaca que:

O golpe de estado militar de 1964 que deu início a vinte e um anos de regime ditatorial obviamente teve um grande impacto na literatura e cultura brasileiras. Numerosos trabalhos de ficção têm explorado o impacto e ramificações do autoritarismo, assim como o movimento de resistência que se ergueu contra este regime militar (JOHNSON, 2004, p. 131, tradução nossa)

Deste modo, podemos considerar o Tropicalismo como um ponto de ruptura tanto no âmbito político, estético, como no comportamental, pois, observando a produção artística deste período, conseguimos perceber uma estética que se volta para a moral, bem como para a recusa de uma única personalidade, isto é, as letras e poesias apresentavam um forte posicionamento ético e estético destes músicos e poetas. Ainda sobre o movimento Tropicalista, Rogerio Duarte (2003), salienta:

(...) A essência do Tropicalismo era um desejo amoroso de modernidade para o Brasil. Era todo um ponto de vista que estava, e continua reprimido e que naquele momento histórico a gente pôde veicular. Foi um momento de êxtase, de criatividade real e que alimentou e alimenta até hoje este país. Foi talvez o movimento mais moderno do Brasil no sentido de que ele era um movimento ligado a uma civilização contemporânea e de massas, sem ranços, sem compromissos ou peias ideológicas com facções de esquerda, ou de direita. Era a própria inteligência brasileira se manifestando, num momento de consciência, de lucidez e de paixão por este país. Era também um momento em que uma potencialidade brasileira se apresentou. Porque quando eu falo de Tropicalismo, sempre digo que não é um movimento, é a própria arte brasileira. O modernismo já era assim. A vocação do Brasil é esta. Esta é a nossa fala. Esta é nossa identidade. Há visões superficiais disso, mas esta vocação brasileira está aí em tudo: nesta garra, nesta paixão, nesta identidade universal do brasileiro (DUARTE, s.p, 2003).

O Tropicalismo, e as suas influências no cenário nacional artístico, foi inteiramente importante e influenciador na criação estética de uma geração de poetas brasileiros, como a da nossa poeta Alice Ruiz, e de alguma forma, contribuíram no encorajamento de uma parte significativa da população, que criticava o governo através do sistema cultural. Segundo o escritor brasileiro Glauco Mattoso (1982), vários poetas desta geração também eram letristas,

da mesma forma que Ruiz, que além de compor, tece seus poemas musicalizados. Com o tropicalismo, as letras passaram a ser mais valorizadas e reconhecidas como poemas, fossem ou não ‘elaboradas’, ao mesmo tempo que qualquer poema, seja discursivo ou concreto, se torna ‘oralizável’, ‘musicável’ e ‘cantável’” (MATTOSO, 1982, p. 22).

É importante enfatizar que Ruiz participou, igualmente, do concretismo brasileiro, movimento literário do século XX que surgiu com força vanguardista e se impôs a partir de 1956, “como a expressão mais viva e atuante da nossa vanguarda estética” (BOSI, 1994, p. 475). Para o autor, no âmbito da poesia brasileira, “o concretismo afirmou-se como antítese à vertente intimista e estetizante dos anos 40 e repropôs temas, formas e, não raro, atitudes peculiares ao Modernismo de 22 em sua fase mais polêmica e mais aderente às vanguardas europeias” (BOSI, 1994, p. 476), isto é, o “período concreto” também nos apresenta um “desvio da norma”, uma fuga dos padrões, ou melhor dizendo, um antiacademicismo de forma mais radical em relação a poesia, pois, os concretistas brasileiros defendiam que a arte deveria possuir objetos sonoros, plásticos e cinéticos, ou seja, forma, som e imagem, o que chamaram de *verbivocovisual*¹³:

sem luto
pelo obsoleto
só
ab
so
luto
(RUIZ, 2008, 131)

Neste exemplo, podemos perceber que a autora, na construção do poema, é influenciada pela poesia concreta e une sua discursividade ao visual. Nota-se isso, devido ao verso em linha vertical, destacando apenas uma palavra, “absoluto”, sugerindo o pilar do texto e figurativizando aquilo que existe independentemente de qualquer condição. Como elemento propulsor do texto, o termo destaca algo concreto, porém, nos remete igualmente a micropolítica do desejo, ao movimento do “aqui e agora”, desenvolvido pelos hippies nos anos 70. Além disso, nos apresenta uma imagem do prazer na vivência do presente, apesar do luto e

¹³Trata-se da integração do verbal, do visual e do sonoro.

da luta, seja ela das mulheres ou das outras minorias, é algo que é vivenciado todos os dias e que não se adia.

Alguns críticos caracterizaram a poesia de Alice Ruiz como inovadora, revolucionária pelo fato de a autora utilizar de diversos recursos visuais e sonoros, por brincar com a musicalidade e a forma do poema. Marilda Binder Samways, na obra “Introdução à Literatura Paranaense” (1988), ressalta que a poesia de Ruiz é “contudente e renovadora tanto nos aspectos temáticos como nos formais, principalmente nos formais, pois ela aproveita a lição das vanguardas e desestrutura o verso tradicional”. E é justamente isso que a faz dialogar com a poesia concreta e com o tropicalismo. Em sua lírica nota-se a valorização da rima, do ritmo, do som e da imagem. Na obra “Alice Ruiz Série Paranaenses n.º 3” a autora afirma, “a poesia concreta me deu a régua e o compasso. Eu não faço poesia concreta, mas bebi desta fonte, principalmente” (RUIZ, 1988, p. 12).

O Brasil nos anos de 1970 também presenciou o surgimento e o crescimento de um outro movimento: a contracultura¹⁴, que assim como o Tropicalismo, se mostrou contrária às normas estabelecidas na época e não consentia com os princípios de uma sociedade rotulada, ou seja, foi uma mobilização e contestação social, a qual utilizou de novos meios de comunicação em massa, para representar um “desvio da norma” em relação ao mundo artístico e intelectual. Foi uma mobilidade que alcançou parte dos jovens que tentavam encadear o discurso de resistência à repressão da ditadura militar, diferente da propagação que antes era levantada pelos esquerdistas.

A contracultura, além de ser considerada uma vanguarda estética, podemos caracterizá-la também como uma vanguarda extra-estética, pois, o comportamento desviante não se refere apenas ao mundo ou a obra, ele passa a se inscrever no dia a dia, ou seja, na vida do próprio indivíduo. Como afirma Risério (1990), a contracultura, nesta perspectiva, pode ser definida como manifestação esteticopsicossocial, visto que vida e obra, por mais que tenham conflitos, são inseparáveis. No que toca Alice Ruiz, seu caminho se deixa tomar no cruzamento destes dois desvios, ou melhor, vida e obra agem e se alimentam mutuamente. Sua poesia virou um estilo de vida, enfatizada no dia a dia da poeta, ou seja, o desvio da norma encontrado na contracultura não se refere apenas ao pensamento ou as produções das obras, mas sim ao

¹⁴ É importante destacar que o termo contracultura surgiu nos Estados Unidos na década de 1960, com o movimento *hippie* e pela convergência da Guerra Fria, e estendeu-se para a década de 1970, na Inglaterra, com o movimento *punk*. Foi um movimento organizado por jovens que tinham o intuito de questionar os valores tradicionais e o individualismo ocidental, ou seja, ir contra a cultura dominante.

cotidiano, a vida destes artistas, dentre eles o de Ruiz. Sobre o movimento da contracultura a autora relata:

[...] a coisa da *contracultura* pra mim foi fundamental na forma como eu conduzi minha vida naqueles anos, como conduzi meu casamento, como conduzi minha relação com os amigos, como eu conduzi minha relação com o consumo... Até hoje eu não compro a prazo, por exemplo. Até hoje eu não aceito este sistema que te obriga a ficar preso a um emprego cumprindo horário, a um papel, a cargos, coisas que não somos nós [risadas, apontando para nós duas], por conta de um cartão de crédito que você está sempre jogando pra frente o dinheiro que você vai gastar, portanto, que você é obrigado a ganhar. E eu até hoje me recuso a isso. E por conta disso eu pude viver daquilo que eu amo fazer, que é a poesia¹⁵ (RUIZ, 2006).

Ou seja, o movimento da contracultura esteve presente na sua vida com o seu marido, com seus amigos, nas suas escolhas feministas e poéticas, pois, para ela tratava-se de uma ética pessoal contestatória e sobre as relações de poder.

Heloisa Buarque (2004), em seu texto “O espanto com a biotônica vitalidade dos anos 70”, destaca sobre uma produção que vai trazer a presença de duas gerações, a dos anos 60 e a dos anos 70 e salienta que:

[...] a primeira, poderíamos identificá-la por sua participação já nos debates que marcam o processo cultural a partir da segunda metade dos anos 60, ainda que não date deste período sua presença efetiva na cena literária. Uma geração que estava de certa forma latente, recusando os pressupostos do engajamento populista e vanguardista e mais exposta à influência pós-tropicalista, sem, contudo, identificar-se com esta tendência. A segunda geração que notamos já não tem sua informação marcada pelos limites dos debates dos anos 60: trata-se de uma geração que começa a tomar contato com a produção cultural e a produzir no clima político dos anos 70, quando a universidade e, de resto, o processo cultural apresenta condições bastante diversas daquelas que marcaram a década anterior (HOLLANDA, 2004, p. 99).

Esta segunda geração a qual a autora destaca, refere-se a literatura tida como “marginal”, ou “geração mimeógrafo”, que teve seu auge nos anos de 1970. Foi um fenômeno sociocultural que ocorreu em função da censura imposta pela ditadura militar e que levou os artistas em geral a buscarem alternativas para disseminar suas produções, pois estas teriam ficado à margem da sociedade e da produção e veiculação no mercado editorial.

Alice Ruiz também bebeu da fonte da literatura marginal. Assim como ela, diversos artistas foram considerados “marginais” pelas suas próprias abordagens artísticas, pelo

¹⁵ Entrevista concedida a Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel, em São Paulo, no dia 11 de abril de 2006.

conteúdo irônico e contestador, pelo uso informal e coloquial da linguagem, e por se referirem diretamente às imposições e repressões estabelecidas pela ditadura militar.

Hollanda (2004, p. 110) relata que o termo “marginal” é adotado, mas, evita-se a postura afirmativa do termo. Corroboramos com o pensamento da autora, pois, em caráter literário, isto não se confirma nos textos propriamente ditos. Frequentemente ele vem justificado pela condição alternativa às formas comerciais de produção artística na década de 70. Nesta época, surgiram obras, especialmente poéticas, que foram produzidas de forma autônoma e reproduzidas por equipamentos caseiros, tendo como um dos principais temas de registro, a vida cotidiana. A literatura marginal surgiu como um escape na vida destes artistas. Através dela, puderam expressar suas ideias, seus sentimentos e suas inquietações que muito foram reprimidos pelo governo.

Heloisa Buarque (2004) destaca que em 1972 o “surto” da nova poesia já estava definitivamente em cena e cita um artigo escrito com Antônio Carlos de Brito da revista “Argumento”, sobre a Expoesia I (1973), na PUC/RJ e destaca que:

Está acontecendo um “surto de poesia” hoje no Brasil? Tal indagação tem ocupado ultimamente, e com tal insistência, a reflexão de jornalistas, professores, intelectuais etc. que talvez já possamos até falar do “surto da indagação”. A capitalização crescente do nosso mercado editorial tem significado para os novos autores um fechamento sistemático das possibilidades de publicação e distribuição normais. Na tentativa de superar este bloqueio que os marginaliza, tais autores são levados a soluções que por mais engenhosas são sempre limitadas. Já há quem fale de uma “geração mimeógrafo”, de uma poesia pobre, que se vale dos meios os mais artesanais e improvisados de difusão, num âmbito necessariamente restrito [...] (HOLLANDA, 2004, p. 108).

Na opinião de Buarque (2004, p. 109), estes textos “trazem uma marca da experiência imediata da vida dos poetas [...] o registro do cotidiano quase que em estado bruto informa os poemas e, mais que um procedimento literário inovador, revela traços de um novo tipo de relação com a literatura, agora quase que confundida com a vida”. Assim, se constituiu a geração “marginal” e um novo circuito para a poesia e para a literatura foi criado. Nota-se uma mudança no *modus vivendi/operandi* dos poetas. A poesia deixou de ser apenas um meio para alguma causa, de servir apenas como veículo para o sublime. O poema deixou de ser apenas um objeto e passou a assumir o seu lugar como sujeito, que reflete sobre si e além de si. A partir de então, é possível entender que dentro deste movimento de mudança, também é possível expressar as coisas simples da vida e instaurar a poética do cotidiano na prática da linguagem. Assim, a poesia marginal da geração de 70 se espalhava pelo cotidiano das pessoas, não pela aquisição dos cânones literários, mas sim pelos folhetos e outras manifestações, que

apresentavam uma maior coloquialidade e descontração em paralelo à formalidade e rigidez encontradas nos livros.

A literatura marginal dos anos 70, frisava uma inerente modificação nos atos culturais e no modo de gerar cultura com a liberdade nos moldes estéticos e formais. De acordo com Hollanda (2004):

A recusa das “formas sérias do conhecimento” passa a configurar um traço importante e crítico de uma experiência de descrença em relação à universalidade e ao rigor das linguagens técnicas, científicas e intelectuais. E esta atitude antiintelectualista não é apenas uma forma preguiçosa ou ingênua, mas outra forma de representar o mundo (HOLLANDA, 2004, p. 111-112).

Além desta “outra forma de representar o mundo”, os “marginais” apresentavam uma postura crítica, um papel contestatório, de afronta em relação à ordem política e social. Hollanda (2004) ressalta ainda que:

Extrapolando procedimentos literários, os indivíduos assumem outro papel no cotidiano, vivendo uma nova situação, uma experiência grupal e afetiva que revela modos diferentes de viver e de perceber a relação com a arte e a cultura. Assim a marginalidade deste grupo não é apenas literária, mas revela-se como uma marginalidade vivida e sentida de maneira imediata frente à ordem do cotidiano (HOLLANDA, 2004, p. 113).

Assim, o cotidiano transforma-se em arte, poesia. No caso de Alice notamos que a poeta capta os momentos vivenciados, o que é sentido e experimentado e traspõe em seus poemas, em seus haicais. Influenciada por estas vanguardas, Ruiz rompeu com o discurso convencional e acadêmico, a partir da utilização de uma linguagem coloquial e cotidiana em seus poemas e destacou-se por escrever de forma “diferente” das escritoras de sua época. Para Ruiz, este período foi marcante tanto para o seu trabalho, como para a própria construção de si.

A poesia feminina traça, então, o mesmo caminho paralelo que a poesia marginal, estando intrinsecamente marcada pelo contexto político, social e cultural em questão. Na década de 70, também houve a disseminação do feminismo no Brasil. Foi nas palavras das mulheres que o discurso feminista ganhou espaço e foi de acordo com as questões levantadas na contracultura, que defendia a individualidade da mulher e do seu trabalho profissional, visto que, foi através da luta por suas carreiras que obtiveram o respeito e deixaram de ser vistas como já dizia a música de Martinho da Vila (1970) “Você não passa de uma mulher”.

É nos anos 70, que Alice Ruiz incorpora o discurso feminista em sua escrita e como ressaltou Virginia Woolf, transfigurou a sua arte de escrita através da marcação do gênero, por

meio de uma escrita marcada por uma linguagem que trata sobre sua geração, sobre o próprio corpo e as experiências vivenciadas.

Logo, após o nascimento da filha Áurea, sua perspectiva de mundo mudou, principalmente em relação às mulheres e viu-se na necessidade de pensar e escrever sobre o assunto. A poeta também obteve inspiração nos escritos de Simone de Beauvoir e ressalta: “Simone de Beauvoir foi um divisor de águas na minha vida. Eu li com 18 anos e às vezes acho que foi ela que me abriu a porta de um monte de coisas que estavam sufocando dentro de mim (RUIZ; MURGEL, 2006). Nota-se, portanto, que há uma identificação do discurso de Beauvoir com o pensamento de Ruiz, e desde então publica artigos feministas.

Seu primeiro artigo foi publicado em setembro de 1973, o texto questiona a tradição comportamental atribuída à mulher, em uma espécie de diálogo entre pessoas de gerações distintas, evidenciando pequenos relatos como: “Na minha casa não tem esta de ‘Nova mulher’, lugar delas é na cozinha”, ou “Aonde você pensa que vai com esta roupa? Eu não te criei para jogar na boca do povo. Recato e decência nunca fizeram mal a uma moça” (MURGEL, 2010, p. 276). Os artigos de Ruiz são sinalizados pelo entendimento de que os homens possuíam privilégios e o que era referente à mulher traziam-lhes desconforto. Seus artigos estimularam as mulheres de seu tempo a pensar e a questionar os discursos feministas. Estes textos, também abriram espaço para a poesia. Seus primeiros poemas foram publicados em 1979, na revista “Através”, com o apoio de Décio Pignatari, porém, sua poética feminista não foi publicada na revista e só veio à público em 1980, com a publicação da sua primeira obra poética *Navalhanaliga* (1980).

O livro foi um marco em sua vida e de suma importância para o seu crescimento como escritora e militante feminista, pois, reflete, de igual modo, as preocupações reveladas pela autora em seus artigos feministas, abrindo um espaço, na poesia, para a discussão das convenções sociais atribuídas à mulher e para a exploração do corpo feminino e da sua sexualidade de forma livre. A autora trata sobre algumas vertentes do universo feminino, desde a sua posição social até sua posição em relação ao corpo e através disso demonstra todo o seu cuidado com a problematização da figura da mulher na sociedade. Sobre isso, Samways (1988) declara:

Talvez a mais importante preocupação de Alice seja com a posição humana e social da mulher, vista sob diferentes ângulos: o erótico, o amoroso, o lírico, a maternidade, o ser que se sente marginal no processo econômico e que busca realçar sua posição, descobrindo novos valores e exigindo a transformação dos esquemas sociais convencionais dominados pelo homem. Não que a poesia de Alice Ruiz seja predominantemente indagadora destes problemas, mas eles

aparecem como resultado das próprias posturas assumidas pela artista (SAMWAYS, 1988, p. 131).

Ruiz é uma escritora que tem uma percepção poética pautada na reflexão crítica e na relação que se tem com o momento histórico-cultural vivenciado:

sou uma moça polida
levando
uma vida lascada
cada instante
pinta um grilo
por cima
da minha sacada
(RUIZ, 2008, p. 150)

O poema acima, volta-se para um fato do universo feminino e nos mostra a mulher como figura do lar, dona de casa, que aparentemente leva uma vida “lascada”. De forma irônica, o eu lírico destaca que a cultura do momento era dominada pela esfera masculina e que as mulheres desta época viviam para ficar em casa, cuidar da família e do lar. Com isto, percebemos que a autora escrevia sobre o que incomodava nas relações entre os gêneros e subjetivou este discurso em suas práticas escritas, outro exemplo é o poema em forma de haicai, Navalhanaliga, também título da obra, que traz a questão da prostituição como tema central:

nada na barriga
navalha na liga
valha
(RUIZ, 2008, p. 156)

O poema inicia com “nada na barriga” que nos faz remeter a fome. Neste caso, entendemos o tema da prostituição como uma justificativa de uma mulher que se prostitui para sobreviver e não passar fome. No caso da navalha, seria a arma branca para ataque e defesa, incorporada definitivamente à "liga" e ao corpo da mulher, prática bastante utilizada pelas prostitutas. Também podemos cogitar este instrumento de defesa como objeto simbólico, pois, se pensarmos na figura do poeta verificamos que sua arma é a própria palavra, que da mesma forma pode cortar, transformar e reinventar novos espaços, ou seja, a palavra (arma) como acontecimento.

Ruiz também traz à tona em sua poética uma referência ao mito de Penélope, a mulher guardiã da fidelidade conjugal, que espera fervorosamente pelo seu homem aventureiro. No poema abaixo nota-se que a poeta entra no âmbito da mitologia para evidenciar a metáfora da espera de Penélope que vive a tecer uma mortalha. Aqui notamos que há uma insatisfação em

relação as mulheres que se encontravam “resguardadas” à espera de seus maridos que viviam em plena liberdade:

Bem que eu vi
 Ulisses andou por aqui
 Circes e Ciclopes
 Enquanto cinco ou seis
 Tentavam Penélope
 Atras de um fio

tecendotecendotecendo
 tecendotecendotecendo
 tecendotecendotecendo

tecendotecendo
 tecendotecendo
 tecendo
 (RUIZ, 2008, p. 156)

Na primeira estrofe Penélope distraída com o ato de tecer não percebe a tentação. É como se a personagem estivesse estritamente ligada ao estereótipo do feminino que deve apenas voltar sua atenção para a família, para o lar e jamais reparar nos olhos masculinos que a rodeavam. A partir da segunda estrofe, o poema é tecido como uma renda e o texto a própria tessitura. Mas, por outra perspectiva, sabemos que Ulysses não volta de suas viagens e isso nos faz pensar em um rompimento de espera e este tecer pode ser um “tecer como desmanchar”, como parar de esperar. É como se no final não tivesse mais a espera pelo casamento, ou o “felizes para sempre”. A mulher acorda, sai da sua distração e se liberta do tempo, da passividade, da cegueira e rompe com um sistema de imposições.

Já no poema “Drumundana”, a poeta faz uma paródia do poema “José” de Carlos Drummond de Andrade, que em seu poema apresenta a condição que se encontra o homem moderno, no qual é tomado pela solidão, pelos anseios, pela falta de esperança, momento em que o homem se encontra inerte.

DRUMUNDANA

e agora Maria?
 o amor acabou
 a filha casou
 o filho mudou
 teu homem foi pra vida
 que tudo cria
 a fantasia

que você sonhou
 apagou
 à luz do dia

e agora Maria?
 vai com as outras
 vai viver
 com a hipocondria
 (RUIZ, 2008, p. 163)

Neste poema, Ruiz aproxima o sujeito lírico dos dramas vivenciados pelas mulheres. O poema foi escrito em 1980, uma década repleta de críticas aos padrões estabelecidos pela sociedade sexista. Neste caso, Maria, a figura principal do poema, é comparada à José, de Drummond, um homem com conflitos dentro de uma existência masculina e Maria limitada aos padrões femininos impostos a ela, pois, vivia para cuidar do lar e da família, sua vida foi basicamente embasada por este estereótipo. No poema, Maria é problematizada como sendo uma mulher sem mais opções de vida e conseqüentemente, sem condições de fala, ou seja, uma mulher que se anulou pela família e que não tinha mais ninguém por ela, como é o caso de muitas Marias encontradas nas famílias brasileiras.

Ruiz preocupava-se justamente em fazer com que estas mulheres enxergassem novas opções e novos caminhos, além dos já conhecidos, impostos e percorridos por ela. Porém, é importante enfatizar que a autora não vê problema em ser mãe ou dona de casa, entretanto, se a mulher quiser e se permitir ela pode ser muito mais e precisa ter plena consciência disto.

Sobre a expressão “Maria vai com as outras”, Ruiz em entrevista a Murgel¹⁶ (2003), ressalta que o uso do termo foi proposital e salienta que “quando a mulher pensava de forma diferente da conveniente para seu gênero (ou dos estereótipos sobre), era chamada de “Maria vai com as outras”, deixando sempre implícita na frase a incapacidade das mulheres de tomarem decisões sozinhas ou de pensarem diferentemente”.

Nota-se ao longo da obra, a preocupação que Alice tem em repassar uma mensagem as mulheres, de mostrar a crítica, os questionamentos, a ironia, sobre estes papéis sociais, principalmente dentro de seus próprios lares, como no poema “alma de papoula”:

alma de papoula
 lágrimas

para as cebolas

¹⁶ Entrevista concedida a Ana Carolina Murgel, realizada em São Paulo, 18 de junho de 2003.

dez dedos de fada
caralho

de novo cheirando a alho
(RUIZ, 2008, p.165)

No poema em questão nota-se que a crítica se volta para o ambiente doméstico reservado à mulher dona de casa, que era reclusa e restrita ao ambiente doméstico, vivendo para os afazeres do lar. Contudo, além de fazer esta crítica à sociedade, também percebemos que é algo destinado as mulheres que aceitavam esta posição.

Por fim, a autora também escreve o que considera como Manifesto feminista, o poema “O que é a que é”, texto produzido através de recortes de jornais e revistas com trechos os quais ela discordava, e para evidenciar o feminismo em nossa sociedade. Com este manifesto em forma de poema, Ruiz destacou a forma como as mulheres eram taxadas e como o feminismo é enquadrado:

Usada e abusada.
Palpável mas oca.
Amainada para mãe.
Acusada e recusada.
Calada e mal falada.
Alienada e esquecida.
Ordenada e ordenhada.
Solícita e solicitada.
Bordadeira e abordada.
Afastada e sempre a mão.
Moderada e bem adornada
Dá a luz e vive escondida.
Transcende em descendência.
Mal informada forma pessoas.
Foi vocada a não ter vocações.
Sem necessidades, só caprichos.
Inclinada por instinto só ao lar.
Criticada e fadada à idade crítica.
Econômica nada entende de Economia.
Domingo, dia do Senhor, não descansa.
O que no homem é estilo nela é relaxo.
Não dá tom e dança conforme a música
Chora quando não tem mais nada a dizer.
Consumidora voraz é vorazmente consumida.
E o que mais consta e o que menos se nota.
No dicionário figura como a fêmea do homem.
Para compreender não tem muito o que aprender.
A melhor paisagem atrás do buraco da fechadura.
Produz pouco porque já reproduz e isso lhe basta.

Não precisa ser atualizada, mas deve andar na moda.
 A força que despende para ser frágil continua oculta.
 As suas tentativas de participação recebem como intromissão.
 Já que não tem responsabilidade não pode ter mau-humor
 Tem que ser uma obra de arte que não fique para a posteridade.
 Perde tanto sangue que fica com o que se chama por aí de “sangue de barata”.
 Dócil, meiga, sutil e submissa, deixa aos homens os defeitos correspondentes.
**PRECISA-SE: TORNEIRO MECÂNICO, CONTADOR, ANALISTA DE
 SISTEMAS, ENGENHEIROS, ETC
 COM CAPACIDADE COMPROVADA, E DE UMA RECEPCIONISTA
 COM ÓTIMA APARÊNCIA.**
 Pode escolher entre o céu e o inferno, mas a terra não, esta é do sexo oposto.
 Entrave para a liberdade masculina através das traves da obediência.
 Quanto mais espírito melhor, mas o futuro acaba junto com a beleza.
 Se for grande é porque está por detrás de um grande homem.
 Sempre esperando e levando a fama de se fazer esperar.
 Seu entusiasmo é chamado de assanhamento.
 Nascida para dentro aí ficará até
 que a terra coma o resto que os
 filhos e os homens deixam.
 Faz par mas embaixo¹⁷
 (RUIZ, 2008, p. 194)

Basicamente, a autora mostra que por muito tempo as mulheres foram silenciadas, ordenadas, limitadas e que viviam apenas para as atividades do lar, para ser mãe, bordar, lavar, passar. Revela a mulher como ser frágil, dócil, que chora, porém está na moda e sempre bela, é isto que interessa. Não produz, mas é mera reprodutora e que ao tentar se encaixar é vista como intrusa. De forma irônica e crítica Ruiz enfatiza esta taxaço exacerbada às mulheres, porém, graças à luta pela igualdade de gênero, bem como os estudos feministas, estes discursos não se validam mais.

Com isto, também percebemos que a poesia feminina de Ruiz, acaba-se tornando uma poesia de combate, de resistência, que através de sua verdade, simplicidade e espontaneidade atinge o grande público. Diante de um período de regime político militar que censurava a população, principalmente as mulheres, de forma apoiada na esfera entre o masculino e o feminino, que as relegava a esfera privada, que as silenciava, marginalizava e que no âmbito literário a cultura dominante era as dos homens, Alice Ruiz arquitetou em sua poética um posicionamento subversivo e passou a fazer contestações sobre os valores morais e éticos da sociedade, bem como explorar e promover a liberdade e a sexualidade das mulheres, livrando-

¹⁷ No poema original encontra-se uma arte que sugere um formato de espiral, círculo, ou até mesmo a ideia do útero da mulher, ou a própria via láctea, no qual origina-se as palavras do poema. A arte gráfica foi produzida pelo artista Reynaldo Jardim.

as dos tabus, dos julgamentos e através das suas vivências, como mulher, esposa, mãe, dona de casa e poeta, apresentar-lhes em suas obras.

Além disto, é possível encontrar em sua poética um olhar próximo daquilo que Heloísa Buarque caracteriza como um discurso pós-feminista, ao investigar textos das poetisas no início da década de 80. Num artigo publicado no *Jornal do Brasil*, em 1981, Hollanda (2000, p. 200), afirmou que “o discurso feminista supõe algumas simplificações e uma certa incapacidade, enquanto linguagem, para enfrentar seus fantasmas mais delicados”, entretanto, ao observar as obras das poetisas daquela geração percebeu “sintomas de um discurso pós-feminista, um novo espaço para a reflexão sobre o poder da imaginação feminina. Uma revolta molecular quase imperceptível no comportamento, na sexualidade, na relação com o corpo e a palavra” (HOLLANDA, 2000, p. 201).

O pós-feminismo apresentado pela autora se dá aqui no sentido de agregar e multiplicar. Refere-se a reafirmação das lutas feministas e conseqüentemente o seu fortalecimento, na medida em que abre novas formas de reinvenções que corroboram para a multiplicidade do feminismo. De acordo com Ana Gabriela Macedo (2006):

O conceito de pós-feminismo poderá assim traduzir a existência hoje de uma multiplicidade de feminismos, ou de um feminismo “plural”, que reconhece o factor da diferença como uma recusa da hegemonia de um tipo de feminismo sobre outro, sem, contudo, pretender fazer tabula rasa das batalhas ganhas, nem reificar ou “fetichizar” o próprio conceito de diferença (MACEDO, 2006, p. 814)

Esta conceituação apresentada por Macedo (2006), corrobora com o que Rago (2004) aborda sobre o pós-feminismo. Em seu texto, a escritora destaca que foi graças às conquistas do feminismo, que os jovens de atualmente “mantém indubitavelmente relações mais libertárias com o corpo, com o sexo, com o outro, com a natureza e com a própria vida” (RAGO, 2004, p. 32) e em Alice Ruiz é notável esta força feminina, esta revolução molecular libertária na qual aborda sobre a sexualidade e o corpo.

Notamos que seus textos são singulares, o “eu” é compartilhado com o interlocutor. Apresenta uma atração pelo cotidiano, pela experiência, pelo “agora” e pelo presente e isso constitui e marca a sua originalidade literária. Nesta perspectiva, Ruiz pertence à categoria de poetisas brasileiras contemporâneas que apresenta um fazer poético libertário que se opõe das amarras do tradicionalismo, porém elaborado, repleto de diversas significações, o que exige do leitor uma atenção redobrada às entrelinhas, para descobrir os fios significantes e edificar sua própria interpretação. Na década de 1980, o talento poético Ruiz é disseminado e apreciado

pela crítica de poesia brasileira. Com isso, transpassa seus contemporâneos pelo fato de suas produções estarem ligadas a uma escrita inovadora, que enfatiza histórias pessoais vivenciadas e expressa os conflitos interiores do eu.

3 A ESCRITA DO CORPO NA POÉTICA DE ALICE RUIZ

Atualmente, no cenário da lírica contemporânea, vemos o surgimento de muitas autoras que somam ao seu engenho poético à corporalidade e a perspectiva erótica. Na busca de uma escrita que tratasse sobre o corpo feminino e seu entrelaçamento com o erótico, nos deparamos com a poesia de Alice Ruiz.

Como vimos anteriormente, sua produção poética nos faz transitar por caminhos por ela percorridos e sua trajetória literária é correspondente às transformações do corpo social brasileiro dos últimos tempos, ou melhor, dos últimos cinquenta e um anos. A poeta demonstrou o seu papel atuante no discurso literário, bem como a inserção da mulher neste. Da mesma forma que ratificou sua escrita marcadamente política e feminista, a qual durante o período das

repressões impostas pela ditadura militar, lutou por um espaço autônomo e independente para as mulheres, tendo em vista que a sociedade neste momento, privilegiava apenas o discurso masculino.

Antes de nos aprofundarmos nas reflexões teóricas sobre o erotismo e como o corpo é erotizado na poética de Alice Ruiz, é necessário compreendermos sobre o que seria este corpo e de que maneira ele se manifesta na literatura.

No texto “Corpos reconfigurados” (2000), a autora Elisabeth Grosz nos revela como o cartesianismo, uma doutrina formada pelo pensador francês René Descartes que marcou a filosofia moderna por dar início a uma autonomia de razão baseada na ciência e na subjetividade, marcou demasiadamente o pensamento ocidental e influenciou nas diversas concepções contemporâneas sobre o corpo. Em seu texto, a autora destaca que o dualismo cartesiano (mente/corpo) se opõe à teoria feminista, tendo em vista que as oposições binárias hierarquizam e classificam, privilegiando um em detrimento do outro.

Quanto a isto, Grosz (2000, p. 48), nos indica o perigo deste dualismo e ressalta: “o corpo é o que não é a mente, aquilo que é distinto do termo privilegiado e é outro. É o que a mente deve expulsar para manter sua integridade”, pois segundo a autora este dualismo provoca problemas filosóficos que não são solucionáveis. Entretanto, a autora expõe o pensamento de Espinosa que concebe o corpo como tecido histórico e cultural da biologia, para desconstruir os dualismos e as oposições binárias.

A partir desta reflexão, Grosz (2000) nos apresenta três linhas de pesquisa sobre o corpo no pensamento contemporâneo. A primeira linha que a escritora destaca é de que “o corpo é visto primariamente como um objeto para as ciências naturais, especialmente para as ciências da vida, biologia e medicina” (GROSZ, 2000, p. 57), ou seja, nesta perspectiva o corpo é compreendido como organismo, como ser biológico, carnal. Neste ponto, é posto em voga as especificidades do corpo feminino, sua natureza individual, como a menstruação, a gravidez, a maternidade, que por um lado, conforme a autora é visto como uma limitação ao acesso das mulheres a direitos e privilégios e por outro, o corpo é percebido como um meio único de acesso ao conhecimento e a modos de vida.

A segunda linha, de acordo com a autora “vê o corpo em termos de metáforas que o constroem como um instrumento, uma ferramenta ou uma máquina à disposição da consciência, um receptáculo ocupado por uma subjetividade animada, com vontade própria” (GROSZ, 2000, p. 58), isto é, esta perspectiva baseia-se na construção social da subjetividade, que em termos de comparação em relação à primeira linha, pode ser uma atitude positiva, pois aqui, o corpo

não é visto como um obstáculo a se vencer, mas também como um objeto biológico, “uma política de representação e funcionamento” (GROSZ, 2000, p. 73).

Já a terceira linha apresentada pela autora, “o corpo é usualmente considerado como um meio significante, um veículo de expressão, um modo de tornar público e comunicar o que é essencialmente privado (ideias, pensamentos, crenças, sensações, afetos)” (GROSZ, 2000, p. 59), porém, esta perspectiva percorre dois caminhos: um volta-se para a transmissão da informação de fora do organismo recebida por meio do sensorio e o outro refere-se a um veículo de expressão de um psiquismo enxergado como algo incomunicável. Entretanto, segundo Grosz (2000), é através do corpo que o sujeito pode expressar a interioridade dele ou dela e é através do corpo que ele ou ela podem receber, codificar e traduzir os estímulos do mundo “externo” (GROSZ, 2000, pp. 59-60). Nesta conjuntura, o corpo é fundamental para compreendermos a psique e o âmbito social o qual a mulher se encontra. Aqui, o corpo não é mais percebido como “objeto-histórico, biologicamente dado, não cultural”, mas sim como “corpo vivido, corpo representado e utilizado de formas específicas em culturas específicas”, isto é, os corpos são tecidos por “sistemas de significação e representação e é constitutivo deles” (GROSZ, 2000, p. 75).

Nesta pesquisa, nos deteremos a analisar o corpo na poética de Alice Ruiz com base na terceira perspectiva apresentada por Grosz (2000), pois, enxergamos o corpo como um objeto simbólico, representativo, construído a partir do social e cultural, vinculado à ordem do desejo, da significação e do poder, visto que, “o corpo pode ser visto como termo crucial, o lugar de contestação, numa série de lutas econômicas, políticas, sexuais e intelectuais (GROSZ, 2000, p. 77). Todavia, também se faz necessário compreender os corpos destas mulheres como pauta na história do feminismo, pois, entendemos que nesta trajetória, os direitos referentes ao corpo são uma disputa atual e interpelam na construção do pensamento machista na sociedade que ainda se encontra presente.

De acordo com Clare Hemmings (2009), os textos feministas persuadem emocionalmente, ecoando em experiências pessoais. Corroboramos com a ideia da autora, pois, acreditamos que é desta maneira que as práticas de escrita são formadas, tendo em vista que, para os sujeitos do feminismo é também um quesito identitário. Para Silvana Goellner (2013, p. 34), desestabilizar verdades preconcebidas e romper com os essencialismos são também algumas das contribuições do campo teórico dos Estudos Culturais e das abordagens historiográficas críticas que tem o corpo como *locus* de investigação, deste modo, pensamos aqui no corpo como algo produzido na e pela cultura.

No tocante à política do corpo, a autora Janet Wolff (2011) alega que:

O corpo tem sido sistematicamente reprimido e marginalizado na cultura ocidental, com práticas específicas, ideologias e discursos que controlam e definem o corpo feminino. O que é reprimido, contudo, pode extravasar e desafiar a ordem estabelecida. Daí a defesa de uma política do corpo e a posição de algumas feministas que reclamam uma intervenção cultural e política baseada em e feita a partir do corpo (WOLFF, 2011, p. 103).

Esta alegação de Wolff (2011), nos faz perceber que é fundamental entendermos o conceito do corpo. Grosz (2011), em seu texto *Corpos-Cidades* nos apresenta um conceito do corpo e salienta que:

Por corpo entendo uma organização concreta, material e animada de carne, órgãos, nervos, músculos e estrutura óssea à qual é conferida uma unidade, uma coesão e uma organização através da sua inscrição psíquica e social enquanto superfície e matéria-prima de uma totalidade integrada. O corpo é, por assim dizer, organicamente/biologicamente/naturalmente “incompleto”; é indeterminado, amorfo, uma série de potencialidades descoordenadas que requerem activação e ordenação social, bem como “administração” a longo prazo, reguladas em cada cultura e época por aquilo que Foucault denominou “as microtecnologias do poder.” O corpo torna-se humano, coincidente com a “forma” e espaço de uma psique, um corpo cuja superfície epidérmica delimita uma unidade psíquica, um corpo que define assim os limites da experiência e da subjectividade em termos psicanalíticos, através da intervenção do outro/mãe e, fundamentalmente, do Outro ou ordem Simbólica (linguagem e ordem social regulada). Entre os princípios estruturantes deste corpo produzido está a inscrição e codificação (organizada através de estruturas familiares) através de desejos sexuais (o desejo do outro) que produzem (e em última instância reprimem) as zonas corporais, os orifícios e os órgãos da criança como fontes libidinais; a sua inscrição por um conjunto de ideias e significados codificados socialmente (tanto para o sujeito como para outros) faz do corpo uma identidade profunda, “legível” e significativa; e a sua produção e desenvolvimento através de diversos regimes de disciplina e formação, incluindo a coordenação e integração das suas funções corporais, para que possa não só assumir as tarefas sociais que lhe são exigidas, mas também para que se torne uma parte integrante ou uma posição dentro de uma rede social, ligada a outros corpos e objectos (GROSZ, 2011, p. 91).

Posto isto, percebemos que para compreendermos o corpo é preciso enxergá-lo no âmbito social, histórico, físico e interpessoal. A questão do corpo, bem como a sua atuação, articula-se da mesma forma com a problematização da identidade, visto que falar do corpo é falar também da nossa identidade, tornando-se uma discussão crucial no feminismo contemporâneo. Com relação a isto, Wolff (2011), enfatiza que:

Nesta medida, o corpo feminino, enquanto discursiva e socialmente construído e experienciado por mulheres, pode construir a base de uma crítica política e cultural – desde que esta crítica renuncie a um estencialismo ingênuo e incorpore a auto-reflexividade de um reconhecimento do corpo como resultado de práticas, ideologias e discursos (WOLFF, 2011, p. 116).

Desse modo, é importante ressaltar que quando falamos sobre o corpo buscamos realçar a sua materialidade bem como a sua construção social e discursiva, da mesma forma que insurgiremos os regimes de representações presente. É válido fazermos esta retificação, pois, nos poemas que iremos analisar a representação do corpo é culturalmente um corpo de mulher. Entretanto, é preciso lembrarmos que fazemos parte de uma cultura que o masculino representa o humano e a teoria feminista procura tornar perceptível a identificação da mulher. Na nossa perspectiva, tanto os homens, como as mulheres devem ser reconhecidos em suas dissemelhanças, porém, norteados por uma política sexual e, conseqüentemente, social e econômica. Contudo, no âmbito literário, este pensamento nos faz compreender que falar sobre o próprio corpo talvez tenha sido uma forma que as mulheres encontraram para se estabelecerem no mundo, entendendo-se como ser-mulher que é capaz de expressar suas experiências, bem como seus sentimentos, ou seja, faz com que a vida “corra, escorregue, deslize muito perto das coisas” (SEABRA, 1987, p. 56), fruindo e gozando do que lhes são perceptivelmente oferecidos e é por esta razão que consideramos que a escrita feminina é atrelada ao erotismo.

O termo “erotismo”, derivado de "*erotikós*", tem origem grega, refere-se ao amor e provem de *Eros*, o deus do amor. Neste sentido, num primeiro momento, o erotismo resulta das manifestações e expressões corporais, culturais e das vivências em relação ao sexo, por isso é fundamental compreendê-lo em duas instâncias: como atividade sexual humana e como atividade cultural.

Para Paz (1994, p. 17), o erotismo é oriundo da sexualidade e refere-se às maneiras que surgem do instinto sexual, fazendo parte do que denominamos de "vida", havendo, assim, contornos procedentes do instinto sexual. Isso, implica dizer que ele faz parte da vida humana e, por conseguinte, nos costumes e práticas sociais e culturais, tendo em vista que “no seio da natureza o homem criou um mundo à parte, composto por esse conjunto de práticas, instituições, ritos e ideias que chamamos cultura” (PAZ, 1994, p. 17). O erotismo é uma manifestação cultural, pois, foi criado pelo homem, o qual exerce uma função na sociedade, podendo manifestar-se em vários períodos da história, bem como na literatura e na arte.

Pensando em sua caracterização, iniciamos nossos fundamentos com uma afirmação de Georges Bataille presente na obra *O erotismo* (1993), que diz "em se tratando de definição precisa, seria necessário partir certamente da atividade sexual de reprodução da qual o erotismo é uma forma particular" (p. 11), ou seja, o erotismo deve ser pensado como um aspecto individual da atividade sexual humana e sobre isto, Bataille salienta que:

a atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuados e aos homens, mas aparentemente, só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças (BATAILLE, 1993, p. 11).

Posto isto, nota-se que a reprodução interrompe e origina uma atividade sexual de reprodução, o erotismo, uma atividade sexual exclusivamente humana. Porém, é importante ressaltar que a reprodução é um meio natural dos homens e dos animais, para o seguinte de suas espécies, todavia, o homem, por meio de sua capacidade imaginativa, visou a atividade sexual como atividade erótica, infringindo o intento principal de reprodução e priorizando a independência do prazer sexual.

Nesta ocasião, o autor elenca duas noções essenciais: a continuidade, a descontinuidade dos seres e a tensão que existe entre elas, pois, no erotismo, ocorre um momento de continuidade em que, por meio da reprodução sexuada, seres descontínuos se juntam para realizar uma continuidade, a qual gerará um novo ser. Em vista disso, Bataille (1993), esclarece sobre a relação entre erotismo e a morte, dado que neste decurso ocorre a morte de seres descontínuos para a constituição de um novo ser e neste movimento acontece a continuidade.

A reprodução, para ele, é a chave para compreendermos o erotismo, já que se dá entre seres descontínuos, "(...) a reprodução se opunha ao erotismo, mas é verdade que o erotismo se define pela independência do prazer erótico e da reprodução como fim, o sentido fundamental da reprodução não constitui menos a chave do erotismo"(BATAILLE, 1993, p. 12). Com isto, é importante enfatizarmos que apesar do erotismo não ter como finalidade a reprodução, ele tem como objetivo o prazer erótico, bem como o contentamento sexual e nem por isso deixa de ser menos importante.

De acordo com Bataille (1993), os fundamentos sobre o erotismo manifestam-se neste dualismo entre o descontínuo e contínuo, bem como nas três formas do erotismo: o erotismo dos corpos (referente à descontinuidade individual), o erotismo dos corações (vinculado à subjetividade do erotismo dos corpos e ao amor) e o erotismo sagrado (relativo a ligação dos seres com algo que vai além da nossa realidade). Neste trabalho, o que nos interessa é o erotismo dos corpos, tendo em vista que a representação do corpo erotizado é nosso objeto de estudo, mas isso não implica dizer que não discutiremos as outras duas formas, pelo contrário, ambos se relacionam e permeiam entre si.

Bataille (1993, p. 16), salienta que "o que significa o erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos parceiros, uma violação que confina com a morte, que confina com o

assassínio”. Assim sendo, nota-se que a morte e o assassinio, citados pelo autor, refere-se à dominação do parceiro e à dissolução do ser ocasionada pela descontinuidade. Esta dissolução, segundo Bataille (1993), é elucidada na relação homem/mulher, pelo exercício erótico, no qual o homem é ativo e a mulher passiva:

no movimento de dissolução dos seres, a parte masculina tem, em princípio, um papel ativo, enquanto a parte feminina é passiva. É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído. Mas para um parceiro masculino a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão onde se misturam dois seres que ao final chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução (BATAILLE, 1993, p. 16).

Outro ponto importante referente ao erotismo dos corpos é o da nudez, como elenca o autor que afirma que “a ação decisiva é o desnudamento [...] É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do voltar-se sobre si mesmo” (BATAILLE, 1993, p. 17). Assim, percebe-se que o corpo se abre para uma continuidade via esses “canais secretos”, que soam como obscenidade. Mas, a nudez é o que estimula o erotismo, sobretudo, se pensarmos na abertura de seres fechados e nos corpos que se abrem para uma continuidade, assim estes canais secretos, como ressalta o autor, agem como estímulos aos desejos sexuais.

Já o erotismo do coração, de acordo com Bataille (1993), “é mais livre e se separa, na aparência, da materialidade do erotismo dos corpos, mas dele procede, não passando, com frequência, de um aspecto estabilizado pela afeição recíproca dos amantes” (BATAILLE, 1993, p. 18). Desse modo, nota-se que o erotismo do coração se funda na relação de afetos entre os seres, ocasionando assim, uma junção entre o amor e o sentimento dos amantes envolvidos.

Logo, o erotismo sagrado, segundo o autor é “a continuidade do ser revelada àqueles que fixam sua atenção, num rito solene, na morte de um ser descontínuo”, ou seja, há a morte violenta e assim uma ruptura da descontinuidade do ser (BATAILLE, 1993, p. 21). Neste caso, o sagrado, é a continuidade do ser, é o vínculo deste com algo que extrapola a realidade, o oposto do erotismo dos corpos, no qual ocorre a união de uma matéria, isto é, do corpo ou coração. Todavia, o sagrado atrela-se ao religioso, a simbologia que o sujeito possui com o divino, tornando uma experiência individual que ultrapassa a realidade.

No entanto, o erotismo não se resume a essas três formas apresentadas por Bataille. Além do corpo, do coração e do sagrado, no erotismo há o aguçamento do desejo, que é constituído pelo corpo, o qual manifesta o prazer e efetiva o ato sexual, advindos da aspiração de sentir o próprio corpo em estado de prazer absoluto. É no corpo que encontramos a expressão

do erótico, do sexual, do desejo e da satisfação, “é invenção e variação incessante”, como afirma Paz (1994, p.16).

Ademais, o autor evidencia que "o erotismo é exclusivamente humano; é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens" (p.16). Desta maneira, como também já elencado por Bataille (1993), o erotismo é uma prática do ser humano e a sexualidade é concebida pela imaginação e desejo do homem, tendo em vista que, a imaginação desperta formas de sedução, que envolve o corpo, os desejos da carne, incitando o desejo sexual, cuja finalidade é a concretização do ato sexual. Com isto, a partir da imaginação, o sujeito desenvolve uma sensualidade, que precede o intento final, o gozo.

Porém, Bataille (2004) também situa o erotismo em dois polos: o interdito e a transgressão. Para ele o homem pertence “a um e a outro destes dois mundos, entre os quais sua vida, queira ou não, está dilacerada” (BATAILLE, 2004, p. 63). O autor destaca que é entre estas duas noções que se encontra o que leva adiante o erotismo, pois, o interdito (o que é proibido, ilícito ou imoral) pode ser transgredido e é por intermédio desta transgressão que o homem experimenta o pecado.

Estes pensamentos referem-se mais à sexualidade, âmbito mais estimado do erotismo dos corpos, visto que desde muito tempo a atividade sexual foi tema de grande interesse dos homens. Contudo, com o passar dos anos, as condutas sexuais dos homens foram sujeitas a regras, restrições e leis e devido à estas delimitações o homem permanece “interdito”. Segundo Bataille (2004), padrões foram impostos pela cultura e para exemplificar o autor cita o fato de que na maioria das sociedades, “todos furtam à vista o órgão masculino em ereção” e que os casais se reservam para o seu momento de conjunção carnal (BATAILLE, 2004, p. 74). De fato, o homem é um ser cultural e por este motivo sua prática sexual foi sujeitada a restrições. Porém, a intenção de Bataille é naturalizar determinadas situações consideradas irregulares à moralidade, pois, para ele os interditos são construções sociais. Metaforicamente, neste contexto, o erótico é tudo que se atrela a ideia de transgressão social e que se utiliza do sexo, da morte, bem como do corpo como meios de manifestação.

Retornando para a perspectiva da mulher, em concordância com a crítica feminista Hélène Cixous (1991), há no corpo da mulher uma urgência de ser ele mesmo, a qual manifesta-se no mundo por meio da escrita feminina, tendo em vista que o corpo feminino representa “impulsos instintivos e um desejo que surge do inconsciente”. Isso, nos remete aos estudos da escritora Elódia Xavier, na obra *Que corpo é este? O corpo no imaginário feminino* (2007), no qual a autora nos apresenta através do conceito de corporalidade a análise de obras através do viés feminino. Com base nas conceituações de corpo ao longo da história, sobretudo a

filosófica, Xavier também destaca a distinção entre corpo e alma, em que o corpo se remeteria a mortalidade e a alma sua imortalidade e salienta que “como objeto para as ciências naturais, como um instrumento à disposição da consciência ou como um veículo de expressão, temos sempre a desvalorização social do corpo, grande aliada da opressão as mulheres” (XAVIER, 2007, p. 18). Este pensamento da autora, nos relembra a associação corpo/mente oposta a macho/fêmea, que nos dá margem para outra oposição, da masculinidade/feminilidade, a qual a masculinidade estaria ligada à mente e a feminilidade ao corpo. Do ponto de vista do feminismo é crucial estudarmos a escrita de autoria feminina através da corporalidade, pois, segundo esta corrente o corpo é uma localidade na qual se manifestam atuações psíquicas.

Em seu texto, a autora cita o ensaio do professor Arthur W. Frank *For a Sociology of the Body: an Analytical Review*, que também constrói uma tipologia dos corpos e relaciona-os com a sociedade e enfatiza que “a sociologia do corpo considera a corporalidade não somente um resíduo da organização social, mas também vê esta organização como a reprodução da corporalidade” (XAVIER, 2007, p. 24). Com isto, percebemos que o corpo é de fundamental importância na ordem social, tencionando que a história começa e termina com os corpos.

Por meio destas especificidades, criou-se uma tipologia de representação dos corpos nos textos de autoria feminina, a qual Elódia Xavier (2007), da mesma forma, nos apresenta em seu texto. São elas: o corpo invisível, corpo subalterno, corpo disciplinado, corpo envelhecido, corpo imobilizado, corpo refletido, corpo violento, corpo degradado, corpo erotizado e corpo liberado. Na nossa pesquisa, nos deteremos a observar como se dá a representação do corpo erotizado, que demonstra sua sensualidade, seus desejos e sua sexualidade na poética de Ruiz, tendo em vista que para Xavier (2007), o corpo erotizado trata-se de “um corpo que vive sua sensualidade plenamente e que busca usufruir deste prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica” (XAVIER, 2007, p.157). Nossa intenção, é pensar, dentro desta erotização, os acontecimentos na discursividade dos corpos, ou melhor, investigar como estes corpos se colocam de fato, na cena erótica.

3.1 O erotismo poético em Alice Ruiz: o corpo da mulher liberto

Octavio Paz, em sua obra *A dupla chama: amor e erotismo*, no texto “Os reinos de Pã” (1994), nos propõe uma relação entre erotismo e poesia, tendo em vista que o primeiro se volta para uma poética corporal e o outro para uma erótica verbal, porém, ambas se complementam:

A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por

sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora [...] a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo (PAZ, 1994, p. 12).

Posto isto, podemos perceber que o autor faz uma síntese de como o erotismo é significativo à produção poética. Com esta aproximação, Paz (1994), nos faz perceber o quanto o verbo poético ultrapassou os limites impostos pela língua da comunicação. Deste modo, o corpo textual – o corpo poético – se configura de novos e únicos significados, tendo em vista que o que era arbitrário, torna-se signo motivado, no caso a metáfora. Assim, a elaboração textual não se volta para um mero questionamento de sentidos, mas sim para a materialidade da linguagem, pois, é na consistência do significante que se constroem as significações. Entretanto, não se trata apenas de lidar com os significados eróticos, mas sim com o corpo erotizado da língua. Desta maneira, poesia e erótico se unem e mostram o corpóreo, a cerimônia, a representação da sensualidade, que através da imaginação, a qual segundo Paz é o que alimenta a poesia e o erotismo, tornando-a em metáfora, em transfiguração dos corpos.

Em diálogo com Paz (1994), a escritora Angélica Soares em sua obra *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira* (1999), aponta que, especificamente as vozes femininas brasileiras, apresentam uma consciência erótica do literário. Contudo, enquanto Paz (1994) via o erotismo como um construto metafórico de sentidos, Soares (1999) vê o entrecruzamento do poético e do erótico da seguinte forma: “assim como o corpo, a linguagem literária também gera vida, porque lhe dá um novo sentido: múltiplo, inclusivo do Silêncio. Ela não quer apenas significar, mas ser algo distinto da realidade que lhe dá origem” (SOARES, 1999, p. 48-49). Ou seja, a dimensão da sexualidade foi um forte componente das preocupações e lutas por uma emancipação feminina e acreditamos que este investimento poético no erotismo se relaciona com o trabalho de conscientização.

Porém, este quesito da metáfora da literatura como um corpo nos leva as reflexões de Brandão (2006) que destaca “a escrita se faz com o corpo, e daí sua pulsação, seu ritmo pulsional, sua respiração singular, sua rebeldia, às vezes domada pela força da armadura da língua, pela sintaxe, freios e ordenamentos” (BRANDÃO, 2006, p. 34). Aqui, nos deparamos com um corpo que exerce sua vitalidade e metamorfoseia o erótico no engenho do enunciado.

Para a autora este grande investimento poético no erotismo tem muito a ver com o trabalho de conscientização e ruptura dos paradigmas repressores, tendo em vista que “ao radicalizar os modos libertários de vivenciar o desejo, o poema acena com uma via de construção identitária e de redimensionamento das relações entre homem e mulher” (SOARES,

2000, p. 119). Desta maneira, pensamos que a poesia de autoria feminina restabelece uma liberação do desejo, do corpo em sua verdadeira vivência, em sua construção cultural.

Dada a importância que o corpo apresenta, percebemos que esta escrita com o corpo se efetiva na produção poética de Alice Ruiz que escrevendo no início do século XX, traz em seus textos elementos marcadamente eróticos e femininos. Assim, é pertinente fazermos um estudo desta poesia pelo viés da corporalidade, em razão de o corpo ser representado por questões sociais, políticas e culturais. Desta maneira, à guisa de amostragem, vislumbraremos a encenação do jogo erótico da linguagem em poemas de Alice Ruiz, os quais podemos reconhecer através de estratégias que são enfatizadas através da sintaxe e dá caracterização de um corpo, de um desejo, de uma sexualidade ao significante, isto é, a linguagem da poesia dispõe de uma gramática própria que evidencia suas locuções e expressividades estéticas.

Ao analisar os poemas de Alice Ruiz por uma perspectiva feminista pretendemos, portanto, defender a autonomia do corpo feminino e da liberdade sexual das mulheres, pois, acreditamos que os poemas que serão aqui estudados afinam-se apropriadamente com tal perspectiva, pois rompem com os padrões de representação do corpo feminino como “mulher objeto”, ao mesmo tempo em que reivindicam a livre manifestação do desejo feminino, tais poemas revelam um olhar para os anseios feministas básicos sobre o direito ao próprio corpo.

Nos poemas que apresentaremos neste momento, as instâncias do erotismo (*eros*) e da poesia (*poiesis*) interpenetram-se, na medida em que se vislumbram como acontecimentos que se inscrevem no e pelo corpo. Em Ruiz, é perceptível uma força feminina e uma revolução libertária na sexualidade e no corpo. Lançando o olhar para algumas das poesias, destaco as que o corpo e a sexualidade são visíveis. O poema que segue apresenta-se como representação direta de um desejo latente de um eu feminino:

nefer nefer nefer
bela bela bela

uma nuvem talvez
desenha
o desejo em minha pele
toma
a forma do teu corpo
e me revela

minúsculos ímãs
atraindo espaços
pela boca seda

pela pele rima
pelos pelos sede

neve e fogo
força e febre
no movimento
o silêncio se bebe
e se embriaga

agora
aqui
no dentro do outro
estilhaços de estrelas

pleno de si
este cio
eterno início
nunca se sacia

nunca nunca nunca
never never never
(RUIZ, 2008, p. 39)

De início, a autora faz referência ao livro “O Egípcio” de Mika Waltari, quando utiliza no primeiro verso “*nefer nefer nefer*” (três vezes bela em egípcio), nome de um dos personagens do livro, que em conversa com o seu amado diz que a perfeição do amor é nunca o realizar. Além desta alusão, percebemos no fim do poema, com a palavra em inglês “*never*”, repetida três vezes, uma intertextualidade com o conto “O Corvo”, do poeta estadunidense Edgar Allan Poe, no qual nos deparamos com a ilustre frase do Corvo, traduzido em português, “nunca mais”.

Em seguida entramos no campo do erótico “uma nuvem talvez/ desenha/ o desejo em minha pele/ toma/ a forma do teu corpo/ e me revela”. Este desenho simbolizado na nuvem (no âmbito da simbologia, representa para os gregos, a fertilidade), pode ser o que se chama de “pareidolia”, isto é, na nossa mente há uma espécie de “programação” para que possamos identificar imagens que já nos são familiares. Por este motivo, quando olhamos para as nuvens, a título de exemplo, enxergamos formas como objetos, animais, rostos etc., porque já se conhece aquelas formas. Neste caso, o eu poético utiliza-se do advérbio talvez, que indica uma possibilidade, mas não é certeza, para representar um desejo que já é constante, que já é conhecido pelo sujeito. O corpo começa a se rebelar através deste processo de erotização, de demonstração de desejo, nas sensações da pele por meio do corpo do outro.

Na estrofe seguinte, o eu-lírico utiliza a expressão “minúsculos ímãs/ atraindo espaços”, que pode ser o início do compartilhamento do prazer vivenciado pelo corpo, ou seja, com o corpo tomado de prazer, de desejo, todos os átomos e sensações do corpo se atraem como ímãs e desembocam na “boca seda”, isto é, pela simbologia da palavra, talvez um beijo macio que “pela pele rima”, que se encaixa e é evidenciado pelos pelos (substantivo e preposição), que sedem, que se arrepiam. O desejo está em ação “o desejo em minha pele/ toma/ a forma do teu corpo”, ou seja, há uma idealização do eu lírico diante do outro, um desejo latente, que é revelado pela boca, pelos pelos, que quando sedem arrepiam e se juntam através da pele que rima, que pode ser tanto em relação a pele que se encaixa, ou pode ser uma referência metalinguística, isto é, falar sobre aspectos do poema dentro do próprio poema.

Posteriormente, através de elementos opostos “neve e fogo/ força e febre” demonstra um sentimento que arde, que pulsa, que é forte, que eleva a temperatura, a paixão, porém em movimento e em silêncio, bebe deste corpo, se embriaga e desfruta do momento, do agora, dentro do outro, ou seja, no instante da penetração atingindo o ápice com as “estrelas estilhaçadas”, isto significa dizer, que pode ser o instante do gozo, os fluídos corporais, mas que, contudo, por mais que tenha desfrutado deste momento, “é um cio, eterno início que nunca se sacia”, ou seja, prazer contínuo nunca saciado. Geralmente esta noção de cio refere-se ao apetite sexual dos animais, porém, aqui temos uma relação de prazer e animalidade em relação ao prazer feminino. Tanto o lado selvagem quanto o erótico são evidenciados. Esta questão também é levantada por Bataille que explica a origem da separação entre animalidade e humanidade a partir das noções de experiência da continuidade e descontinuidade.

As sensações propiciadas pelo toque do corpo, destacando o erotismo feminino que é marcado pelas sensações táteis, carregadas de erotismo, constituem-se nas imagens de “corpo”, “pele”, “boca”, “seda”, “cio”, dá-se por atitudes sensuais e exploração de sinestésias. Há, portanto, um corpo erotizado que, na perspectiva de Xavier (2007), é o corpo que vive sua sensualidade, usufrui deste prazer e emprega um discurso de sensações disponibilizadas ao leitor. Sem pudor, a voz feminina fala da força inquietante do desejo e o erotismo transborda-se nos versos.

Na camada do significante estão as palavras: desejo, pele, corpo, boca, cio, que se ligam ao campo semântico do erotismo, envolvendo fantasia, como simbolização de um ato de extremo prazer do corpo e do espírito. Além disso, a poeta descreve a mulher como ser sensual, sedutor e belo. Nos mostra o processo de escrita poética como uma vivência erotizada, que se instaura entre o corpo-poesia (o texto em sua materialidade) e o corpo-poeta (a fisicalidade/

individualidade/ subjetividade) na busca de um gozo absoluto proporcionado pela experiência do texto.

No poema que se segue, também nos é apresentado pelo eu poético que o elemento erótico como matéria de poesia é uma forma de liberação da subjetividade e de expressão do desejo. Através de indagações, o eu-lírico nos leva a imaginar uma “proposta” relacionada ao universo sexual, tornando desta maneira o poema erótico:

de que seda
 é tua pele?
 de que fogo
 minha sede?
 de que vida
 tua vinda?
 pedaço que padeço
 sonho que teço
 que jogo
 nos vence?
 cedo
 mais cedo
 do que penso
 (RUIZ, 2008, p. 41)

Ao unir “sede” e “fogo” o eu-poético fortalece o desejo e vivacidade da sensualidade. O corpo erotizado é traduzido através da imagem da pele como seda (tato), que pode ser vista como signo da paixão/prazer (do toque), de um fogo que dá sede (paladar), de uma vida que se faz pela vinda (do outro) e de um jogo vencido pelo ceder, pela entrega dos dois corpos. Inclusive, na última estrofe a palavra “cedo”, a qual apresenta semelhança com as palavras “seda” e “sede”, demonstra uma ambiguidade, pois, pode caracterizar-se como verbo (ceder) ou advérbio (cedo).

Já no próximo poema, o eu-lírico encontra-se num estado de excitação sexual:

já estou daquele jeito
 que não tem mais conserto
 ou levo você pra cama
 ou desperto
 (RUIZ, 2008, p. 86)

No primeiro verso “já estou daquele jeito”, percebe-se um estado de excitação, o “eu” demonstra desejo pelo outro. No verso seguinte, com o verbo consertar, nota-se que faz referência a algo que foi quebrado, danificado. Isso, nos faz refletir sobre a figura da mulher que é detentora da sedução, da conquista, em contrapartida à imagem da mulher submissa, que

restringia-se as imposições da sociedade, ao lar, a maternidade e ao sensível. Aqui, percebemos que não há uma hesitação em demonstrar o seu estado de prazer, de desejo. Porém, há uma subversão desta passividade da mulher, que através do poema se põe como agente da conquista sexual e toma a iniciativa diante do seu desejo.

Seguidamente, nos deparamos com um poema em que o corpo materializa a ênfase em arranjos sinestésicos (a imagem, o cheiro, o toque, o sabor) que traduzem as sensações e despertam o desejo:

saudade

de ver salinas
sentir de novo
o cheiro do sol
nas retinas

tocar você
e ver você sentir
o que tem de sal
no meu gosto de menina
(RUIZ, 2008, p. 88)

O poema é iniciado com o substantivo feminino “saudade”, que no sentido da palavra descreve a mistura dos sentimentos de perda, falta, distância e amor. A princípio, podemos fazer duas leituras da primeira estrofe nos referindo ao ato de chorar, de ver as lágrimas salgadas escorrendo nos olhos pela falta, saudade de alguém. Como também, pela perspectiva erótica, pois, nos deparamos com a indicação de um possível sexo oral. Quando o eu lírico refere-se a “ver salinas”, “sentir de novo/ o cheiro do sol”, fica evidente que se trata de uma relação sexual realizada com a boca. O momento do toque, isto é, quando a boca é posta na vagina, se dá o ápice do prazer, que conseqüentemente a faz gozar “tocar você/ e ver você sentir”, e faz com que o outro através do gozo, sinta o gosto do sal, transpassado através dos versos “o que tem de sal/ no meu gosto de menina”, no qual fica claro que se trata de um eu-poético feminino e se materializa-se na imagem jovial de “menina”. Com isto, fica claro que o teor erótico não se expressa apenas através de uma penetração, mas também no emprego de verbos como “ver”, “sentir”, “cheirar”, “tocar”, que denotam o prazer obtido com esta experiência íntima.

Posteriormente, encontramos um poema que similarmente nos revela a imagem da boca, o abrir-se do poema, identificada aqui por dois vieses:

	boca da noite	
na calada grandes		em silêncio lábios
	se abrem em sim (RUIZ, 2008, p. 90)	

A boca apresenta uma forte ligação com o erotismo, e isso acontece devido aos nossos lábios vermelhos, enquanto fechados, passar a semelhança do órgão genital feminino (a vulva). Podemos pensar também na cor vermelha, que naturalmente remete-se ao sangue que chega aos órgãos sexuais quando homem e mulher se excitam. Porém, a primeira imagem da boca que nos é mostrada é a da “boca da noite”, referente ao início da noite, que também é avermelhada. Após, nos é lançado os versos “na calada/ em silêncio”, que nos faz pensar em “sair em silêncio na calada da noite” e refletirmos sobre esta simbologia, tendo em vista que a noite é vista como símbolo que se relaciona com o princípio passivo do feminino e com o inconsciente, entretanto, expressa a ideia de fertilidade, do tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno ia como manifestação da vida. Ainda assim, similarmente, pode

ser sugerida a imagem da prostituição, de mulheres que saem na calada noite para uma troca consciente de favores sexuais por dinheiro.

O verso “na calada/ em silêncio” nos faz pensar, ainda, na ação ou efeito de calar ou de não produzir ruídos e isso pode nos levar a refletir sobre a questão do silenciamento das mulheres, que não podiam falar/expressar sobre os seus desejos e prazeres sexuais, tanto no âmbito da escrita, como no próprio ato sexual. Todavia, quando o eu-poético lança os versos “grandes/ lábios/ se abrem em sim”, esbarramos com o erótico. No campo semântico a palavra “lábio”, pode se referir aos lábios da boca, como aos grandes lábios vaginais e faz com que a poeta trace esta relação entre o corpo da mulher e o texto.

No próximo poema, percebe-se uma relação erótica entre dois corpos, isto é, o entrelaçamento de dois corpos:

depois que um corpo
comporta
outro corpo

nenhum coração
suporta o pouco
(RUIZ, 2008, p. 95)

Percebe-se nos versos, inicialmente, uma vontade de estar junto ao outro corpo, ou seja, o desejo latente pelo corpo do outro é a florado. Porém, também nos é passado a sensação de que depois que geramos um vínculo com alguém, não queremos “migalhas”, não se aceita emoções, sensações e sentimentos fajutos. Ao “comportar outro corpo”, mergulha-se no profundo, no intenso de uma maneira irreversível.

Por fim, no poema adiante, nos é exposto a representação de corpos (o do eu e do outro) e desejos que se consomem pelo fogo e pelo jogo:

teu corpo seja brasa
e o meu a casa
que se consome no fogo

um incêndio basta
pra consumir este jogo
uma fogueira chega
pra eu brincar de novo
(RUIZ, 2008, p. 105)

Neste poema, podemos enxergar uma recorrência ao campo semântico do fogo, que pode ser visto como “fogo da paixão”, fogo que arde, chama que queima, corpo em

estado de brasa. Ao analisarmos esta poesia, no primeiro e segundo verso já percebemos o traço erótico explícito: “teu corpo seja brasa/ e o meu casa”, isso implica dizer que o corpo do eu se faz de morada para a chegada deste fogo, ou seja, o corpo como lar deste desejo, deste prazer que se incendeia e se consome no fogo. Quando o eu-poético salienta “um incêndio basta”, ou seja, só é necessário uma chama “pra consumir este jogo” e “uma fogueira chega/ pra eu brincar de novo”. Palavras como “jogo” e “brincar” nos faz pensar na ideia de jogo erótico. O erotismo coloca o sexo no campo da recreação, das brincadeiras, afastando-o de sua função primordial, a reprodução. Neste campo do divertimento e prazer, não conta apenas o ato sexual em si, mas, sobretudo, o jogo que antecede cuja regra é premiar um dos envolvidos.

Deste modo, podemos ressaltar que a poeta Alice Ruiz, ao dar vida a um corpo feminino, inscreve-se na literatura brasileira contemporânea e configura uma cartografia corporal que além de reverberar uma voz de mulher, que deseja, tem sexo e sente prazer, circunscreve o espaço do feminino, por meio da poesia, tendo em vista que, atualmente, a contestação feminina ocorre, principalmente pela linguagem, pela relação com a palavra.

Na lírica de Ruiz, a mulher torna-se sujeito e realiza um processo de autoconhecimento. A poeta, com sua fina ousadia subverte as normas, refere-se à sensualidade e ao prazer corporal. Emprega uma voz feminina que fala sobre o que a constitui e o que a estabelece como poeta. Reflete sobre seu próprio fazer poético e relaciona-o com uma experiência erotizada, pois se empenha como uma poeta que traz a figura do feminino com ser criador e que faz uso do poder da linguagem.

Ao criar versos que focalizam o desejo, Alice Ruiz apresenta-se como mulher que tem o seu próprio plano – poesia e prazer (corporal e estético) e com isso transparece o corpo erotizado por meio da poesia e valoriza o simbólico-cultural da mulher, contribuindo assim para a área dos Estudos Literários e Culturais.

Além disto, a poeta traz em seu fazer poético uma relação entre a própria linguagem, o corpo e os índices do erótico como veremos no tópico a seguir.

3.2 O prazer desembocado na linguagem

Hodiernamente, nos deparamos com autoras que trabalham com a perspectiva erótica e agregam ao seu fazer poético uma imersão na linguagem, ocasionando,

consequentemente, uma metalinguagem. A poética de Alice Ruiz, além de nos apresentar uma escrita com o corpo, ou seja, com signos poéticos do erótico, desenvolve uma relação com o próprio poema, que se auto enuncia e reflete sobre o ato de poetar, desembocando o prazer na própria linguagem. Sobre a relação poesia e linguagem, numa perspectiva erótica, Octavio Paz (1994), destaca que:

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

Por meio deste pensamento, podemos enxergar o vínculo que a poesia tem com erotismo e de como sua funcionalidade é significativa na produção poética. Nos deparamos com uma elucidação para a poesia em sua totalidade, apoiada no erotismo, porém, no fim da citação, nota-se que Paz (1994) caracteriza mesmo o erotismo. Assim, o texto poético que analisaremos, traz uma analogia ao corpo, o qual desempenha sua vitalidade, perpassa o erótico e o modula na sua própria linguagem, isto é, faremos a leitura dos poemas observando sua produção estética, integrando à sua descrição e interpretação o teor erótico e a sua própria criação poética, para assim compreendermos como os atos do corpo se semiotizam em sua própria linguagem.

Mediante estas discussões sobre o erotismo e a língua é fundamental antes de partimos para uma leitura analítica dos poemas, tecer reflexões referentes à metalinguagem e, por consequência, à metapoesia.

Para Adalberto Müller (1996), a metalinguagem se tornou um elemento constitutivo e construtivo de grande importância na arte moderna e contemporânea. Uma das primeiras formulações sobre o seu conceito ou a respeito da função metalinguística, nos Estudos Linguísticos e Literários, foi apresentada por Roman Jakobson em *Linguística e Comunicação*, especificamente no artigo *Linguística e Poética* (2010), o

qual desenvolve uma compreensão da metalinguagem como forma de comunicação vinculada aos estudos das funções da linguagem.

Para Jakobson (2010), a função metalinguística é o código em destaque, se refere ao próprio código e à própria linguagem, isto é, o foco está centrado no próprio código, ou seja, o autor compreende a metalinguagem como um duo, que é o que ele denomina de “linguagem-objeto”. Para melhor entendermos esta questão, o teórico ressalta que:

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

Isto posto, podemos perceber que o autor trata sobre a metalinguagem como uma atividade presente na linguagem do cotidiano, interligando-a, a partir do exemplo citado, a função fática. Com isto, entendemos que a linguagem-objeto é o que está em estudo e a metalinguagem é o meio que se usa para analisar essa linguagem. Ou seja, a elucidação da linguagem-objeto é a metalinguagem.

De acordo com Onici Flôres (2011), o papel da metalinguagem é “buscar resolver dificuldades de entendimento, sanar dúvidas, detalhar informações, situar espaço-temporalmente os eventos, em suma, tratam de precisar sentidos” (FLÔRES, 2011, p. 247), isto é, a metalinguagem revela uma marca de referencialidade no discurso que constrói o seu próprio sentido. Entretanto, o autor destaca que há mecanismos os quais a metalinguagem se vincula e destaca que:

[...] a atividade metalinguística, ou a busca/fornecimento de comprovação, evidências e explicações, não se restringe apenas à fala,

pois a escrita também contém marcas da dimensão metalinguística da linguagem, havendo muitas outras formas de explicitação metalinguística além da pergunta direta, por exemplo, paráfrases, comentários, citação direta, referências intertextuais etc. (FLÔRES, 2011, p. 247).

Assim, com base neste apontamento de Flôres (2011), entende-se que a atividade metalinguística é marcada pela pergunta “o que é linguagem?”, pela condição de voltar-se para si mesma, de autossignificar e que a resposta para essa pergunta apresenta uma compreensão a respeito dos mecanismos e do funcionamento da linguagem.

Já Samira Chalhub (2002), na obra *A metalinguagem*, destaca que:

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

Na esfera da literatura, encontramos, da mesma forma, recursos que questionam o fazer literário, que são as metanarrativas e a metapoesia. Nosso foco primordial é o texto metapóético, que em conformidade com Maria Bochicchio (2012, p. 155) “é a própria poesia que é questionada, nas suas matrizes culturais e referenciais, nos seus pressupostos e nos seus objetivos, no elenco de interpretações ou de enigmas que suscita, no que afirma explicitamente e no que supõe ou omite”. Logo, por meio desta conceituação, encontramos no texto metapóético nosso objeto de investigação, tendo em vista a poesia e a crítica do fazer literário.

De acordo com Bochicchio (2012), a pergunta que permeia o texto metapóético é “o que é poesia?” e salienta que:

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

Posto isto, podemos ressaltar que é no texto poético que a poesia, o poeta e o próprio poema são colocados em evidência no discurso. Ou seja, o próprio poema indica o seu método de processamento, de construção. Dessa forma, corroborando com o

pensamento de Bochicchio (2012), entendemos que a finalidade do texto metapoético se atrela a uma crítica de poesia no poema, isto é, uma metacrítica, pois, quando o poema reflete sobre si mesmo, ele se autossignifica.

Este ato reflexivo também nos faz recordar sobre o que o sociólogo Pierre Bourdieu traz em sua obra *O poder simbólico* (1989), especificamente no capítulo “Gênese histórica de uma estética pura”, o qual trata a questão do olhar estético que o autor apresenta sobre sua própria obra e salienta que:

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

Ou seja, a evolução dos diferentes campos de produção cultural se expandiu para todas as artes, pois, houve mudanças em torno das formas artísticas, mudanças essas de caráter histórico e social na sociedade, como também pela desconfiança com a própria linguagem e seu poder de enunciar uma verdade. Pensando no âmbito da poesia, podemos salientar que o poeta ao passar por esse período de “crise”, deixou de acreditar na própria linguagem e essas desconfianças fizeram com que começassem a refletir. Desse modo, torna-se evidente que o campo artístico passou por uma problematização, pois passou a ser expressão e representação das mudanças da sociedade e essas mudanças fizeram com que se inaugurasse uma nova fase nesse campo artístico. Essa crise do real é o que vai engendrar essa metalinguagem na literatura. Porém, é fundamental esclarecer que não é uma crise da literatura, é uma crise geral, do homem, na qual através dela nasce a ilusão do absoluto, que é a construção da própria estética da arte e o que Bourdieu (1989) chama de “pensador puro”.

Logo, verificamos que ao olhar para a obra, seja para refletir ou criticar, o autor ratifica o seu fazer criador. Este “retorno reflexivo e crítico”, do qual destaca Bourdieu (1989), refere-se ao retorno à obra, no sentido de examinar a sua criação literária, isto é, o retorno, por esta via, propicia o ato da reflexão e a sensatez de pensar sobre a obra, o que nos remete ao exercício discursivo da metalinguagem e conseqüentemente, a metapoesia.

Contudo, os poemas que analisaremos aqui, não se delimitarão apenas ao desnudamento da linguagem por meio do texto metapóético, mas também ao modo como o corpo escrito se desnuda no metapoema de caráter erótico, ou seja, os poemas selecionados, cuja temática é erótica, conjugado à metapoesia.

No primeiro poema em questão, enfatiza-se o uso de uma metáfora do corpo para o próprio poema, ou seja, o prazer sexual e o da escrita poética são vistos como duas faces de uma mesma metáfora:

o **corpo** cede
letras se sucedem
um **verso** doido aparece
morrem todas as sedes
movem-se pedaços de preces
sobe-se por onde se desce
(RUIZ, 2008, p. 17)

Quando “o corpo cede”, ou se entrega é que o poema nasce, por isto as palavras sucedem. A partir deste momento tudo passa a acontecer de uma forma “doida”, porém, capaz de matar todas as sedes. Aqui nos deparamos com o erótico, que nos leva a pensar “quais as sedes de um corpo?”, que neste caso seria o desejo latente que fervilha no eu-lírico, ou o que Freud chama de pulsão, que se situa na fronteira entre o mental e o somático e representa o psíquico dos estímulos que se originam no corpo.

Isto, nos faz constatar que existe uma sinestesia, quer dizer, uma descrição de movimento no poema, que começa com o ceder e a partir do ceder tudo começa a fluir: sucede-aparece-morre-move-se e aí inverte, por onde se subia passa a descer. Cria-se uma imagem de movimento no poema e um movimento do próprio corpo, porque não se fala de partes deste corpo, mas de sensações, como a sede e a prece que são duas sensações fortes e de "escassez", digamos. A prece também é a sede de algo. Demonstra a força desta entrega, inclusive é usado dois verbos fortes "morrer" e "mover". E então o terceiro e o último verso descrevem coisas impossíveis, que se tornam possíveis a partir da entrega deste "corpo", as inversões, onde antes descia passa a se subir.

Entretanto, também nos é visível a narração de uma relação sexual “o corpo cede”, quando as “letras se sucedem”, nos remete a gemidos e “um verso doido aparece” é como se fosse uma declaração inesperada e os “pedaços de prece” como um “ai meu Deus” no momento do ápice do prazer. Tal como, corpo e poesia se misturam: a poesia está no corpo da mulher, e deste corpo emana a poesia, pois, assim como o erotismo, a poesia

destina-se a provocar prazer no mundo, no seu exterior. Ambos se remetem aos mesmos fins, contudo, utilizam-se de meios diferentes. O erotismo se realiza através do corpo, já a poesia o faz por meio do verbo, ou seja, manifesta-se a liberdade no fazer poético, a consciência crítica do fazer literário e, sobretudo, a palavra erotizada como o corpo.

No poema seguinte, o termo “verso” constitui a inclinação metalinguística, entretanto, além de ser um metapoema, relaciona-se com o amor e o erótico:

Primeiro **verso** do ano
É pra você
Brisa que passa
Deixando marca de **brasa**
(RUIZ, 2008, p. 83)

A poeta dedica este poema a alguém e acreditamos que seja para o seu marido na época, Paulo Leminski, já que a obra *Pelos Pelos* (1984), presente na antologia estudada e a qual se encontra o poema, é dedicado a ele e mais dois amigos, daí a relação com o amor. Ruiz, no veio poético de muito dos seus textos, destaca o amor e a simplicidade de um casamento feliz através de imagens e passagens aprazíveis.

Além disso, nota-se a utilização de elementos da natureza, que são componentes fundamentais na escrita poética japonesa, o haikai, como a “brisa” e a “brasa”. Porém, estas palavras também nos colocam face ao erótico, através de uma corporalidade intrínseca, pois, a brisa que passa deixa a marca de brasa (quente) no corpo. Neste exemplo, vislumbramos novamente a presença do campo semântico da brisa (que neste caso seria a passagem do marido por sua vida) e do fogo (a brasa) que incendeia um corpo repleto de desejo. Além do mais, percebe-se também a presença de um eu solitário, que através desta solidão apreende as coisas que muitas vezes são invisíveis para alguns, como a brisa, tornando este estado em um momento de contemplação e não de solidão.

Seguidamente, utilizando da metalinguagem, o eu-lírico, através de uma espera causadora de tédio, manifesta seus sentimentos e desejos:

Espero
Desde um telefonema
Até um **poema**

Espero
Nem que seja
Um problema
Esse tema

Que não toco
 Não porque tema
 E sim
 Porque não entra
 Em nenhum esquema

Espero
 Dentro da noite
 Algo que faça
 Com que eu **gema**

Espero
 E tudo é espera
 Nessa noite amena
 Menos teu nome
 Menos meu telefone
 Menos este **verso**
 Ou será um **poema**?

(RUIZ, 2008, p.100)

A lírica de Ruiz está sempre associada ao imprevisto, ao excêntrico, ao inusitado, expressando-se através de jogos de palavras, trabalhados de forma sutil. Para este “eu” tudo é uma espera. Ele almeja por um telefonema, poema, problema e explicitamente aspira por prazer. Na terceira estrofe, fica evidente o campo do erótico. O eu-lírico utiliza-se da simbologia da noite para destacar que é neste período que o prazer é presentificado, pois, é dentro desta noite que este “eu” geme, sente desejo, prazer. Contudo, este prazer não é presentificado pelo encontro carnal, mas se concretiza através dos versos e do próprio poema.

A seguir, nos deparamos com um poema o qual é possível notar que, além da reflexão metalinguística, a centralidade enunciativa é o “amor inverossímil”, explícito logo no primeiro verso “se eu não fosse poeta”, repetido na primeira linha de cada estrofe. A partícula “se” expressa uma reflexividade e o fazer poético é abordado no intuito de ofertar consolo e suprir o sentimento de falta do outro:

Se eu não fosse **poeta**
 Te diria
 O que é a tua presença
 O que é a tua ausência
 O que é minha vida
 Cheia de presenças
 E de ausências

Se eu não fosse **poeta**
 Você saberia
 Quando teu olhar me aperta
 Tudo que silencio
 Por não saber ser simples
 Como uma gata no **cio**

Se eu não fosse **poeta**
 Não teria
 Essa estranha sensibilidade
 Que me impele
 De ver tudo claro
 Que me faz amar o raro
 De toda impossibilidade
 Se eu não fosse **poeta**
 Poderia
 Me desfazer
 De tanta lucidez
 E ficar louca
 Ao menos uma vez

Se eu não fosse **poeta**
 Tudo seria
 Apenas um desejo
 Morto tão jovem
 No primeiro beijo
 Ainda criança
 Ainda tão pequeno
 Ainda sem medo

Se eu não fosse **poeta**
 Você entraria em mim
 Para ficar solto
 Em algum lugar
 Da lembrança
 Em vez disso
 Nada digo
 E você fica preso
 Dentro do meu **verso**
 (RUIZ, 2008, pp. 122-123)

O eu-lírico utiliza da sonoridade das palavras para semanticamente constituir seu texto poético. Na primeira estrofe, o jogo semântico gira em torno das palavras “presença” (o fato de algo/alguém existir em algum lugar) e “ausência” (falta de comparecimento ou de presença). Já na segunda estrofe, a falta de um olhar (outro) traz à tona um silêncio e junto com ele um desejo de uma gata no cio. Aqui, novamente, nos deparamos com a

relação entre o prazer e a animalização. O cio que é referente aos desejos sexuais dos animais, neste contexto está atrelado ao prazer feminino, da mulher, que se encontra carente, necessitada do outro.

Na terceira estrofe, o eu-poético é tomado por uma sensibilidade, que a impele, que serve de estímulo e a faz enxergar as coisas com clareza. Neste sentido, o “ser poeta” abarca a identidade do sujeito, no qual podemos notar que o “ver tudo claro” faz referência a visualização da poesia e do seu próprio fazer poético, tendo em vista que, por muitas vezes houve a impossibilidade de escrevê-la.

Na quarta estrofe, este “eu” reflete sobre a questão que se ele não fosse poeta a poesia ou o poema não se concretizaria, ficaria no campo do desejo, estática, inerte ainda na infância, onde o amor, o beijo, “o desejo” eram vividos sem medo. Em seguida, o eu-lírico reflete novamente que se ele não fosse poeta, o outro “entraria nele”, no sentido erótico da coisa, concretizando assim o ato, “a penetração”. Porém, fica explícito que este “eu” não quer que este momento fique só na lembrança e para que isso não ocorra, ele presentifica o outro em seu verso.

No poema que sucede, é notório a junção da metalinguagem com o prazer, quando o eu-lírico expressa sua satisfação em produzir poesia através do poema:

Treze anos
 Produzindo
Poesia
Prazer
 Paixão

Esse hálito alimenta
 Treze anos
 Um só **tesão**
 (RUIZ, 2008, p. 141)

No primeiro verso, podemos pensar na simbologia do número treze, no qual pode-se referir ao tempo em que a poeta vem produzindo, mas também penso aqui na idade da menarca, o primeiro sangue da mulher, indicando que o solo está fértil, pronta para reproduzir. Através das palavras “prazer”, “paixão” percebe-se a sensação produzida pelo ato de se fazer poesia. A aliteração do fonema /p/, trazendo toda sua musicalidade, singulariza uma pulsão, isto é, o sangue que pulsa, de modo que nos leva a compreender nos versos finais a metáfora do texto como o corpo do poeta e tais palavras remetem a seu movimento de vida.

O “hálito” citado pelo eu-lírico, pode ter sido inspirado no símbolo da criação, o *ruach*¹⁸, que nos remete à literatura bíblica, a metáfora criacionista, ao Gênesis. De acordo com Pikaza e Silanes (2014, s/p), na teologia bíblica do Antigo Testamento o termo hebraico apresenta-se como o hálito divino, ou mesmo a respiração ofegante do homem. Sobre a atitude da criação, principalmente para nós do ocidente, é muito produtora a imagem do hálito, do sopro, do fôlego que dá vida e a poeta dá ênfase a esse hálito que a alimenta durante treze anos. Dessa forma, compreendemos que há uma associação com essa imagem cultural, ocidental, que existe a partir da narrativa bíblica do Gênesis. Evidentemente, que essa imagem do hálito de vida existe em outras culturas, porém a mais forte para nós ocidentais é a bíblica, encontrada no primeiro livro da Bíblia.

Neste caso, o erótico aparece transmutado. A continuidade pela criação da palavra, traz a imagem do hálito, que provém da boca, que se funde com outra, ou seja, o hálito (paladar) que vem da boca é o ponto de encontro, é a chave de ouro do poema. O corpo, com as suas percepções, atua como elo entre essas dimensões: linguagem e erotismo.

Em suma, podemos constatar que os poemas analisados trabalham com a linguagem que revela, através da metalinguagem, neste caso da metapoesia, um “testemunho” do eu-lírico. Nos deparamos com a carne como metáfora do corpo, das sensações, dos desejos e das experiências do sujeito, efetivando, assim, a vivência a qual está inserida.

¹⁸ Palavra hebraica cujas traduções variam em: sopro, vento, respiração, Espírito de Santidade.

4 O HAICAI COMO ESPAÇO DE PRESENTIFICAÇÃO DO CORPO

A poesia japonesa, nos oferece uma admirável tradição de síntese absoluta e configuração direta. De acordo com Haroldo de Campos, na sua obra *A arte do horizonte provável* (1969), o haikai é um poema de 17 sílabas, que se desenvolveu no chamado período *Tokugawa* (1660-1868), inicialmente com o mais grandioso mestre desta arte poética, Matsuo Bashô (1644-1694), o qual constitui sua própria escola (*Shômon*) e torna-se a maior referência no campo desta escrita, e seguidamente, citando apenas os mais importantes, Yosa Buson (1716-1784) e Kobayashi Issa (1763-1828), que contribuíram significativamente para a elaboração estética do haikai.

O haikai é conhecido pela concisão, pela abordagem de temas simples, constantemente ligados à natureza, com base na objetividade e economia verbal, por vezes ligado aos fundamentos do budismo e as tradições religiosas do oriente. Teve sua origem a partir do *tanka*¹⁹, poema curto enraizado nos cantos da antiguidade japonesa e inicialmente denominado *waka*, que prevalecia na poética do Japão durante o século XVI. Posteriormente, o *tanka* avançou para um tipo de poema chamado *renga*, que ultrapassa os cinco versos do *tanka*, e ficou conhecido por *renga haikai* ou *renku*.

Suas principais regras, segundo Rodolfo Guttilla (2009, p. 10), consiste em ser breve, resumindo-se a dezessete fonemas, ou sílabas; conter referência à estação do ano (ou *Kigo*²⁰) e ao local de sua criação; ser rico em onomatopeias; e por fim, uma pausa, denotar a dúvida ou a emoção do poeta diante do acontecimento que inaugura o poema.

No Brasil, a história do haikai começou com a chegada de imigrantes japoneses no porto de Santos em 1908, através do *Kasato Maru*, primeiro navio que transportou o grupo primário de imigrantes vinculados ao acordo estabelecido entre o Brasil e o Japão. Estes estrangeiros trouxeram em suas bagagens uma cultura diferente da brasileira e com eles também vieram os primeiros livros de haicais, ainda no idioma japonês.

A princípio, sofreram com relação a língua, pois, o uso do idioma natal foi proibido até mesmo em escolas japonesas, e com as imposições da Segunda Grande Guerra, que interferia na liberdade dessa população. Porém, o haikai tradicional foi ganhando espaço e passou a ser escrito e ensinado em língua portuguesa. Esse fenômeno

¹⁹ De acordo com Rodolfo Guttilla (2009, p. 07), o *tanka* é composto de 5 - 7 - 5 - 7 - 7 fonemas. Também chamado de *misohitomoji*, ou “poema de 31 sílabas”, dividia-se em duas unidades ou estrofes: a primeira formada por 5-7-5 versos e chamada *kami no ku* (“primeiro verso”), e a segunda, com 7-7 versos, conhecida como *shimo no ku* (“último verso”).

²⁰ O *kigo* é um termo que faz referência a uma estação do ano. Pode-se ser uma palavra referente ao tempo, à geografia, à fauna, à flora e a vivências ou eventos de uma determinada estação do ano.

proporcionou a literatura brasileira um divisor de águas, pois, a literatura produzida pelos japoneses no Brasil, passou a ter características próprias e influenciar outros poetas. Oriundos de um país diferente, com estações do ano bem delimitadas, os imigrantes se depararam com um clima extremamente tropical e culturas diferenciadas como as dos portugueses, italianos, sertanejos, dentre outras. Essa aproximação fez com que os japoneses se adaptassem a uma nova forma de enxergar a natureza e os valores da sociedade, tornando seus haicais mais abrazeirados.

Segundo Paulo Franchetti (2008), o haikai no Brasil teve três momentos importantes: o aporte de Afrânio Peixoto, de Guilherme de Almeida e obviamente a contribuição dos imigrantes japoneses. Alguns estudiosos destacam que o haikai estreou no Brasil em uma obra de Monteiro Lobato, no ano de 1906, no jornal *O Miranete*, da cidade de Pindamonhangaba, interior de São Paulo, o qual publicou o artigo “A poesia japonesa” e traduziu seis haicais de Bashô. Todavia, em conformidade com Guttilla (2009, p. 11), um registro importante é que o primeiro haikai em território brasileiro foi escrito por Shûhei Uetsuka que também desembarcou do navio em Santos.

Posteriormente, pouco mais de uma década depois da chegada dos imigrantes japoneses, Afrânio Peixoto, poeta, crítico e historiador, tornou o haikai conhecido no Brasil com a publicação do seu livro *Trovas populares brasileiras*²¹ em 1919, que assimilou a poética japonesa à trova e apresentou o haikai como “epigrama lírico”, reconhecendo nele um “encanto intraduzível²²”. Conforme Franchetti (2008, p. 258), Peixoto conheceu o haikai através de um livro de Paul-Louis Couchoud (1879-1959), um dos nomes chaves do orientalismo no século XX. O autor escreveu, com base no trabalho monográfico *Basho and the Japanese Poetical Epigram*²³, dois estudos: “Les haïkaï” e “Les épigrammes lyriques du Japon” e publicou na revista *Les Lettres*. Nos textos, que durante muito tempo foram a principal referência sobre o haikai, o autor aborda a forma poética japonesa e nos apresenta uma definição que descreve esta unidade:

[...] é uma poesia japonesa em três versos, ou antes em três pequenas partes de frase, a primeira de cinco sílabas, a segunda de sete, a terceira de cinco: dezessete sílabas ao todo. É o mais elementar dos gêneros poéticos. [...] Um haikai não é comparável nem a um dístico grego ou latino, nem a um quarteto francês. Não é tampouco um “pensamento”,

²¹ PEIXOTO, Afrânio, 1919. **Trovas Populares Brasileiras**. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP; Minas Gerais, BH: Livraria Francisco Alves, 332p. Universitário of Toronto Library. (<https://archive.org/details/trovaspopularesb00peixuoft>). Acesso em 21/07/2021.

²² GOGA, H. Masuda. **O Haikai no Brasil**. São Paulo: Editora Oriente, 1988: 22.

²³ Publicado em *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, vol. XXX, parte II, 1902.

nem um “dito espirituoso”, nem um provérbio, nem um epigrama no sentido moderno, nem um epigrama no sentido antigo, isto é uma inscrição, mas um simples quadro em três pinceladas, uma vinheta, um esboço, às vezes um simples registro (touche), uma impressão (COUCHOUD, 2003, p. 25).

Seguidamente, em 1920, no âmbito da literatura brasileira, ocorreu uma grande e marcante mudança. Guttilla (2009), destaca que os modernistas romperam com a sintaxe e a métrica tradicional, inaugurando assim o verso livre e impondo a linguagem coloquial na poesia. Ainda segundo o autor, a temática também é virada ao avesso e salienta que:

Na era da novíssima Revolução Industrial e da velocidade, o poeta descera do Monte Parnaso e arredores (muitos a contragosto) para viver o bulício das ruas. Nesse contexto, o haicai reduziu-se a um terceto breve e bem-humorado, cujo tem refletirá a novidade da vida urbana e burguesa, em contraste com a pasmeira da roça do Brasil profundo, representada pela figura emblemática do Jeca-Tatu, de Monteiro Lobato – o mesmo que, se de um lado inspira os modernistas a adotarem uma sintaxe livre, nativa e inventiva, deles se afasta, de outro, em virtude de seus valores éticos e estéticos. Haicai mestiço, inventivo e muito pouco afinado com a tradição (GUTTILLA, 2009, p. 12).

A partir desta reflexão, podemos tomar como exemplo o poeta Guilherme de Almeida que tornou o haicai conhecido nos anos de 1930 e 1940, por meio de artigos publicados em *O Estadão de S. Paulo* e de poemas reunidos nas obras *Poesia Varia* (1947) e *O anjo de sal* (1951), que mostram sua adaptação ao poema japonês. O autor, desfruta de suas características formais: os três versos e a síntese de duas frases num tópico/comentário²⁴. Porém, as 17 sílabas do haicai original, racionadas em três versos e sem rima, não surtiram efeito rítmico atraente para Almeida, o qual incorporou em seus haicais duas rimas: uma ligando o primeiro verso com o terceiro e a outra (interna) com o segundo, abrangendo a segunda e última sílaba, como no exemplo abaixo:

Um gosto de **amora**
Comida com sol. A vida
Chamava-se: “**Agora**”.

²⁴ “Guilherme de Almeida e a história do haicai no Brasil”, In: FRANCHETTI, Paulo. **Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa**. Cotia: Ateliê, 2007. / Os haicais citados abaixo também se encontram no mesmo texto.

Contudo, esta forma ampliou a rigorosidade métrica, mas os novos poemas de Almeida fracassaram como haicais, não pela rima ou métrica em si, mas pela atitude de inserir títulos a ele. Da forma apresentada acima, lido como transcrito e sem título, os versos caracterizam-se como haicai, segundo a lógica japonesa, tendo em vista que apresenta uma sensação consistente do gosto da amora no tempo presente, mas que se evoca entre o passado. Todavia, se lido com o título a impressão primeira se desfaz:

INFÂNCIA

Um gosto de **amora**
Comida com sol. A vida
Chamava-se: “**Agora**”.

Aqui, podemos perceber que o gosto da amora retratado pelo eu-lírico faz parte de um passado, é uma lembrança e não uma sensação presente. Com a aparição do título, a amora perde o sentido do *Kigo*, a palavra da estação e recria a sensação de algo perdido. Assim, nota-se que esta adaptação do haicai proposta por Guilherme de Almeida consiste na perda de sua peculiaridade e forma.

Ainda sobre a incorporação do haicai à literatura brasileira, após as iniciativas pioneiras, Oswald de Andrade adotou o haicai na obra *Pau Brasil* (1925), uma das obras mais importantes do modernismo brasileiro, representativa do movimento chamado Poesia Pau-Brasil, a qual propunha uma nova linguagem para esta literatura, através de poemas curtos e objetivos, que se aproximavam da língua falada, da língua do cotidiano.

Sobre a Poesia Pau-Brasil, o escritor Paulo Prado salientou que “nesta época apressada de rápidas realizações a tendência é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética (...) Grande dia esse para as letras brasileiras. Obter em comprimidos, minutos de poesia²⁵”. Com isto, percebemos que o autor buscava a simplicidade e a economia das palavras, reduzindo-a a síntese.

Nomes como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, também foram reconhecidos como produtores do epigrama lírico japonês, os quais difundiram reflexões sobre os princípios ideogramáticos, um dos principais aspectos da poética de vanguarda, a Poesia Concreta, lançada no Brasil em 1956.

²⁵ PRADO, Paulo. Poesia Pau Brasil, em Oswald de Andrade, **Pau Brasil**, 2. ed., São Paulo, Globo, 2003, p. 92.

Destaca-se em especial, os artigos “Haikai: homenagem à síntese” e “Visualidade e concisão na poesia japonesa”, de Haroldo de Campos, publicados no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1958 e 1964, e incluídos na obra *A arte no horizonte do provável* (1969), que além de tratar sobre os discursos teóricos sobre o haikai, também desenvolve sobre as traduções de Bashô à guisa da poesia concreta e colocam o haikai no centro de atenção da poesia contemporânea.

Como vimos nas discussões do primeiro capítulo, a poesia concreta se destaca pelo seu aspecto visual. Suas principais características consistem na exclusão do verso, porém desfruta da página em branco, do emprego de efeitos gráficos e da idealização do ideograma, que segundo Franchetti (2010), é um dos principais pontos de articulação do projeto concreto.

Com isto, surge um novo exercício na produção dos poetas brasileiros, que com seus notáveis estilos popularizaram a forma. Dentre eles, evidenciamos: Pedro Xisto (1901-1987), professor e poeta Pernambucano que publicou os ensaios: “Haikais e Concretos” em território brasileiro e “8 Haikais” no Japão; Millôr Fernandes (1923 - 2012), o ilustre jornalista, cartunista e escritor carioca que de acordo com Guttilla (2009, p. 16), a partir de 1956, desconstruiu o haikai nas páginas da revista *Cruzeiro*, radicalizando o estro humorístico dos primeiros modernistas. Seus textos apresentavam um diferencial, eram sempre ilustrados por charges e acompanhados, semanalmente, por milhares de leitores, o que o fez, de fato, popularizar-se no país e projetar a poética japonesa para a massa.

Destacamos também, Paulo Leminsky (1944 -1989), professor, tradutor, poeta curitibano e esposo de Ruiz, que veio a se tornar um dos maiores nomes do haikai brasileiro, fazendo junção com a abordagem tecnicista da poesia concreta e o orientalismo “zen”, que marcaram o período da contracultura no século XX. Sua inserção na literatura iniciou-se com seus trabalhos em publicidade e propaganda, que era a sua atividade profissional, mas seguidamente apaixonou-se pelas artes japonesas e o espírito zen. Trabalhou com o haikai na sua perspectiva formal, entretanto, sua poesia eclode nos anos 70, em meio a poesia concreta e o disparo da poesia marginal, face à geração mimeografo e as tendências pós-modernas permeadas pela contracultura.

No entanto, como o nosso trabalho busca dar visibilidade a poética de uma escritora, não nos aprofundaremos nos estudos e produções realizados pelos poetas brasileiros, mas vale ressaltar a importância destes autores para a concretização e expansão do haikai na literatura brasileira.

À vista disso, antes de adentrarmos na produção de haicais de Alice Ruiz, é imprescindível enfatizar sobre algumas haicaístas brasileiras que merecem destaque. Dentre elas, Olga Savary (1933-2020), poeta, tradutora, contista e ensaísta modernista, que publicou o livro *Hai-kais* (1986) e quem adotou em seus escritos o título como Guilherme de Almeida; Teruko Oda (1945), filha de imigrantes japoneses, poeta, professora brasileira e haicaista, a qual vem trabalhando com atividades formadoras, oficinas e concursos de haicai.

Destacamos também Helena Kolody (1912-2004), que projetou constantemente no cotidiano a matéria de seus textos, seja eles em verso ou prosa, entrelaçando poesia e vida. Para Ruiz, Kolody mostra que “a poesia está nas coisas, é só acertar o olhar”, pois, poesia não é perfumar a flor. Poesia é o perfume da flor. Tal como a poesia de Helena Kolody” (RUIZ, *In: HELENA Kolody*. 1995, p. 50-51). Em sua homenagem Ruiz a presenteou, pela passagem de aniversário, em 1987, com seus “hai-kais discípulos” (RUIZ, 1987. p. 18), publicados no Correio de Notícias:

RENGA
para Helena Kolody
a primeira a fazer hai-kai
por aqui

A poesia de Ruiz, aproxima-se da Kolody, ambas se aproximam do íntimo, do confessional e da auto indagação. Há predominância de subjetivismo e de um desdobramento de imagens, o qual transparece questões pessoais e sociais. É um fazer poético marcado por uma linguagem densa, mas sutil, que registra o instantâneo, e as coisas mais simples da vida.

4.1 A poeta dos haicais

Na atualidade, Alice Ruiz é umas das haicaístas mais conhecidas no Brasil. Com a publicação de diversos livros de poesia, haicais e sobre haicais, insere-se na inclusão e propagação desta poética no contexto brasileiro. A partir da necessidade de expandir uma nova forma de escrita e disseminar o campo poético que lhe habita, as obras de Ruiz

concentram-se no universo poético do lirismo e da síntese, abordando sobre os construtos sociais que envolvem a memória e a imaginação.

Na maioria de suas obras, a poeta apresenta um estilo de escrita arraigado nas regras do haicai formal, do contemplativo, do “zen”. Porém, também produz um haicai mais ocidentalizado, digamos abrigado²⁶, de forma livre, que foge destas origens “zenistas”. Há em sua escrita um âmag palpitante pela poesia de contestação, que adquiriu, por consequência, da chamada “geração mimeógrafo”, em que a autora defendeu o pluralismo, lutou pelos direitos das mulheres, bem como por todas as outras minorias no Brasil.

Desta forma, percebe-se que a poeta promove uma subversão da formalidade tradicional e dialoga diretamente com o seu público, apresentando nuances diferentes das encontradas nos centros orientais. Pois, como sabemos a poesia tem a função de incitar a linguagem e levantar um novo olhar para os elementos do cotidiano, para as coisas que não vemos, ouvimos ou não conseguimos tocar. Ruiz, se deixa transitar por estas nuances, não apresenta regras, rompe com a forma, a sintaxe, amplia o sentido da língua e cria um intento para a comunidade leitora.

Esta reflexão, nos remete ao pensamento de Bashô, quando salienta “aprenda as regras, assimile-as bem e, depois, livre-se de todas elas”. Com isto, fica evidente que o poeta deve conhecer as regras, mas não se restringir apenas a elas. Deve-se desafiá-las, livrar-se de algumas e percorrer os sabores do seu próprio desejo.

Sobre o processo da orientalização da poesia brasileira, Alice Ruiz (1993), declara:

[...] Essa forma tão antiga que vem lá do passado, essa forma tem um grande futuro entre nós, porque ela é rápida, ela é ágil, ela é dinâmica, ela é como nós estamos, cada vez mais, necessitando de que as coisas sejam. Até por ingerências do cotidiano, do dia a dia, enfim da nossa forma de ser (RUIZ, 1993, p. 90).

Posto isto, podemos notar que Ruiz acreditou na forma poética japonesa e passou a desenvolvê-la de forma fácil e criativa, utilizando de elementos do cotidiano e da natureza para expressar as nossas vivências. Através do seu amor e empenho pelos haicais, começou a desenvolver oficinas. Em entrevista para o Jornal da Biblioteca pública do Paraná “Cândido”, Alice relata sobre as suas oficinas de haicais e destaca que:

²⁶Chamamos abrigado, pelo fato de os haicais produzidos no Brasil, seja por imigrantes ou não, apresenta características próprias, apresentando temáticas e *kigos* brasileiros.

Para fazer oficina de haikai, por exemplo, percebi o quanto o zen, a compreensão do zen, abre teu campo para o haikai. Te prepara como instrumento para fazer haikai. Minha oficina se divide em três versos. O primeiro verso é a teoria, e a teoria parte do corpo do haikai. A parte técnica são 15 minutos. As outras três horas e meia, converso sobre o zen, apresentando koan, deixando as pessoas em estado de fazer haikai. No segundo verso, que é o segundo dia, faço um aquecimento de tradução com a turma. Claro que pego os haicais que já traduzi, porque quero mostrar para eles o desafio, então tem que ser alguns que eu já enfrentei. Mostro em japonês, dou a tradução literal de cada palavra e peço para eles formatarem como haikai. Mas não individualmente. A gente fica discutindo junto, o grupo, fazendo isso em uns três ou quatro haicais. A partir daí partimos para o exercício prático, elaborando juntos. Três pessoas ficam discutindo e eu vou com eles para a natureza. Quase sempre dá certo. Toda oficina peço um carro para que possamos ir a um local com muita natureza. Fico treinando a observação deles. Às vezes o pessoal resolve ir caminhando e conversando, então digo: “Estamos andando, mas estamos dentro da oficina. É para olhar em volta amorosamente. Para prestar atenção. Não é para ficar conversando sobre política agora²⁷”

Com esta declaração de Ruiz, percebe-se a importância do zen na produção do haikai e de como é imprescindível a conexão com a natureza. Em como é fundamental compreendermos a teoria, a estrutura desta forma poética, para assim podermos colocá-la em prática.

A respeito da escrita poética de haicais de Ruiz, Helena Kolody afirma que:

Em poesia, mais importante do que aquilo que se diz, é a maneira como se diz. O dizer poético de Alice Ruiz é personalíssimo e, ao mesmo tempo, universal. Não é só a poesia sintética, aprisionando em poucas palavras o essencial, que a distingue. É a magia das palavras, soltas como pássaros, no branco vibrante da página. Artista consumada, Alice trabalha com perfeição a filigrana japonesa do haikai, captando, sutilmente, os imponderáveis poéticos. Uma de suas características é o comedimento. Mesmo nos poemas confessionais, mais sugere do que diz, exigindo a colaboração inteligente do leitor (KOLODY, In: ALICE RUIZ, 1997, Contra-capa, Série paranaense).

Isto é, uma poesia precisa, inovadora, contemporânea, revolucionária, tanto em seus aspectos temáticos, como nos estruturais, pois, a autora utiliza-se de seus conhecimentos vanguardistas para romper com o tradicionalismo e produzir seus versos a partir de uma perspectiva que visa o ser-humano, especificamente aquele que se sente marginal, que faz parte da minoria, como por exemplo, a posição social da mulher, ao

²⁷Entrevista concebida ao Jornal da Biblioteca pública do Paraná “Cândido”, disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Noticia/Bate-papo-com-Alice-Ruiz#>

tratar de temas como: o amor, a maternidade e o erótico. Contudo, isso não significa que a sua poesia trate estritamente desses problemas, porém, estes aparecem como indagações e reflexões dessas questões e da sua própria postura.

A obra *Desorientais* (2013), publicada pela Editora Iluminuras, será o objeto de estudo deste capítulo. É um livro composto por haicais que versam tanto a formalidade poética, como a sua forma livre, apresentando influências do meio ocidental, isto é, a poeta transita por dois eixos: o primeiro baseado na tradição japonesa e o segundo, atrelado aos conceitos característicos da pluralidade, da contracultura, nos estudos feministas etc.

Os haicais apresentados no livro, são repletos de significados, nos passa uma sensação de leveza, são engraçados, possuem ritmo e não são repetitivos. O escritor e músico Arnaldo Antunes, assinou as “orelhas” da obra e destacou sobre a força dos pequenos versos:

Desde “nada na barriga/navalha na liga/ valha” (primeiro hai-kai de Alice que li, e que me impressionou de cara pelo poder de síntese e interação sonorasmântica), Alice vem regando e podando (quem não sabe que um objeto concentrado é fruto tanto de adição quanto de subtração?) essas surpresas e o que transparece após esses anos de cultivo é a tranquilidade de quem está “em casa” com uma espécie particular de expressão formal – extremamente difícil e cheia de armadilhas, há que se dizer; entre elas a própria aparência da facilidade que os hai-kais, por sua necessária simplicidade costumam denotar. Alice soube cavar uma maneira pessoal de se relacionar com essas formas mínimas, sem perder o gosto pela brincadeira zen, mas sem também vulgarizá-la com exotismo ou fascínio hipertrofiado – daí seu desafio quase provocativo de nomear o conjunto de “desorientais” (Id. orelhas).

A obra conta com o sublime prefácio de José Miguel Wisnik, o qual relembra seus encontros com Ruiz e Leminsky em Curitiba. O músico e professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, além de enfatizar seus momentos com o casal, destaca sobre a forma poética japonesa e sua aclimatização na poesia brasileira:

O haicai aclimatado à tradição coloquial da poesia moderna brasileira tornou-se a pedra de toque desse jeito de ser que exige ao mesmo tempo concentração e descontração. Atenção minimal à intensidade do instante pleno e vazio, e também piscada de olho para o outro, e para o nada. Um haicai que contracena todo o tempo com pessoas, e que é por isso mesmo, como explica Alice na abertura deste livro, tão ou mais desoriental que oriental (WISNIK, 2013, p. 11, *In: Desorientais*)

Posto isto, podemos observar que os haicais apresentados na obra são textos que contracenam com o sentimento de alteridade, no qual o outro está em evidência. Nesta esfera de sentido, o outro pode ser a vivência de um outro que se encontra no mesmo universo. A aparição deste outro torna-se uma necessidade, ou uma forma de reconhecer, através das palavras da poeta, os mesmos sentimentos que um outro.

Ruiz (2013), justifica-se e ressalta o porquê de a obra ser nomeada *Desorientais*:

Desorientais porque: não existiriam sem as pessoas e toda sua complexidade, ao contrário dos orientais feitos apenas com a simplicidade das coisas [...] São versos feitos para, com e por causa desse outro, onde o eu aparece, impregnado de nós, ao contrário dos orientais, onde o eu se retira para que tudo seja apenas como é [...] e apesar disso se esforçam para falar das coisas, como elas são, e nesse esforço se desorientam mas (como a luz precisa do escuro) na desorientação se orientam [...] para assim dizer, como se fossem um pôr do sol, um quase tanka, outros haicais (RUIZ, 2013, p. 19, *In*: Desorientais).

Destarte, podemos compreender que esta “desorientalização” é vista como um oriente pessoal para outros, nos quais buscam por “eus”, passam por “eles/elas/elos” e impregnam-se de “eros”. A obra é dividida exatamente nestas três partes e cada uma delas apresenta suas peculiaridades.

A primeira, denominada de “Eus”, configura-se em haicais no “estilo formal”, os quais o eu-lírico se aparta plenamente dos versos e o que se destaca inicialmente é a natureza e o acontecer cotidiano, pois, através desta poética do cotidiano, ou melhor da experiência vivida, a poeta torna esta experiência em evento:

silêncio de folhas
bananeira secando
à beira da estrada
(RUIZ, 2013, p.41)

entre uma estrela
e um vagalume
o sol se põe
(RUIZ, 2013, p.48)

De certo modo, o eu-lírico se retira dos versos, mas, apesar desta “ocultação”, o que acontece, realmente, é que este “eu” dilui-se sutilmente nestes mesmos elementos. Alice desorienta-nos retirando seu eu-lírico dos versos, porém aparece suavemente nas

coisas. Seus sentimentos eclodem nos versos, nota-se uma certa solidão, mas apesar disso, há uma busca por completude, por um preenchimento do vazio, como por exemplo, o sentimento de abandono das folhas de bananeiras que secam no chão da beira da estrada.

Dessa forma, o ocultamento do “eu” é apenas um jogo de esconde-esconde e por mais que o “eu” não esteja presente, seu significante se apresenta a todo tempo, através do silêncio, entre a estrela e o vagalume e o próprio sol que se põe.

Já na segunda parte da obra, “Eles Elas Elos”, nos deparamos com poemas que são dedicados à amigos e familiares de Ruiz. Há uma continuação desta prática de ocultamento, contudo, Ruiz se mostra bem mais. Não aparece “coisificada” nos versos como antes em “Eus”, agora se manifesta como “nós” (eles, elas e elos):

velhos amigos
depois da despedida
continuamos andando juntos
(RUIZ, 2013, p.69)

lâmina d’água
entre amigos
nenhuma lágrima
(RUIZ, 2013, p.77)

Nos haicais acima, atentamos que a temática presente é a amizade. No primeiro poema, o eu-lírico, através da lembrança que os une, apresenta uma afeição por seus amigos e enfatiza como esta relação é significativa em sua vida ao se referir aos “velhos amigos”, isto é, amigos que estão presentes ao longo de sua jornada e não amigos comuns. Verificamos também, que sua poética se apresenta como uma dialética entre o passado e o presente, ou uma presentificação de um passado como salienta Costa e Justino (2019). Os autores destacam, da mesma forma, que “a memória em Ruiz não é tradição pura e simples, e sim uma lembrança de passado próximo. A tradição nela não é remota, e sim contemporânea” (COSTA & JUSTINO, 2019, p. 319). Isto posto, nota-se que a poeta aponta para um passado, para ecos do pessoal, mas constrói um equilíbrio entre o momento presente e a percepção do passado. Assim, a memória torna-se um espaço privilegiado, na qual o verbo poético exprime uma conexão com a tradição e simultaneamente, veicula-se como único.

No segundo haicai, a poeta enfatiza sobre a “lâmina d’água”, decorrente de uma possível chuva/tempestade (o *kigo*), e um retorno ao zen. Nota-se também, o poder que a

amizade teve em amenizar a tristeza, resultante da lágrima no fim do poema. O que podemos constatar com isto é que, por mais que haja desavenças ou “temporais” em nossas vidas, sempre somos acolhidos e protegidos por amigos.

Nesta mesma seção, Alice aparece como personagem, que veste seu eu lírico, neste momento, no papel de mãe. Escreve haicais para as filhas e nos alude ao aconchego desta relação:

noite fria
na sopa da filha
o calor da mãe

para teu sono
uma canção de ninar
da chuva e do mar

(RUIZ, 2013, p. 85)

No primeiro haicai, nos deparamos com a imagem de uma mãe que alimenta a filha com uma sopa quentinha em uma “noite fria”, que nos leva a perceber o *kigo*, a palavra da estação, indicando o inverno. Já no segundo, embalamos na doçura de uma canção de ninar caracterizada pelo suave barulho da chuva e do mar, que indica o *kigo* de verão. Contudo, nos dois poemas encontramos a imagem materna de Ruiz, que despeja em seus haicais amor e carinho, como quem prepara uma sopa quentinha para a filha numa noite fria ou como quem canta afetuosamente para a filha (o) adormecer.

A terceira parte do livro é a que mais nos interessa e será nosso objeto de análise neste capítulo. A seção da obra dedica-se ao “Eros”, momento em que a autora quebra literalmente as regras e mostra o seu lado mais pessoal, o seu “eu”. Aqui, este “eu” aparece através de uma mulher, que eclode em um verso amadurado e ao mesmo tempo sensível, revolucionário, corporificado e cheio de desejo. Impregnados de Eros, os haicais deste segmento, mostra os sentimentos, as sensações, os desejos e os prazeres do eu-lírico. No interior deste universo minimal repleto de significâncias, o corpo é símbolo que marca o “desorientado”, é desejo vibrante no branco da página, como veremos no próximo tópico.

4.2 O corpo presentificado de Eros

Para iniciar o tecer de nossa investigação, iniciamos com um haikai, publicado primeiramente, na obra *Pelos Pelos* (1984), para exemplificar este desejo que brandi no espaço da página:

que importa o sentido
se tudo vibra?
(RUIZ, 1984, p. 49)

A poética de Ruiz aflora os nossos sentidos, que muito foram colonizados pelo patriarcalismo. O exemplo acima serve para nos mostrar esta relação erótica com tudo o que vibra, neste caso, com o próprio corpo. É uma poesia que visa transformar o texto em uma corporeidade particular ou coletiva, pois sempre nos deparamos com um outro.

Um dos objetivos do haikai é o trabalho com a sensibilidade humana, por este motivo valoriza-se o simples e o coloquial. Além disto, possui um outro elemento frequente, ao qual podemos associá-lo, a performance, que de acordo com Renato Cohen (2002), “há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo “real”). Isso cria a característica de rito, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão” (COHEN, 2002, p. 97). Neste caso, recorreremos a performance para reintroduzirmos o corpo no estudo dos haicais, pois acreditamos que há uma corporalidade inerente que torna o erótico um dos elementos cruciais destes poemas.

A respeito desta corporeidade peculiar, Duarte Junior (2001), enfatiza que:

Nosso corpo (e toda a sensibilidade que ele carrega) consiste, portanto, na fonte primária das significações que vamos emprestando ao mundo ao longo da vida. “Produzir sentido, interpretar a significância, não é uma atividade puramente cognitiva, ou mesmo intelectual ou cerebral, é o corpo, esse laço de nossas sensibilidades, que significa, que interpreta” (DUARTE JR, 2001, p. 130).

Assim sendo, é através do nosso corpo que podemos dar significado a estes sentidos. A representação do corpo e do erótico, apesar de sua sutileza nos haicais, acarreta uma presença, um comportamento, uma ambientação e conseqüentemente um público. Diante disto, o haikai, acarretado da simbologia do erótico, se apresenta como um espaço de presentificação do corpo, especialmente do corpo feminino, como veremos nos poemas a seguir:

palmas para tua\ minha alma
 por pouco eram **corpo**
 e calma
 (RUIZ, 2013, p. 96)

Neste haicai, à princípio, nota-se a presença de um eu e um outro. Quando o eu-lírico refere-se aos pronomes “tua” e “minha”, há o sujeito (eu) e (tu) subentendido e a ligação entre ambos. Possui um jogo com o substrato sonoro, a repetição do /p/ ecoa as palmas nos dois primeiros versos e dispõe um aspecto rimático nas palavras: palma, alma e calma.

Em termos interpretativos e simbólicos, as “palmas” indicadas no primeiro verso, podem nos apontar para uma relação com o divino. O ato de bater palmas é um sinal de aprovação, satisfação e está presente na Bíblia e nas orientações litúrgicas do catolicismo, bem como de outras religiões. Nesta ocasião, as palmas indicam uma relação de unidade, uma unidade feliz, que pode se relacionar com a eternidade e a divindade do homem.

Em seguida, nota-se que os termos alma e corpo estão em contraposição e instauram no poema um ponto de confluência entre o conhecimento e a razão, na concretização do eu e sua relação consigo mesmo, com o outro e com Deus. Isso nos revela o quanto é difícil para o sujeito conduzir de forma moderada estes dois modos de ser no mundo. A alma, marca natural da infinitude do espaço íntimo, é a prova da condição divina do homem, por isso sua relação com o sagrado. O corpo é a confirmação da existência humana e estabelece o discernimento do indivíduo no mundo e à vida presente.

Na poética de Ruiz, há uma ânsia constante “de estar no mundo”, porém, o confronto entre o corpo e a alma dificulta no encadeamento da vivência humana e a fé cristã, pois, verificamos que o eu-lírico encontra-se dividido entre realizar-se plenamente em sua espiritualidade e vivenciar os desejos de sua alma, sobretudo, os prazeres possibilitados pela sexualidade do corpo humano. Ou seja, há um enfrentamento entre a compulsão da liberdade de espírito e o prazer erótico, libertarismo e libido de mãos dadas.

Contudo, mesmo que sutilmente, existe uma matéria corporificada na poesia de Alice que diz sobre as formas visíveis do invisível, tendo em vista que, se render aos prazeres do corpo é negar a alma e sua purificação, todavia, este conflito que ocorre entre o corpo e a alma, embora o espírito “dome” o corpo, a alma encontra-se contagiada pelos prazeres do corpo e este corpo equipa-se de elementos eminentes que representam este amor erótico da mesma forma que o divino. Mas, a mesma força que coloca em oposição

corpo e alma, também possibilita seu encontro. O corpo e a alma se entrelaçam, reconhecem-se no outro, com calma, indicando o estágio corpóreo para aquilo que é o estático.

Já no próximo haikai, o corpo encontra-se na ausência de um outro:

dentro do sono
o **corpo** se descobre
sem dono
(RUIZ, 2013, p. 99)

Inicialmente, compreendemos que a situação ocorre no período da noite, tendo em vista que este “eu” se encontra em estado de sono, ou seja, está dormindo. Porém, o que gostaríamos de chamar a atenção neste haikai é para a aliteração do /s/, pois é através dela que conseguimos perceber o sussurro e o passeio pelo corpo em descoberta insone. O “eu” é dono do sono e do desvendar do corpo, além de altivo, o /s/ marca a ausência de dono e das curvas que representam eroticamente o contorno do corpo.

No seguinte terceto, o eu-poético capta o instantâneo, o momento único e aponta para uma sutil imagem de manifestação entre a natureza e o corpo:

rede ao vento
se torce de saudade
sem você dentro
(RUIZ, 2013, p. 105)

No primeiro verso, atentamos inicialmente para a palavra “vento”, o *kigo* de outono/inverno, que se aproxima mais do que encontramos nos haicais formais. O vento faz parte da composição visual e imagética da paisagem e nos leva a imaginar um vazio característico do *zen* e que esta rede podia ser apenas uma rede ao vento. No entanto, não se refere a uma rede que balança de forma natural, mas a uma rede que se torce com saudade de alguém e este outro aparece como objeto de desejo deste “eu”, que se metaforiza na rede e sofre com a saudade.

O apelo erótico encontra-se no torcer/contorcer de um corpo, de uma saudade doída, da ausência do outro que deveria estar “dentro”. A intensa perda ganha ênfase e nos possibilita extrair a dor e o sentimento de ausência que o eu-lírico tenta arrancar de si. Além disso, o tema da saudade está ligado ao da memória, pois “sem você dentro” é uma forma de rememorar, de lembrar das coisas que ficaram “ao vento”.

A seguir, destacamos haicais, os quais o eu-poético se remete a um desejo latente, atrelado ao campo semântico do “fogo”, como já visto em poemas anteriores:

Ia sendo
 Não fosse entre nós
 O extintor de incêndio
 (RUIZ, 2013, p. 106)

Neste exemplo, o eu-lírico relata uma ação que não foi concretizada logo no primeiro verso com o trecho “ia sendo” e que ficou apenas nos limites do desejo. Porém, a construção da ideia no terceto, nos permite um olhar que inclui uma interpretação erótica corporal. Discretamente, vê-se a imagem de um corpo, com um desejo que pulsa, de um “fogo” que arde dentro deste “eu” e de um “outro”, que estão inquietos, excitados de um sentimento intenso e arrebatador de prazer. No entanto, esta chama é contida pelo “extintor de incêndio”, objeto que tem como função, justamente, controlar ou eliminar o fogo de um local ou determinada coisa. Neste caso, o fogo coibido recorre a este lume que pulsa e queima neste corpo incendiado, mas que é controlado/interrompido pelo apagamento da chama.

Logo depois, encontramos um eu-poético que, por mais que se encontre “arisca”, em estado de timidez, não se inibe facilmente:

Na escala do voo
 Arisca, calei você
 Era proibido soltar faísca
 (RUIZ, 2013, p. 108)

Aqui, nos deparamos com uma pequena manifestação do desejo. O “eu”, mesmo que timidamente, expressa o seu estado de clímax logo no primeiro verso. A escala do voo indicada acima, também pode se referir ao momento em que este eu-lírico depara-se com o outro em meio a parada de uma aeronave, na qual discreta e silenciosamente pôde “soltar a faísca”, isto é, seu gozo.

Subsequentemente, atinamos para um haicai que nos leva a pensar na representação do corpo erotizado atrelado aos elementos da natureza:

teu sol
 me dis-sol-vendo
 até minha raiz
 (RUIZ, 2013, p. 107)

Neste caso, no primeiro verso chamamos atenção para a palavra da estação “sol”, possivelmente, o *kigo* de verão e a nossa maior e mais poderosa estrela do sistema solar. Para a mística, o sol representa o princípio masculino, é o centro gerador de vida e poder da criação, bem como simboliza o amor, a luz, o calor, a realeza, o nascimento e a força espiritual de cada ser.

Os versos que seguem é onde o eu-lírico mais se revela e se põe em evidência através da utilização do “me” (pronome oblíquo da primeira pessoa do singular) e “minha” (pronome possessivo da primeira pessoa do singular). Este eu-poético está dissolvido até a própria raiz e esta estratégia desenvolvida pelo “eu” em “dis-sol-vendo” implica dizer que algo se desfaz em meio líquido e este fluído, provavelmente, refere-se ao gozo. É o “outro” gerando prazer neste “eu” e vendo dissolver-se até sua raiz, ou seja, a raiz neste caso, pode se referir ao útero feminino, se associarmos como algo que é interno e gerador de vida. Estes elementos se unem nesta contemplação para representar a natureza feminina através deste corpo erotizado.

Atravessando o túnel
 Teu **desejo**
 Me atravessa
 (RUIZ, 2013, p. 110)

Neste haicai, o verbo no gerúndio “atravessando” dá uma ideia de movimento aos versos. Nota-se que o “atravessar”, neste caso, tem sentido figurado, o de penetrar, de entranhar-se no outro, concretizando assim o desejo. O “outro” é o objeto deste desejo e de êxtase no poema e inclusive, é o que dá vida e percepção ao “eu”.

Já no haicai subsequente, este outro é objeto de lembranças e saudade do “eu”:

Pernas e braços
 Dando um laço
 Na lembrança
 (RUIZ, 2013, p. 111)

O sujeito poético traz à tona o prazer de um momento que está armazenado em sua lembrança e lança seu olhar para o tempo futuro, nos fazendo refletir sobre a brevidade da vida e em como o ser humano encarrega-se de um tempo na sua existência terrestre. Parece querer nos mostrar como a vida é efêmera e passageira. Por este motivo, é necessário vivermos intensamente o presente, “o agora”, tendo em vista o vazia e a “saudade futura”. As pernas e braços que dão um laço representam o momento em que o corpo se encontra envolto, isto é, vinculado ao outro, no ápice do prazer.

No próximo poema, o sujeito poético, através da brevidade, constrói uma relação entre o prazer e a linguagem:

Quem ri quando **goza**
 É **poesia**
 Até quando é **prosa**
 (RUIZ, 2013, p. 112)

Nota-se que o eu-lírico associa o ato de gozar a poesia, ou seja, pensando no aspecto lúdico da linguagem há uma contemplação/olhar direcionados a simbologia de um gozo pela palavra, na qual a linguagem poética, busca intermitente por completude a partir do verbo da palavra. O prazer erótico está inteiramente relacionado a poesia. O “gozo pela palavra” é um aspecto do desejo do ser de completa-se em relação a produção/reflexão sobre o próprio fazer literário.

Por fim, encontramos um “eu” exposto nos versos que sofre claramente pela ausência do outro:

Sêde a sede do meu ser
 Cesse a minha sede
 De ceder
 (RUIZ, 2013, p. 119)

Os verbos cessar e ceder nos chamam a atenção, pois, são bem explorados neste haicai. Por meio deles, nota-se que há, mesmo que implicitamente, um ato de entrega, de união de corpos e representações de sentimentos, atrelado a um sentimento de saudade ou uma lembrança da presença do outro. Através deles podemos compreender a manifestação do eu-lírico em “saciar a sede do seu ser”, ou seja, saciar o seu prazer, o seu desejo pelo outro, ou por um fim nesta ação de ceder, entregando-se corporalmente e efetivando o seu deleite, sua satisfação.

Desse modo, enxergamos que no haicai, a palavra sintetizada dar vida e encantamento a voz do sujeito lírico, pois ele faz do poema uma construção de ideias e sentidos, os quais relacionamos com os aspectos da vida, seja através dos temas que abordam sobre o feminismo, o amor, a maternidade, a corporalidade, o erótico, bem como os elementos da natureza, o ambiente, a paisagem, a estação do ano, o objeto e o concreto. Por meio destes elementos, Ruiz apresenta sua singularidade e constrói a sua própria forma de produzir haicais, nos agraciando com um campo de possibilidades e nos proporcionando poemas que trabalham com a diversidade e a pluralidade encontradas no âmbito da poesia contemporânea.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Historicamente, a mulher foi vista como um instrumento de representação na escrita masculina, entretanto, como discutido acima, este cenário se modificou e nas últimas décadas a mulher passou a ter autonomia em sua voz e escrita.

Abordar sobre o corpo foi uma das diversas estratégias utilizadas pelas mulheres para constituir uma literatura que expressasse sobre a experiência da mulher, pois é desse corpo feminino que surge esta necessidade. Na esteira desse raciocínio, nossa pesquisa procurou traçar uma leitura da escrita do corpo na poética de Alice Ruiz e destacar sua contribuição na produção poética de autoria feminina, ampliando a presença de mulheres autoras no âmbito da literatura e desconstruindo os estigmas que muito foram associados à escrita das mulheres.

Ruiz, em seus poemas, promove uma reflexão a respeito da condição feminina tomando como base o corpo feminino. A autora enfatiza e denuncia de forma subversiva e muitas vezes irônica um universo novo para nos fazer refletir sobre o que é ser mulher, entrelaçando essa linguagem com o corpo e a sexualidade feminina, reconstruindo de certo modo, uma identidade e um discurso próprio de mulher.

Nos debruçamos em uma discussão que ressignifica o corpo feminino erotizado e insere as mulheres em uma simbologia que lhes é própria. Por meio do nosso estudo analítico, pôde-se perceber que o corpo é apresentado com sutileza, mas não deixa de ser uma arma revolucionária ou um lugar de contestação. Ruiz recupera este corpo e, conseqüentemente, recupera o ser mulher. A figura feminina é vista como sensual, sedutora, que tem um poder de iniciativa e conquista. Isto é, há uma reverberação de uma voz de mulher que dar vida a um corpo feminino que deseja, tem sexo, sente prazer e circunscreve este espaço do feminino em sua poesia.

O corpo erotizado é instaurado numa escrita sobre/no corpo. É um corpo feminino que tem propriedade de si, que é atuante, que ordena a cinesia da relação, expressa seus desejos, vive sua sensualidade, busca e usufrui do prazer. A mulher é o sujeito, realiza um processo de autoconhecimento e subverte as normas. Emprega uma voz que fala sobre o que a constitui e o que a estabelece como poeta.

Ruiz também utiliza de uma metáfora do corpo para o próprio poema. Reflete sobre o seu fazer poético e relaciona-o com uma experiência erotizada. O prazer sexual e o da escrita poética são vistos como duas faces de uma mesma metáfora.

Com os haicais, a poeta aflora os nossos sentidos. O corpo é materializado através dos arranjos sinestésicos (imagem, cheiro, toque, sabor) e relacionados com os elementos da natureza (fogo, brasa, brisa). Além disso, notou-se a presença de um “eu” através da figura da mulher que eclode um verso maduro, que é sensível, mas revolucionário, corporificado e cheio de desejo. A representação do corpo e do erótico, apesar de sutil, acarreta uma presença, uma conduta, um espaço, bem como um público, isto é, se apresenta como uma presentificação do corpo feminino.

Alice Ruiz, em seus versos, faz uso da formalidade da poesia, mas não renuncia ao sabor da liberdade. Mescla a forma com a essência do zen, enfatizando o desejo e o caráter erótico na produção dos tercetos. Retratar o erotismo configurou-se nesta liberdade, na vontade de falar, no estímulo ao sentimento. Por meio desta escrita sobre o corpo feminino erotizado, nos deparamos com um eu-lírico que se apresenta como uma mulher dona dos seus próprios desejos, que goza, se toca, entra no cio e busca se satisfazer. Com isto, vemos que Ruiz reverbera o que diz Octavio Paz: “erotismo é poética corporal; a poesia erótica verbal” (PAZ, 1994, p. 97).

Por fim, almejamos que esta pesquisa contribua para o cenário da lírica brasileira contemporânea, bem como para as teorias feministas e de gênero. Que estimule novos olhares para esta produtividade, visibilizando-a no gosto de pesquisadores e alunos que serão futuros professores. Que seja um incentivo na divulgação desta poesia que se apresenta como voz viva e contemporânea que pode dizer muito sobre nossa literatura atual. A reflexão através da perspectiva do corpo feminino erotizado é uma contribuição para um (re)conhecimento desta mimese particular.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ALVES, I. Escritoras do século XIX e a exclusão do cânone literário. In: **Metamorfoses**. Salvador: EDUFBA/NEIM, 1998.
- BATAILLE, G. **O erotismo**. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BOCHICCHIO, Maria. Metapoesia e crise da consciência poética. In: **Biblos**, Coimbra/Portugal, n. 10, pp. 155-172, 2012. Disponível em <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/32283/1/BiblosX_artigo7.pdf?ln=pt-pt>, acessado em 29 jun 2020.
- BOURDIEU, P. Gênese histórica de uma estética pura. In: **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz (português de Portugal). 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BOURDIEU, P. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Trad. de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras. 1992.
- CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. In: **O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CASTELO BRANCO, L; BRANDÃO, R.S. **A mulher escrita**. Rio Janeiro: Lamparina editora, 2004.
- CASTELO BRANCO, L. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1991 (Coleção Primeiros Passos).
- CESAR, A. C. **Crítica e tradução**. São Paulo: Ática, 1999.
- CHALHUB, S. **A metalinguagem**. 4ª ed. 3ª reimpr. São Paulo: Ática, 2002.
- CIXOUS, H. “**Coming to Writing**” and Other Estay. Cambridge: Havard University Press, 1991.
- COSTA, C. F.; JUSTINO, L. B. Alice Ruiz e a intersemiose da voz. In: JUSTINO, L. B. (Org.). **Poiesis do real: literatura e multiplicidade**. Vol. 2. Campina Grande: Eduepb, 2019, p. 316-334.
- COUCHOUD, P. L. **Le haïkai – Les épigrammes lyriques du Japon**. Paris: La Table Ronde, p. 25, 2003.
- CULLER, J. D. **Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- DALCASTANÉ, R. **Literatura brasileira contemporânea – um território contestado**. Vinhedo: Editora Belo Horizonte, 2012.
- DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Kafka, pour une littérature mineure**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. Philosophie et minorité. In **Critique**, n. 369, fevereiro 1978. DUARTE, C. L.; PAIVA, K. B. A mulher de letras: nos rastros de uma história. In: **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 11-19, jul./dez. 2009. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/10/a-mulher-de-letras.pdf>. Acesso: 02/09/2020.

DUARTE, C. L. Estudos de mulher e literatura: história e cânone literário. In: **Seminário Nacional Mulher e Literatura**. Nitéroí, 1995.

DUARTE, C. L. O cânone literário e a autoria feminina. In: AGUIAR, N. (Org) **Gêneros e Ciências Humanas – desafio às ciências desde as perspectivas das mulheres**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

DUARTE, R. **Tropicaos**. Beco do Azougue, 2003.
<http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/tres-tropicos-da-tropicalia/tropicaos/um-desejoamoroso-de-modernidade-pelo-brasil#sthash.kCwWv173.dpuf>, acesso em: 11/12/2020.

FLÔRES, Onici Claro. (Meta)Linguagem. In: **Linguagem & Ensino**, Pelelotas, v. 14, n. 01, pp. 243-261, jan. / jun. 2011. Disponível em < <http://www.rle.ucpel.tche.br/index.php/rle/article/view/16>>, acessado em 16 jun. 2020.

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.

FRANCHETTI, P. **O haicai no Brasil**. Alea: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v.10, n. 2, p. 256-269, 2008. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2008000200007>. Acesso em 21/01/2020.

FRANCHETTI, P. **Leminski e o Haicai**. Sibilia - Poesia e Crítica Literária. 2010. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/leminski-e-o-haicai/4500>. Acesso em 17/03/2020.

GARRAMUÑO, F. **La literatura en un campo expansivo y la indisciplina del comparatismo**. Cadernos de Estudos Culturais, Campo Grande, v.1, n.2, 2009.

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

GOELLNER, S. V. A produção cultural do corpo. In: LOURO, G. L.; FELIPE, J.; GOELLNER, S. V. (Orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 30-42.

GROSZ, E. **Corpos reconfigurados**. Cadernos Pagu (14). Campinas-SP, Núcleo de Estudos de Gênero-Pagu/Unicamp, 2000, p. 45-86.

- GROSZ, E. **Corpos-cidades**. In: MACEDO, A. G.; RAYNER, F. (Orgs.). **Gênero, cultura visual e performance: antologia crítica**. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2011.
- GUTILLA, R.W. **Boa Companhia – Haicai**. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- HEMMINGS, C. Contando estórias feministas. In: **Estudos Feministas**. Florianópolis, 17(1), janeiro-abril/ 2009. p. 215-241.
- HOLLANDA, H. B. **Estes poetas: uma antologia dos anos 90**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.
- HOLLANDA, H. B. “A imaginação feminina no poder”. Artigo publicado originalmente no *Jornal do Brasil* em 16/05/1981. In: GASPARI, E.; HOLLANDA, H. B.; VENTURA, Z..70/80 **Cultura em trânsito – da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000, p. 200.
- HOLLANDA, H. B. **Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- JOHNSON, R. Brazilian narrative. In: KING, J. (Ed.). **The Cambridge companion to modern latin American culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 119-135.
- KRAUSS, R. Sculpture in the expanded field. In: FOSTER, H. **The anti.aesthetic: essays on postmodern culture**. New York: New York Press, 1983.
- KOLOGY, H. **Viajem no espelho**. 2 ed. – Curitiba: Ed. da UFPR, 1995.
- MACEDO, A. G. “Pós-Feminismo”. In: **Revista Estudos Feministas**, V. 14, nº 3, setembro/dezembro, 2006. Florianópolis: UFSC, 2006, p. 814.
<http://www.scielo.br/pdf/ref/v14n3/a13v14n3.pdf>
- MAGALHAES, I.A. O sexo dos textos: traços da ficção narrativa de autoria feminina. In: **O sexo dos textos e outras leituras**. Lisboa: Editorial Caminho, 1995, p. 15-54.
- MATTOSO, G. **O que é Poesia Marginal**. Editora brasiliense, São Paulo, 1982.
- MÜLLER JR., Adalberto. **A metalinguagem na poesia brasileira contemporânea**. Revista Cerrados, Brasília, nº 5, 1996. p. 13-23.
- MURGEL, A.C.A.T. “**Navalhanaliga**”: a poética feminista de Alice Ruiz. – Campinas, SP: [s. n.], 2010.
- MURGEL, A.C.A.T. “**Este um que só o dois inaugura**”: Alice Ruiz e os anos 1970”, in *Estudos Feministas*, vol.9, Brasília, 1-13, 2006.
- PERRONE-MOISES, L. Espectros da modernidade literária. In: PERRONE-MOISES, L. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p.149-169.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PEDROSA, C. **Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão**.

Revista de estudos avançados, vol.29, n.84, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142015000200020> Acesso: 27/01/2020.

PINSKY, C.B. Apresentação. In: PERROT, M. **Minha história das mulheres**. - 2. ed., 6º reimpressão – São Paulo: editora contexto, 2019.

PUCHEU, A. **Apoesia contemporânea**. Rio de Janeiro: FAPERJ/ Azougue editorial, 2014.

RAGO, M. “Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos”. In: **Poéticas e políticas feministas**. Org. Cláudia de Lima Costa e Simone Pereira Schmidt. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004, p. 32.

RAGO, M. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

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.

RISERIO, A. Leminsky e as vanguardas. In: **Revista bric a brac**. Braspília, nº IV, 1990, p. 11-13.

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

RUIZ, A. **A orientalização da poesia brasileira**. In: VI Jornada Nacional de Literatura. Passo Fundo: UPF, 1993.

RUIZ, A. “Helena querida”. In: **ROMARIA à padroeira da poesia**. Correio de Notícias, Curitiba, 2 out. 1987.

SAMWAYS, Marilda Binder. **Introdução à literatura paranaense**. Curitiba: Livros HDV, 1988.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SEABRA, Z. Deméter e Perséfone: visão arquetípica da relação mãe e filha. In: SEABRA, Z; MUSZKAT, M. **Identidade feminina**. 3 ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Voxes, 1987.

SILVA, A. P. D. “Ainda sobre a escrita feminina: em que consiste a diferença?”. In: **Revista Interdisciplinar** v. 10, Ano 5. Sergipe: UFS, jan-jun de 2010, p. 29-43.

SISCAR, M. **Poesia e crise: ensaio sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade**. Campinas: Unicamp, 2010.

SISCAR, M. “O *tombeau* das vanguardas: ou a ‘plurarização de poéticas possíveis’ como paradigma crítico contemporâneo”. In: **De volta ao fim: o fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

SISCAR, M. **De volta ao fim: o fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

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

TELLES, N. “Escritas, escritoras, escrituras”. In: DEL PRIORE, M. *História das Mulheres no Brasil*. 7. ed. – São Paulo: Contexto, 2004.

XAVIER, E. **Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina**. In: XAVIER, E. (Org.) *Tudo no feminino*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

XAVIER, E. **Que corpo é este? O corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. Tradução de Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso; - 1. ed. – São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WOLFF, J. Recuperando a corporalidade. Feminismo e política do corpo. In: MACEDO, A.G.; RAYNER, F. (Orgs.). **Gênero, cultura visual e performance: antologia crítica**. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2011.

ZOLIN, L. O. Literatura de autoria feminina. In: ZOLIN, L. O.; BONNICI, T. **Teoria Literária**. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 327-335.