



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE/UNICENTRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS
LINHA DE PESQUISA – LINGUAGENS, LEITURA E INTERPRETAÇÃO



“Viúvas de Ana C.”: *enjambement*, mulher e tradição na poesia brasileira contemporânea

EMANUELLE DE QUEIROZ OLIVEIRA ESTIPHANO

Guarapuava – PR

2022

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO OESTE – UNICENTRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS
LINHA DE PESQUISA – LINGUAGENS, LEITURA E INTERPRETAÇÃO

“Viúvas de Ana C.”: *enjambement*, mulher e tradição na poesia brasileira contemporânea

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO), na linha de pesquisa: Linguagens, Leitura e Interpretação, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Nilcéia Valdati

EMANUELLE DE QUEIROZ OLIVEIRA ESTIPHANO

Guarapuava – PR

2022

Catálogo na Publicação
Rede de Bibliotecas da Unicentro

E81v

Estiphano, Emanuelle de Queiroz Oliveira
"Viúvas de Ana C.": *enjambement*, mulher e tradição na poesia brasileira contemporânea / Emanuelle de Queiroz Oliveira Estiphano. -- Guarapuava, 2022.

vii, 109 f. : il. ; 28 cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual do Centro-Oeste, Programa de Pós-Graduação em Letras. Área de concentração: Linguagens, Leitura e Interpretação, 2022.

Orientadora: Nilcéia Valdati

Banca Examinadora: Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira, Susana Scramim

Bibliografia

1. Poetas brasileiras contemporâneas. 2. *Enjambement*. 3. Poesia-mulher. 4. Tradição-tradução. I. Título. II. Programa de Pós-Graduação em Letras.

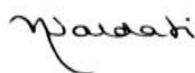
CDD B869.91

TERMO DE APROVAÇÃO

Emanuelle de Queiroz Oliveira Estiphano,

**““VIÚVAS DE ANA C”: ENJAMBEMENT, MULHER E TRADIÇÃO NA POESIA
BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA”**

Dissertação aprovada em 22/03/2022 como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO, área de concentração Interfaces entre Língua e Literatura, pela seguinte Banca Examinadora:



Prof.(a) Dr.(a) Nilcéia Valdati (UNICENTRO) - Presidente/Orientador(a)



Documento assinado digitalmente

Susana Celia Leandro Scramim

Data: 28/03/2022 09:25:07-0300

CPF: 761.296.759-68

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof.(a) Dr.(a) Susana Scramim (UFSC)- Membro Titular



Prof.(a) Nírcia Cecília Ribas Borges Teixeira (UNICENTRO) - Membro Titular

GUARAPUAVA-PR
2022

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela viabilização da pesquisa através da bolsa de estudos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e à UNICENTRO, por abrirem as portas do meu conhecimento. A todos os meus professores, por toda a minha formação, por transformarem a minha realidade. Muito além de conteúdo, foram aulas humanizadoras.

Agradeço à professora Dr.^a Nilcéia Valdati, por aceitar ser minha orientadora desde a Iniciação Científica, do Trabalho de Conclusão de Curso e da presente Dissertação. O conhecimento adquirido ao seu lado é imensurável e o caminho que percorri até aqui devo a você. Agradeço por todos os ensinamentos, por acreditar em mim, pela paciência e pela amizade construída.

Às professoras Dr.^a Nínia Cecília Ribas Borges Teixeira e Dr.^a Susana Scramim, por terem aceitado o convite para compor a banca, por suas leituras tão generosas e contribuições.

Aos colegas do PPGL, com carinho agradeço à Angela, à Andriele e à Marina, desde a graduação amigas tão queridas, deixaram as teorias mais leves, é uma alegria trilhar esse caminho com vocês.

À poeta Alice Sant'Anna, por gentilmente me presentear com seu livro, *Aula de natação* (2018). Seus poemas, muito mais do que objeto de pesquisa, adoçaram minhas leituras.

De modo especial, agradeço à minha família e amigos, por confiarem em mim e não medirem esforços para ajudar a realizar este sonho. Essa conquista não é apenas minha e desejo ter honrado vocês. Aos meu pais, Iraci e Jacinto, que me educaram com muito amor e sabedoria. Ao meu melhor amigo e esposo, Lucas, pelo apoio incondicional, por compreender minhas ausências e sempre me incentivar, obrigada por ser meu porto seguro. Excepcionalmente, agradeço ao meu maior amor, Davi, que foi gestado junto com esta Dissertação. Ainda tão pequeno, és minha maior inspiração, em cada palavra está o meu amor por você. Espero que um dia compreenda o valor da Educação e da Pesquisa.

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo verificar como a poética de Alice Sant’Anna, Angélica Freitas e Marília Garcia reverbera, numa relação de afeto e alteridade, com a poética de Ana Cristina Cesar. Dessa forma, selecionamos alguns poemas da obra *Poética* (2013), de Ana C., e dos livros *Rabo de Baleia* (2013) e *Aula de Natação* (2018), de Alice Sant’Anna, *Rilke Shake* (2007), *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) e *Canções de atormentar* (2020), de Angélica Freitas, e o poema “Blind light”, de *Um teste de resistores* (2014), de Marília Garcia. Em nossa análise, destacamos três acontecimentos poéticos centrais: o *enjambement*, a poesia-mulher e a tradição/tradução, e observamos como se realizam enquanto “entre-lugares” da/na poesia brasileira contemporânea. Consideramos que o modo como Sant’Anna, Freitas e Garcia leem e são afetadas pela poesia de Ana C. as colocam em diálogo e confronto, o que ecoa na escrita poética. Ao retomarmos o *enjambement*, a mulher e a tradição, no entre-lugar de afinidades e desafinidades com Ana C., colocamos a poesia das três “viúvas” numa relação singular, e até mesmo inespecífica, entre a linguagem e a voz. Estudos de recepção e crítica como os de Silviano Santiago (2000), Heloísa Buarque de Hollanda (2018) e Luciana di Leone (2014), bem como as reflexões de Giorgio Agamben (1999), Florencia Garramuño (2014), Susana Scramim (2016), dentre outros, corroboram para a construção do presente estudo.

Palavras-chave: Poetas brasileiras contemporâneas; *enjambement*; poesia-mulher; tradição-tradução.

ABSTRACT

This dissertation aims to verify how the poetics of Alice Sant'Anna, Angélica Freitas and Marília Garcia reverberates, in a relationship of affection and alterity, the poetics of Ana Cristina Cesar. In this way, we selected some poems from the composition *Poética* (2013) by Ana C., and from the books *Rabo de baleia* (2013) and *Aula de Natação* (2018) by Alice Sant'Anna, *Rilke shake* (2007), *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) and *Canções de atormentar* (2020) by Angélica Freitas, and the poem "Blind light" from *Um teste de resistores* (2014) by Marília Garcia. In our analysis, we highlight three central poetic events: *enjambement*, woman-poetry and tradition/translation, and we observe how they are performed as "between-places" of/in contemporary Brazilian poetry. We consider that the way in which Sant'Anna, Freitas and Garcia read and are affected by Ana C.'s poetry, place them in dialogue and confrontation, which echos in the poetic writing. By retaking the *enjambement*, the woman and the tradition, in the in-between place of affinities and disaffinities with Ana C., we place the poetry of three "widows" in a singular, and even unspecific, relationship between language and voice. Reception and criticism studies such as those by Silvano Santiago (2000), Heloisa Buarque de Hollanda (2018) and Luciana di Leone (2014), as well as reflections by Giorgio Agamben (1999), Florencia Garramuño (2014), Susana Scramim (2016), among others, corroborate the construction of the present study.

Keywords: Contemporary Brazilian poets; *enjambement*; woman-poetry; tradition/translation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 ENJAMBEMENT: ENCADEAMENTO E TRANSBORDAMENTO NAS POÉTICAS DE ANA C. E ALICE SANT’ANNA.....	19
1.1 “A intimidade era teatro” – Introdução ao pensamento de Ana Cristina Cesar.....	21
1.2 Entre-lugar prosa-poesia: o <i>enjambement</i> em Alice Sant’Anna.....	25
1.2.1 Hifenização da vida – o poético e o extra-poético.....	36
2 “POESIA-MULHER”: AS SEREIAS ANA C. E ANGÉLICA FREITAS.....	40
2.1 Poesia-mulher, poesia-antropófaga.....	44
2.2 Sereia de papel, sereia a sério.....	53
3 TRADIÇÃO/TRADUÇÃO: O OUTRO EM ANA C. E MARÍLIA GARCIA.....	69
3.1 “Poesia-ateliê”: pensando a poesia em Ana C. e Marília Garcia.....	72
3.2 O outro da tradução e da tradição.....	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
REFERÊNCIAS.....	101
ANEXOS.....	108
Anexo A – “Canções de Atormentar” (Angélica Freitas, 2020).....	108
Anexo B – “Blind light” (Marília Garcia, 2014).....	111

INTRODUÇÃO

Em um de nossos trabalhos de pesquisa antecedentes a esta dissertação¹, utilizamos como epígrafe um poema de Ana Cristina Cesar, o qual gostaríamos de retomar aqui, tendo em vista o modo como os versos também impulsionam as reflexões a que nos propomos nesta pesquisa. Assim como a poeta, buscamos nos perder no corpo do poema:

olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas
(CESAR, 2013a, p. 19)

Até perdê-lo de vista, restando em nós o gosto de “sangue” que jorra ao discutirmos a poesia contemporânea. Se naquele momento, visávamos a uma leitura dos diálogos poéticos entre Ana C. e Alice Sant’Anna, agora expandimos o nosso desejo de estabelecer pontes entre a renomada poesia de Ana C. com as poéticas do presente, aqui expressas pela poesia de nossas “viúvas”: Alice Sant’Anna, Angélica Freitas e Marília Garcia.

Dedicar nosso olhar à poesia contemporânea, em destaque a escrita por mulheres, revela-se como esse “sentir o filete de sangue”, de Ana C. Assim como a poeta, assumimos o risco de perder de vista o poema, a poesia, a prosa. As poéticas do/no presente se realizam nesse “perder de vista” os campos, num expandir não só de gêneros e formas, mas, principalmente, expandir suas possibilidades de realização e significação.

Na poesia, elementos como a linguagem, ritmo, metro, versos, estrofes e *enjambement* são centrais para a construção poética. Embora configurem-se enquanto aspectos estruturais do poema, esses elementos contribuem para pensar a literatura nas expansões da sua possibilidade de sentidos e do seu campo de realização, a propósito, na transgressão evocada pelo poético. Esses elementos realizam o limiar da poesia, mesmo

¹ Trata-se do Trabalho de Conclusão de Curso em Letras, sob a orientação da professora Nilcéia Valdati. OLIVEIRA, Emanuelle de Queiroz. *Aos pés da poesia brasileira contemporânea: a correspondência poética entre Ana c. e Alice Sant’anna*. 2019. 18 f. TCC (Graduação) - Curso de Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa, Letras, Universidade Estadual do Centro Oeste - Unicentro, Guarapuava - PR, 2019. Disponível em: <https://www3.unicentro.br/petletras/wp-content/uploads/sites/55/2019/12/TCC-Emanuelle-Queiroz.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2021.

que, ao observarmos a poesia contemporânea, vislumbremos, também, a possibilidade de a poesia fluir entre essas “fronteiras”.

A discussão acerca das fronteiras poéticas se evidencia como um “belo cipoal”, assim como definido pelo crítico italiano Alfonso Berardinelli (2007, p. 13), em seu ensaio *As fronteiras da poesia*, uma vez que “para conhecer as fronteiras de qualquer região é preciso antes ter uma ideia dessa região. Ou seja, é o conhecimento das fronteiras que nos permite entender de que território estamos falando”. Entretanto, para o autor, traçar fronteiras e definir a poesia foi um dos empreendimentos mais malogrados (e apaixonantes) do pensamento estético, posto que “sabemos e não sabemos o que é a poesia e de que falamos ao falar de poesia” (BERARDINELLI, 2007, p. 13), não só as fronteiras, mas a discussão referente à própria poesia se revela como um campo difícil de atravessar.

O que é poesia? Do que falamos ao falar de poesia na contemporaneidade? Neste momento em que a poesia questiona o próprio campo, ainda é possível pensar em algo próprio para a poesia contemporânea? É neste cenário de fronteiras, limites e expansões que determinamos nossa leitura. Ao analisarmos a poesia contemporânea brasileira, tomaremos determinados elementos que nos possibilitam discutir a linguagem poética, como o *enjambement*, a mulher e a tradição.

Neste sentido, trazemos o apontamento de Berardinelli (2007) como introdutório, afinal “sabemos e não sabemos o que é a poesia”; a poesia é imprecisão; as suas fronteiras são, na verdade, o seu campo de realização. Os versos evocam seus sentidos na ambiguidade entre limites e expansões, entre ligação e ruptura, entre tradição e transgressão. A dualidade entre o saber e o não saber é o que nos impulsiona na presente pesquisa. A possibilidade de leitura a partir de noções como as de mulher, tradição e *enjambement* norteiam nossa análise, que se inscreve num “entre-lugar”.

Em uma analogia com as temporalidades, a poesia realiza-se na literatura como os “minutos” na contagem temporal. Uma vez que o minuto se realiza em um (e como um) lugar de transição entre outros dois lugares. O minuto, enquanto tempo cronológico, é o lugar de transição entre o segundo e a hora. Não fugaz como o segundo, não perdurável como as horas. O minuto é o entre-lugar que, mesmo em transição entre um e outro, é um tempo imanente com seu próprio significado; afinal, muitas coisas se constroem e se realizam em minutos. O minuto, embora lugar de transição entre segundo e hora, não perde sua essência. Assim também ocorre com a poesia. Buscamos mostrar ao longo desta

dissertação como a mulher, a tradição e o *enjambement* realizam-se nestes e como estes “entre-lugares” na literatura contemporânea brasileira.

Optamos pelo termo “entre-lugar” com hífen, tomando um operador que a partir da sua própria escrita demonstra a separação e a união. Como proposto pelo filósofo Giorgio Agamben (2000, p. 171), em *A imanência absoluta*, o hífen é “neste sentido, o mais dialético dos sinais de pontuação, porque une só na medida em que distingue e vice-versa”.

A ideia de entre-lugar toma peso nos estudos literários com os apontamentos do ensaísta Silviano Santiago (1978). No texto *O entre-lugar do discurso latino-americano*, como o próprio título sugere, o autor aborda os “entres” no cenário literário.

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão — ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2000 p. 26).

No sentido de antropófago² evocado por Santiago, expandimos nossa leitura para pensar “as viúvas” da poeta Ana Cristina Cesar (1952 – 1983). Dessa forma, a partir do cenário contemporâneo brasileiro, selecionamos enquanto objeto desta dissertação a poética de Alice Sant’Anna (1988), Angélica Freitas (1973) e Marília Garcia (1979) em diálogo com a poética de Ana C.

² A ideia de antropofagia na literatura é impulsionada com a publicação de *O manifesto antropófago* (1928), de Oswald de Andrade. O movimento antropófago repensa a dependência cultural brasileira, que é na realidade composta por diversas culturas, como a indígena, a africana e europeia. A partir de metáforas, o autor estabelece relação entre a literatura e a ideia de antropófago. A antropofagia realiza-se como um ritual, onde come-se partes de outro ser humano, acreditando-se que ao comer a carne do outro, também se adquire suas habilidades. Nas artes, a ideia refere-se ao “pegar” o que é do outro, não como um ato canibal, mas de apropriação/expansão das culturas.

Neste sentido, Silviano Santiago (2000) observa a relação que se dá entre a literatura latino-americana e o contexto europeu. O acontecimento antropófago na literatura se evidencia quando uma produção está em diálogo com outra antecedente. O segundo texto retoma o primeiro, não com um objetivo de cópia, mas de diálogo com técnicas e perspectivas a partir do texto primário. De acordo com Cândido e Silvestre (2016, p. 250), “Segundo Santiago, é no trabalho do segundo texto sobre o primeiro que aparecerá a direção que o artista pode dar e criar sobre o texto matriz. É aprendendo a técnica do outro que o criador poderá avançar na sua obra para além do ponto de convergência da criação, que a crítica atrasada denomina de fonte e/ou influência. Esse tipo de leitura quebra o mal-estar que advém do caráter imitativo, da dependência de nossa literatura”. Dessa forma, propomos nesta pesquisa observar está relação estabelecida entre as poetisas Alice Sant’Anna, Angélica Freitas e Marília Garcia ao recuperar em suas escritas a poética de Ana C.

Para ler mais:

ANDRADE, Oswald de. *O manifesto antropófago e outros textos*. Organização e coordenação editorial Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CÂNDIDO, Wesley Roberto; SILVESTRE, Nelci Alves Coelho. O discurso da antropofagia como estratégia de construção da identidade cultural brasileira. *Acta Scientiarum. Language And Culture*, [S.L.], v. 38, n. 3, p. 243, 16 ago. 2016. Universidade Estadual de Maringá. <http://dx.doi.org/10.4025/actascilangcult.v38i3.31204>. Acesso em: 16 dez. 2021.

Os entre-lugares da/na poesia de Sant'Anna, Freitas e Garcia são lugares de transbordamento, de trânsito. Nosso interesse é observar como a poética dessas três jovens no cenário brasileiro se inscreve nesse lugar entre ligação e ruptura, entre tradição e traição. Nosso questionamento evoca três operadores já citados, a “mulher”, o “*enjambement*” e a “tradição”, afinal, temos enquanto objetivo verificar como estes se realizam na produção das poetisas. O ponto de ligação entre as três é a poesia de Ana C. Em entrevistas, as poetisas afirmam que não tinham noção que poderiam produzir poesia da maneira que a fazem antes de ler a “sereia de papel” e, é após o contato com Ana C., que suas possibilidades de escrita se expandem. Ao ler Ana C., elas afetam sua própria poética.

ana c. me salvou de ser técnica em eletrônica
 aos dezesseis
 quando entrou de vermelho em minha vida
 e me deixou
 aos seus pés
 [...]
 saber de ana c. e em seguida de seu suicídio
 fez de mim uma das mais jovens viúvas de ana c.
 (FREITAS, 2020, p.76).

Antecedente à relação de escrita que se estabelece entre as poetisas, há a relação de leitura. É o momento em que o leitor atinge o estado denominado por Octavio Paz (1984, p. 30) como “poético”, pois rompe com os muros temporais e vai além de si. Embora distanciemos da “mera” intertextualidade, analisamos que o modo como Alice, Angélica e Marília leem e são afetadas é muito mais do que uma questão metafórica de “viúvas” ou “herdeiras”; em suas poesias, as três fazem ecoar os versos de Ana C. Distanciam-se entre si e apresentam diversidades, mas em determinados aspectos todas perpassam por questões principiadas por Ana C.

Ao tomarmos as poetisas como viúvas pensamos na significação estabelecida pelo sentimento de viuvez. Não se trata de uma viuvez materialista/real, afinal, nenhuma das poetisas chegou a conhecer Ana C. em vida. Mas um sentimento impulsionado pelas leituras que fazem da obra deixada. As poetisas se inscrevem num estado de viúvas, não num estado social, todavia é um sentimento despertado numa relação de afeto, amor, admiração, causada pela perda de uma poeta tão significativa como Ana C. Nessa relação de afeto, viuvez também é falta. O sentimento da viúva é não ter mais algo que lhe era caro, tendo que se ocupar com o que ficou do outro. Assim, as poetisas-viúvas lidam não só com amor pela poesia deixada por Ana C., mas também com a falta dela. A poesia

contemporânea escrita por mulheres, atravessada pela sua poética, lida com a herança e falta deixada por Ana C.

Como já citado, a relação com a poeta da geração de 1970 é o ponto de partida para analisarmos a proximidade da poesia escrita por Alice, Angélica e Marília. Dessa forma, “viúvas” se estabelece tal qual o entre-lugar de antropófago de Silviano Santiago, afinal, é uma relação de afeto, “intertextualidade”, admiração e até mesmo de homenagem, que se estabelece delas para com Ana C. Salientamos que em nossa leitura o sentido de “intertextualidade” amplia-se. Como evidenciam-se nas análises, a relação está além de uma relação de “transtextualidade” como proposto, por exemplo, por Gerard Genette, em *Palimpsestos* (1982); contudo, a intertextualidade coloca-se sob o prisma da antropofagia (até mesmo da antropoemia), como abordado por Raul Antelo, em *Transgressão e modernidade* (2001), uma relação capaz de produzir novos corpos, novos textos.

A relação entre a poesia e o afeto é abordada por Luciana Di Leone em seu livro *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea* (2014); a autora debate alguns pontos a respeito de afecção e afeto, mostrando que apesar da distinção entre os termos, ambos se originam na escolha afetiva. Segundo Leone (2014, p. 32), “o afeto se dá como resultado de uma relação onde a fronteira entre interior e exterior já não é determinável”, ou seja, na poesia há a possibilidade de alcançar o afeto, uma vez que também rompe com essa fronteira entre exterior e interior, não há mais fronteiras entre poeta e leitor, estão afetados um pelo outro. O afeto na poesia contemporânea é a alteridade dos sujeitos com a literatura, e vice-versa.

O afeto está presente nas quatro poetas e se sobressai no sentido da revelação da intimidade da mulher. No jogo de despistamento de como essa intimidade é revelada ao leitor. Dessa forma, a relação entre as poetas está além de poemas dedicados como “tributos” a Ana C., mas pontos como a tradição, o *enjambement* e a mulher constroem a linguagem e a voz de diversos poemas de Alice Sant’Anna, Angélica Freitas e Marília Garcia.

Os diálogos das poetas com Ana C. se estabelecem em diferentes esferas, é neste sentido que identificamos distintas “vozes” em relação com a linguagem. A relação entre voz e linguagem entre Ana C. e suas viúvas destaca-se nos movimentos singulares de cada uma das poetas. Alice Sant’Anna, por exemplo, mobiliza em seus versos a ideia de viagens, deslocamentos e correspondências. Numa escrita imagética, trabalha com o cotidiano, cada verso entrelaçado ao outro num uso mimético do *enjambement*.

Angélica Freitas, por sua vez, utiliza outro elemento dileto a Ana C.: a mulher. Freitas constrói uma poesia do corpo e o pensar a mulher na sociedade em suas mais variadas construções ideológicas, em comum com outras leituras mais contemporâneas, como correntes feministas com as quais teve contato. O feminismo em Angélica não se dá como bandeira ou algo panfletário, mas por meio da linguagem é um pensar a “coceira no hímen” dos “arpejos” de Ana C., aspectos únicos da mulher.

Marília Garcia, em versos de singular musicalidade no mesmo despistamento de Ana C., arquiteta uma poesia que brinca entre realidade e ficção, poema e prosa, ensaio e teoria. Uma poesia de estudo/pesquisa, de tradução e de tradição. Traz para sua poesia vozes de outros, seja personagens, filósofos ou poetas, assim como Ana C., a sua poesia “conversa” com/sobre o outro.

Embora as três iniciem a escrita poética após leituras de Ana C., cada uma compõe sua poesia de forma singular; não se trata de mera influência ou repetição da poeta, mas de um pensar a poesia a partir da tradição, o que a própria Ana C. já fazia retomando ou dialogando com, por exemplo, Elizabeth Bishop, Katherine Mansfield, Gertrude Stein, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, e tantos outros nomes do “Índice onomástico”, de *A téus pés* (CESAR, 2013d, p.124).

A nossa hipótese central é de que Alice, Angélica e Marília se inscrevem enquanto “viúvas” de Ana Cristina Cesar, à medida que em suas escritas se colocam na poesia contemporânea com forças como o *enjambement*, motes como a mulher e aspectos relacionados a tradição e a tradução, aparentes em Ana C.

Ao analisar a poesia dessas três poetisas o objetivo é verificar estes três pontos que, em destaque na poesia de Ana C., reverberam na poesia contemporânea brasileira. A partir de pesquisa bibliográfica, estabelecemos nossos objetivos e organizamos a presente dissertação em três capítulos. 1. “*Enjambement*: encadeamento e transbordamento nas poéticas de Ana C. e Alice Sant’Anna”; 2. “‘Poesia-mulher’: As sereias Ana C. e Angélica Freitas”; e 3. “Tradição/tradução: o outro em Ana C. e Marília Garcia”. Faz-se necessário destacar que embora por questão estrutural haja esta divisão, as categorias elencadas ocorrem nas três poetisas como um todo. Tanto o *enjambement*, como a mulher e a tradição são potencializadas na poesia de Alice, Angélica e Marília, bem como na de Ana C., são elementos que perpassam seus poemas. A divisão é apenas metodológica, uma vez que esses três elementos serão retomados em diferentes análises.

No primeiro capítulo, analisamos a poesia de Alice Sant’Anna a partir da leitura proporcionada pelo *enjambement* e destacamos este elemento como uma constante em

seus poemas, bem como na poesia de Ana C. Seleccionamos para análise poemas do livro *Aula de natação*, publicado em 2018, que, além de textos inéditos, conta com a republicação de poemas já presentes em outros livros da autora, como *Rabo de baleia* (2013) e *Pé do ouvido* (2017).

A poesia de Alice nos possibilita contemplar questionamentos acerca da própria poesia. Em especial o conceito de “expansão” na poesia contemporânea, discussões abordadas por Florencia Garramuño (2014), em *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* e Célia Pedrosa em “Poesia, crítica, endereçamento” (2014), capítulo de *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*, organizado por Garramuño e Ana Kiffer.

As reflexões do pensador italiano Giorgio Agamben (1999; 2000; 2009) fundamentam não somente em relação à discussão sobre o tempo, bem como a própria ideia de *enjambement* e as significações potencializadas pelo seu uso nos versos.

Giorgio Agamben postulava o *enjambement* como o único critério possível para diferenciar a poesia da prosa, ainda que – propunha – esse mesmo *enjambement* colocasse a poesia num lugar indefinível e ambíguo com relação à prosa, porque o *enjambement* é, ao mesmo tempo, o passo de prosa que a poesia dá para constituir-se a si mesma. (GARRAMUÑO, 2014, p. 54).

A tensão entre prosa e poesia tem forte pulsão em Alice Sant’Anna, com poemas carregados de lirismo, assim como os de Ana C. O *enjambement* é este impulsionador. Para discutir isso, retomamos estudos de Pierre Alferi (2013) e Marcos Siscar (2016b), que pensam esta tensão entre os versos.

Além desse entre-lugar de corte e ligação, no segundo capítulo, observamos também como uma categoria de leitura aspectos relacionados à “mulher”, elemento este que destacamos ao analisar a poesia de Angélica Freitas em diálogo com a poética de Ana C.

A professora e pesquisadora de poesia brasileira moderna e contemporânea, Susana Scramim (2016), em texto para a *Revista Cult*, desenvolve análise de alguns poemas de autoria de mulheres como os de Angélica Freitas, Lu Menezes e Ana Martins Marques. No texto “A Poesia Mulher”, a autora afirma que para uma escrita definir-se como feminina não se dá meramente porque a autoria corresponde a um autor que se “auto designa” mulher. Colocar-se no lugar do feminino “requer uma posição que implica a probabilidade de conseguir ver-se no outro. Implica a prática do espelho, não como

que não seria escrito na minha língua
 será que esses dois gestos
 se atravessam?
 (GARCIA, 2016, p. 20)

O trabalho de tradução reverbera na poesia de Marília Garcia, bem como na de Ana C. quando esta, por exemplo, traduz textos de Elizabeth Bishop e Katherine Mansfield. Ou quando Marília traduz Nathalie Quintaine e Emmanuel Hocquard, e constrói seus poemas em diálogo com esses escritores. É o que ocorre com o livro *Engano geográfico* (2012), explorando fronteiras da linguagem, em que observamos o deslocamento e o encontro com Emmanuel Hocquard e Juliette Veléry. A tradição e a tradução proporcionam às poetisas o questionar e pensar a poesia para fazer a própria poesia, nesse entre-lugar analisamos como o “outro” se revela na poesia de Marília Garcia e Ana C.

Observando estes “gestos” da tradição-traição recorreremos mais uma vez aos estudos de Garramuño (2014) e Leone (2014), e também aos textos “A tradução como interlúdio”, de Marcelo Diniz (2015), e “Olhando a poeira: o método e a poesia de Marília Garcia”, de Leone (2015). Para refletirmos a tradução, discutimos uma “poesia-ateliê” e tomamos as reflexões das poetisas no tocante a essa relação da tradução com a escrita de poesia, reflexões abordadas tanto por Ana C., em *Crítica e tradução* (2016), como por Marília Garcia, em “Tinha uma tradução no meio do caminho” (2015).

Embora nosso interesse principal seja a poesia, cabe destacar também o olhar ao estudo acadêmico, visto que a tradução-tradição é um entre-lugar de poética e crítica. A troca entre poesia e teoria revela-se na produção das poetisas. Os textos acadêmicos de Ana C. compõem de certa forma sua produção poética, sobretudo suas traduções, tomadas como certo laboratório de linguagem. Reunidos pela *Companhia das letras*, os textos estão presentes em *Crítica e tradução* (2016). Nas páginas iniciais encontramos o prefácio escrito por Alice Sant’Anna (nossa primeira viúva).

Nos textos de discussões teóricas que Ana C. escreveu nas décadas de 1970 e 1980 podemos encontrar temáticas e elementos que também são caros a sua poesia. Nessa linha, no supracitado prefácio, Alice apresenta os textos reunidos em *Crítica e tradução* (2016), abordando proposições que ressaltam a sensibilidade da Ana C. como leitora, resenhista e tradutora, evocando temas que aparecem sobretudo em sua escrita como poeta. Questões diversas como o cinema brasileiro, mulheres na poesia e a tradução aparecem não só em sua produção acadêmica, como também em seus versos.

Desses textos, destaca-se a tradução de “Bliss”, conto de Katherine Mansfield. Título traduzido por Ana C. como “Êxtase”, apesar de reconhecer não ser uma escolha precisa, já que não há de fato um equivalente em português. *Bliss* como uma alegria extrema, quase selvagem. Nas palavras de Alice Sant’Anna, é o sol queimando dentro do peito. Além de traduções, Ana C. debruça-se no diário, em cartas e nas biografias de Mansfield, aspecto que Alice destaca sendo indício de como a produção poética e teórica de Ana C. estão relacionadas diretamente, haja vista que sua poesia também é marcada por certos “biografismos” disfarçados. O leitor de Ana C., assim como o de Katherine Mansfield, é seduzido por essa fusão de ficção e autobiografia. Para Ana C., o “querido diário” é um poderoso interlocutor. Mesmo que, como apontado por Alice Sant’Anna (2016), os diários sejam de “mentiras” e as cartas sem destinatários.

Esse entre-lugar poético-estético sobrevém como o *bliss* de quem estuda poesia. Para Italo Moriconi, em *Poesia e crítica, aqui e agora (ensaio de vocabulário)* (2014), entre o estético e poético, “coloca-se hoje, como sempre, a indagação sobre as condições de existência de um poema” (MORICONI, 2014, p. 84). De acordo com seus apontamentos, o leitor da poesia contemporânea, estando nesse entre-lugar, deve contentar-se com um ponto de partida: “existem os poemas, ponto”.

Na poética e na estética, intensifica-se a vontade de abrir. Segundo Moriconi (2014, p. 82 – 83), vontade de abrir “o verso, abrir o poema, abrir o livro, abrir o sentido, abrir a própria língua para novas experiências de tradução [...]. Abrir enfim até mesmo as noções-fetiche de ‘poesia brasileira’, ‘poesia contemporânea brasileira’”. Essa vontade de abrir, numa tarefa de leitura, segundo Moriconi, faz o crítico mover-se na ciranda do poético. Restando seguir o ponto de partida apresentado pelo pesquisador, “existem os poemas”. Mas movendo-se nessa ciranda do poético é que o leitor encontra certos “pontos”. Aspectos que, elenca Moriconi (2014, p. 83), são “pontos de interesse, alguma luz, grumos onde se acumulou certo conflito de sentido, alguma convulsão do belo, do belo-irônico”.

Seguindo com a ideia de existência, colocando em destaque a poesia contemporânea brasileira, o autor postula que se há poemas é porque há os poetas, as vozes enunciativas. “São poetas *no* Brasil, *do* Brasil”. De modo que cabe ao crítico estabelecer as “redes de afinidades ou desafinidades que melhor permitam pensar cada poeta em sua projeção. Poeta e crítico, escrita e leitura, enredados agora em novo contexto de textos, com seu novo contexto de referências” (MORICONI, 2014, p. 83).

Procedimento este já colocado por Ana C. ainda no século passado. Ao utilizar de traduções e tradições, projeta suas redes de afinidades deslocando para a poesia brasileira. Na mesma linha, são procedimentos como esses, de afinidades e desafinidades, que “as viúvas”, Alice, Angélica e Marília, também se expõem a serem leitoras de Ana C. e abrirem para suas próprias poesias.

O desejo de abrir que aparece no verso de Mario Quintana (2005), “quem faz um poema abre uma janela”. É nesse sentido que, para Moriconi (2014, p. 86), “todo poema existe, portanto, à beira de, existe num parapeito, mirando o horizonte da oralidade”. Desse modo, somada a oralidade e a forma do verso, o ritmo do poema, “deixou de ser apenas questão de acentos e métricas e passou a ser, também, problema de distribuição tipográfica na página em branco. Por sua vez, tal liberdade tipográfica engendrou novas sonoridades”. (MORICONI, 2014, p. 86).

Isto posto, destacamos dos apontamos de Moriconi (2014) dois procedimentos: as redes de afinidades e desafinidades, e a abertura da poesia para a oralidade juntamente como distribuições tipográficas distintas. Embora nosso interesse esteja centrado na poesia da contemporaneidade, ao evidenciarmos a troca das poetisas contemporâneas com Ana C., também estabelecemos certo retorno à literatura das décadas antecedentes. Os dois procedimentos supracitados compõem as poéticas do presente, mas também se estabelecem com a tradição. De acordo com Moriconi (2014, p. 82), “à medida que nos afastamos temporalmente da virada e adentramos o novo século, novas ondas poéticas, desejos, vocabulários, tendências brotadas das anteriores emergiram, estenderam-se, consolidaram-se”. Eixos como complexificação, descentralização, replicação imperfeita e porosidade são recuperados e renovados como forças em expansão na literatura.

Diante do que foi destacado, mesmo entre o “saber e não saber o que é a poesia”, o interesse em estudar a poesia de Alice Sant’Anna, Angélica Freitas e Marília Garcia encontra sua relevância na necessidade de discutir a poesia contemporânea brasileira, especialmente a escrita por mulheres, observando seus “entre-lugares” de realização e as significações proporcionadas pelas três categorias aqui recortadas. Ao retomarmos a mulher, o *enjambement* e a tradição, no entre-lugar de afinidades e desafinidades com Ana C., colocamos a poesia das três “viúvas” numa relação singular entre a linguagem e a voz.

1 ENJAMBEMENT: ENCADEAMENTO E TRANSBORDAMENTO NAS POÉTICAS DE ANA C. E ALICE SANT'ANNA

A professora e pesquisadora Celia Pedrosa (2014), em “Poesia, crítica, endereçamento”, considera o endereçamento uma das peças-chaves na poesia de Ana C. A partir de estudos de Flora Süssekind e Florencia Garramuño, a autora aborda a poesia de Ana C. sob a noção da “arte da conversação”. Segundo Pedrosa, a conversação valoriza nos poemas de Ana C. o efeito de prosaicização quando escritos e endereçados como cartas ou anotações em diários.

Podemos relacionar os efeitos de prosaicização com outro procedimento abordado pela autora, a narrativização. De acordo com Pedrosa, “na poesia brasileira produzida a partir dos anos 1990, têm sido bastante apontados o *hibridismo* de verso e prosa e, nele, em especial, o papel importante dos procedimentos de *narrativização*” (PEDROSA, 2014, p. 69, grifos da autora). Desta afirmação da pesquisadora, destacamos não só a narrativização e prosaicização, que de fato podemos encontrar na poesia de Ana C., mas atentamos nosso olhar ao “hibridismo” citado por Pedrosa. Como afirma a autora, diversos estudos contemporâneos apontam essa relação entre a poesia e a prosa.

Esses estudos, assim como a nossa leitura, não propõem uma distinção entre os significados da prosa em oposição ao de poesia, pelo contrário, num contexto até mesmo anterior aos modernos, encontramos uma aproximação entre os gêneros. A poesia contemporânea se realiza nessa possibilidade de hibridismo, a preocupação dos poetas não é dissociar o verso ou a “linha” (no caso da prosa), mas passear entre essas possibilidades, expandindo os campos literários. Podemos associar o hibridismo, proposto Pedrosa (2014), ao “passo de prosa” de Agamben (1999).

O pensador italiano Giorgio Agamben, no livro *A ideia da prosa* (1999), propõe em um conjunto de ensaios discussões de alguns temas como as ideias de matéria, prosa, cesura, verdade, poder e política, de maneira geral, ideias voltadas à linguagem e ao pensamento. No ensaio em que se propõe a pensar a ideia da prosa, o autor aborda um conceito chave na relação entre o verso e a prosa: a possibilidade do *enjambement*. Para o autor, não há definição exata de verso/poesia, mas sua distinção da prosa se dá pela possibilidade do *enjambement*. “É um facto sobre o qual nunca se reflectirá o suficiente que nenhuma definição do verso é perfeitamente satisfatória, excepto aquela que assegura a sua identidade em relação à prosa através da possibilidade do *enjambement*.” (AGAMBEN, 1999, p. 30).

Assim, para Agamben, o *enjambement* realiza-se como critério de distinção entre a poesia e a prosa. Ampliando seus estudos, em “O fim do poema” (2002, p. 142), o autor afirma que “a poesia não vive senão na tensão e no contraste (e, portanto, também na possível interferência) entre o som e o sentido, entre a série semiótica e a série semântica”. Dessa forma, tomamos aqui o *enjambement* não como a distinção entre a realização da prosa ou da poesia, mas como “passo de prosa” que o autor vem abordar em outros estudos. Tomamos o *enjambement* como o entre-lugar prosa-poesia.

De acordo com Florencia Garramuño (2014), o mesmo *enjambement* postulado por Agamben enquanto diferencia prosa de poesia, ao mesmo tempo coloca “a poesia num lugar indefinível e ambíguo com relação à prosa, porque o *enjambement* é, ao mesmo tempo, o passo de prosa que a poesia dá para constituir-se a si mesma” (GARRAMUÑO, 2014, p. 54).

A professora e pesquisadora Maria Lúcia de Barros Camargo (2003), em *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*, ao estudar a poética de Ana C., afirma que nos primeiros poemas da carioca não há uma oscilação entre prosa e poesia, nem uma escritura em “prosa poética”. Mas conforme Ana C. desenvolve sua poética, essa “prosa poética” será umas das marcas de sua dicção, “cada vez mais livre e mais consciente das bifurcações dos caminhos” (CAMARGO, 2003, p. 860), ou seja, conforme aperfeiçoa sua prática literária, os poemas de Ana C. passam a apresentar esses traços de oscilação, sendo parte de sua técnica uma escrita que se expande nessa ambiguidade entre a prosa e a poesia.

Essa ambiguidade não se refere somente ao estrutural, escrita em linhas ou com cortes e versos, mas também em relação à linguagem, ao lirismo entrelaçado com o prosaico e o cotidiano, os sentimentos e as reflexões que tomam um “passo de prosa” com inserção de elementos de narrativização. Isso ocorre também com a poesia de Alice Sant’Anna. Uma poesia em trânsito entre o lírico e o prosaico. No poema “um enorme rabo de baleia”, que dá nome ao segundo livro de Sant’Anna, podemos observar esses deslocamentos poéticos:

um enorme rabo de baleia
 cruzaria a sala neste momento
 sem barulho algum o bicho
 afundaria nas tábuas corridas
 e sumiria sem que percebêssemos
 no sofá a falta de assunto
 o que eu queria mas não te conto
 era abraçar a baleia mergulhar com ela

sinto um tédio pavoroso desses dias
 de água parada acumulando mosquito
 apesar da agitação dos dias
 da exaustão dos dias
 o corpo que chega exausto em casa
 com a mão esticada em busca
 de um copo d'água
 a urgência de seguir para uma terça
 ou quarta boia, e a vontade
 é de abraçar um enorme
 rabo de baleia seguir com ela
 (SANT'ANNA, 2013, p. 7)

Destacamos a ausência de pontuações e aspectos sintáticos nessa leitura, o que potencializa o encadeamento por *enjambement*, uma vez que devemos “ir e voltar” entre os versos para estabelecer as conexões. Como já elencamos, a relação entre a poesia e o verso não se estabelece somente em aspectos estruturais, mas observamos também o hibridismo entre o lirismo e a narrativização, de perceptível deslocamento em dois momentos nesse poema. Pela realidade dos dias corridos e exaustivos em complemento aos sentidos impulsionados pela ideia do “enorme rabo de baleia”, que toma o espaço da sala e causa tamanho desconforto. O deslocamento realiza-se tanto no sentido de movência (querer sair do lugar junto com o rabo de baleia), quanto no sentimento de deslocamento pessoal (sentir-se deslocado, alheio ao momento). É um deslocamento de espaço e de pertença.

Por outro lado, na poética de Ana C. podemos observar esse hibridismo, esse “transbordar” dos gêneros, em *Correspondência Completa* (1979), por exemplo. Apesar de não ser um poema escrito em versos, é escrito como uma carta reveladora de “confissões”; a escrita (lírica e narrativa) visa à “construção” de falsos segredos. O tom confessional é recorrente na poética de Ana C., e proporciona também esse trânsito/deslocamento.

Como observaremos, as poéticas de Ana C. e Sant'Anna se inserem nessas expansões entre a poesia e a prosa, entre o lírico e o prosaico, de forma que esse hibridismo é impulsionado pelos encadeamentos e transbordamentos proporcionados pelo *enjambement*.

1.1 “A intimidade era teatro” - Introdução ao pensamento de Ana Cristina Cesar

La vai a morte afinando
 O coro que desafina...
 Se desse tempo eu falava
 Do salto da Ana Cristina...
 (CACASO, 2002, p. 251)

Em “Singular e anônimo”, renomado ensaio de Silviano Santiago (1984) acerca da poesia de Ana Cristina Cesar, o autor aborda o caráter transitivo da poesia. “A linguagem poética existe em estado de contínua travessia para o Outro” (SANTIAGO, 2002, p. 61), não apenas uma transitividade intertextual entre os sentidos e as imagens, mas uma “travessia”, um afeto entre literatura, autor e leitor.

Em complemento a esta ideia, para Luciana di Leone (2008, p. 73), é na poesia que o leitor “tem a capacidade de aceitar a travessia do poema e se deixar tocar, com a condição de abandonar as idéias preconcebidas sobre a pureza da palavra poética, assim como sobre a possibilidade de revelar intimidades”. No contato com a linguagem poética, o leitor enfrenta certa “permissão” de esvaziar suas ideias e debater-se com a poesia e seu autor, bem como os versos se deixam usar pelo leitor e suas significações. “Leitores que deixariam de ser passivos, de consumidores do poema passam a usá-lo” (LEONE, 2008, p. 73).

A tríade autor-poesia-leitor e a ressonância de um sobre o outro é uma chave de leitura central para a discussão acerca da poesia produzida por Ana C. Posto que, como afirma Viviana Bosi (2015, p. 13), em “Ana Cristina Cesar: ‘Não, a poesia não pode esperar’”, na poesia de Ana C. experimentamos “extremos entre os acenos afetuosos e os afastamentos bruscos, que parecem filiar-se a uma desconfiança suprema em relação à probabilidade de acolhimento compreensivo dos seus textos (ainda quando eles insistem em comunicar-se)”.

A poesia de Ana C. é uma poesia que atravessa. Atravessa e transita entre linguagem literária e cotidiana, entre o erudito e o corriqueiro, entre a prosa e a poesia. Atravessa ideias, gêneros, intimidades, gerações e, notoriamente, ao seu leitor. Como apresentada por Silviano Santiago, no já citado ensaio, é uma poesia “singular”, de tal forma que ocupa um lugar ímpar na historiografia literária brasileira, por isso se revela como nosso ponto de congruência entre as “viúvas”. Afinal, mesmo com tantos versos que retomam tradições e a poesia pensada anterior a ela (desde Mallarmé, as vanguardas

modernas, ou até mesmo os seus pares do grupo marginal), a poética de Ana C. ressoa na contemporaneidade.

Parafrazeando Leone (2008, p. 18), os textos de Ana C. foram “férteis”, tanto os literários quanto os críticos; a sua vasta recepção crítica conta com inúmeros trabalhos, sejam voltados aos “estudos culturais, ou de gênero, como para estudos sociológicos do campo artístico ou sobre vida literária, assim como para pesquisas interessadas na problemática estética ou no trabalho literário em sentido estrito.” (LEONE, 2008, p. 18).

Muito já se leu, releu, pensou e repensou a respeito da produção de Ana C., de forma que a vasta recepção nos dispensaria falar de sua vida. Voltar à sua biografia e observar como a vivência no Rio ou na Inglaterra também ecoam em seus versos, dispensaria até mesmo falar de seus pais, Waldo Aranha Lenz Cesar e Maria Luiza Cruz, e os incentivos para sua formação, desde a graduação na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO) até o mestrado na Inglaterra. Como em um de seus próprios versos “tantas” fez Ana C.:

[...]
 fui mulher vulgar,
 meia bruxa, meia fera,
 risinho modernista
 arranhado na garganta,
 malandra, bicha,
 bem viada, bem vândala,
 talvez maquiavélica.
 [...]
 mas tantas, tantas fiz...
 (CESAR, 2013d, p. 77)

...e é por ter “feito tantas” que mesmo vasta, sua recepção não se esgota, e neste momento retornamos a sua vida e a sua produção para compreender suas ressonâncias nas poéticas do presente. Voltar a sua recepção nos possibilita observar um perfil impulsionado por Ana C. e remontado por Alice Sant’Anna, Angélica Freitas e Marília Garcia.

Um dos principais trabalhos da poeta da geração de 1970 é o livro de Luciana di Leone (2008): *Ana C.: as tramas da consagração*, resultado da sua dissertação de mestrado. Guiada pela questão “quem é hoje, para nós, Ana C.?”, a autora nos apresenta com “rigor e com afeto”, nas palavras de Ítalo Moriconi (2008), a biografia dessa enigmática poeta. Observamos os caminhos percorridos pela própria Ana C. e por aqueles que se dedicaram a estudar a construção de sua obra, possibilitando a sua “consagração” na literatura brasileira. Em levantamento da recepção, Leone (2008) nos apresenta textos

canônicos em relação ao trabalho de Ana C., de autores como Silviano Santiago (1984), Maria Lucia de Barros Camargo (2003), Annita Costa Malufe (2006), Flora Süssekind (1995), Ana Claudia Viegas (1998) e Italo Moriconi (1996).

Para Leone (2008), a consagração de Ana C. não se dá apenas como poeta, mas ela “também foi tradutora, editora, professora, pesquisadora, crítica de literatura, de cinema e de teatro, escritora compulsiva de cartas e, talvez, desenhista” (LEONE, 2008, p. 27). “Tantas, tantas fez” Ana Cristina, mas aos 31 anos deixou de ser, deixou de estar, e com decisão de “criar seu último verso” saltou do 7º andar de um edifício em Copacabana. Em outubro de 1983, seus “caderninhos [foram] todos para a vitrine da exposição póstuma. Relíquias” (CESAR, 2013c, p. 55).

O seu modo de escrever, o seu criar e pensar a poesia, os versos arrebatadores não findaram em sua geração, mas ecoam em gerações vindouras. A poeta carioca não só nos mostrou essa possibilidade, como nos impactou com seus jogos de despistamento, seu disfarce autobiográfico, seus diálogos e indecifráveis interlocutores, deixou os versos fora do lugar e um lirismo exacerbado em suas confissões inconfessáveis.

O leitor é peça chave na poética de Ana C., sua poesia é feita para ele, mesmo que seja para despistá-lo, deixá-lo curioso, expiando pela fechadura da porta, confundi-lo. De acordo como Flora Süssekind (2007), em *Até segunda ordem não me risque nada*, um dos traços mais marcantes da escrita de Ana é a “conversação”, os versos como falas do dia a dia, diálogos ou monólogos. “Às vezes o texto até começa como recado ou relato à primeira vista coeso, mas, de repente, surgem aspas, interrogações, sugestões de interlocução” (SÜSSEKIND, 2007, p. 13). Há versos que, para um leitor mais “inocente”, pelo aspecto prosaico, como se fossem diários ou cartas, apresentam-se como totalmente biográficos: “Estava no canto do quarto esperando o carteiro soar quando resolvi te escrever assim mesmo. / Assim mesmo sem resposta, abrindo meu caderno de notas seis meses depois” (CESAR, 2013c, p. 65).

Em um de seus trabalhos a respeito de Ana C., *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar* (2006), a pesquisadora e poeta Annita Costa Malufe afirma que Ana C. “brinca” propositalmente com esse desejo do leitor, puxando até o limite sua curiosidade. Em diálogo com Süssekind (1995), Malufe (2006, p.56) destaca que “[...] ficcionando correspondências e diários ela ‘brinca diretamente com o que chama de ‘obscurantismo biográfico’, como remarca Flora Süssekind. Tal qual concebia Fernando Pessoa, trata-se de uma intimidade forjada, um verdadeiro fingimento”. O “fingimento” de Ana C. não se restringe somente ao literário, mas também em sua intensa

experimentação da vida. A intimidade forjada, o fingimento biográfico na poesia de Ana C., de acordo com Malufe (2011), está além de um “deslize” poético, mas faz parte de um “programa” poético.

Em análise mais recente, no livro *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*, Malufe (2011) estuda a poesia de Ana C. e Marcos Siscar, colocando as poesias destes num campo de discussões com questões filosóficas. No caso da poesia de Ana C., a autora observa a composição poética a partir do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Em análise, Malufe faz uma leitura atenta de alguns poemas de Ana C. em que ressoam ideias dos filósofos, discussões referentes à arte como um todo, desde a “imanência” da poesia, a arte como não-representação, até a “deformação” dos gêneros realizados por Ana C. e as suas travessias entre diários, cartas, prosa e poesia.

Desde *Territórios dispersos* (2006), Malufe concebia o pensamento de Ana C. acerca da literatura inserida num contexto filosófico contemporâneo, numa relação com os chamados, por Malufe (2006), de “filósofos da diferença”, que “[...] poderíamos associar, depois de Nietzsche, a filósofos franceses como Michel Foucault, Maurice Blanchot, Gilles Deleuze (em suas obras individuais, mas também naqueles em parceria com Félix Guattari)” (MALUFE, 2006, p. 35).

Dessa forma, embora a poesia de Ana C. conquiste seus leitores por compor uma ideia do íntimo, com o lirismo das cartas e correspondências, os disfarces dos segredos entre os versos, pelos deslocamentos, os meios de transporte, o cotidiano atravessando o entre-lugar prosa-poesia. Todo esse conjunto é um panorama “superficial”, contraposto à perspectiva de que também é uma poesia pensada como estudo da linguagem, de leitura de outros escritores e teóricos, traduções e outras artes, atravessada por discussões filosóficas e literárias. Trata-se de um pensar a poesia pela própria poesia. A poesia de Ana C. acontece a partir de certos procedimentos, alguns deles elencados por Malufe (2011) como subtração, enxerto, repetição, cesura e corte-encadeamento. Todos com sua materialização no verso, ou melhor no “encadear” dos versos. Dessa forma, expandindo a leitura de Malufe, tomamos todos esses procedimentos como realização do nosso primeiro entre-lugar: o *enjambement*.

1.2 Entre-lugar prosa-poesia: o *enjambement* em Alice Sant’Anna

No poema “Cacoete”, Alice Sant’Anna (2018, p. 35) nos adverte: “todos os poemas/ são inconfessáveis”. O poema não pode dizer tudo, e sempre deixa o leitor

esperando por “algo a mais” dos versos. Embora os poemas se revelem “inconfessáveis”, as poéticas tanto de Alice Sant’Anna quanto de Ana C. atravessam o lugar de confessar o inconfessável, ou melhor, de “encenar” confissões. A “encenação da intimidade” do desbunde de Ana C. ecoa em Alice, seja nos seus poemas inaugurais com o livro *Dobraduras* (2008), ou em trabalhos mais recentes, que compõem *Aula de Natação* (2018). Em nossa leitura, consideramos a biografia forjada, os textos fragmentados, as subtrações, repetições e cortes analisados por Malufe (2011) na poesia de Ana C., nos entre-laços de escrita que consideramos também presentes na poética de Alice.

Em crítica ao livro *Pé do ouvido* (2016), Marcos Siscar (2016a, p.1) apresenta a poesia de Alice Sant’Anna como “delicada, com um olhar atento ao aspecto plástico das coisas, às possibilidades de sentido poético dos elementos circundantes”. Ao chamar atenção para a desconstrução no uso do verso, destaca:

há uma desconstrução no uso do verso que, como em muitos poetas contemporâneos, não funciona exatamente como recurso retórico destinado a produzir efeitos localizados; antes, como forma genérica de aerar uma verdade tida como muito pesada, mas muito leve ao mesmo tempo. Buscando o sentido, porém desdobrando-se à maneira de um ‘fluxo de consciência’ (técnica característica do romance), a poesia se arrisca à franqueza e ao aleatório. (SISCAR, 2016a, p.1).

A poética de Sant’Anna, assim como em muitos poemas de Ana C., tem sua atenção ao “pequeno”, aos diálogos e momentos corriqueiros. As temáticas passam pelos deslocamentos e estranhezas em ter “um enorme rabo de baleia” atravessando a sala, ou um simples engano com os ingredientes ao preparar um “bolo de laranja”. Com pequenas “narrativas” é a poesia dando seu passo de prosa.

O poema “Aula de Natação” (SANT’ANNA, 2018, p. 19) fora publicado inicialmente em *Dobradura* (2008), mas dá título à sua mais recente publicação - uma coleção que reúne seus livros publicados, *Dobradura*, *Rabo de Baleia* e *Pé do ouvido*, e outras produções, “Ilha da decepção”, “Ombros caídos” e “Duas mulheres”. Este poema, numa primeira leitura, assim como em diversos poemas de Alice, retoma acontecimentos corriqueiros, uma memória de infância. O horário de encerrar a aula de natação e ir para a casa.

AULA DE NATAÇÃO
quando os ponteiros
se acertavam minha mãe
guardava o livro e vinha
me buscar na borda da piscina
muito bem ela dizia

e me enrolava numa toalha
 eu era pequena e cabia
 deitada no banco
 de trás do carro
 (SANT'ANNA, 2018, p. 19)

Dos nove versos, seis acontecem no corte-encadeamento do *enjambement*. A continuação no verso seguinte possibilita a ideia narrativa do poema, mesmo com a ausência de pontuação (outra característica da poesia de Alice). Não há vírgulas, pontos finais ou travessão indicador de fala.

O verso na poesia não se realiza como as linhas na prosa, é por isso que o *enjambement* impulsiona a construção dos sentidos. A organização sintática da oração não possibilita separarmos sujeito do verbo, de modo que o encadeamento “reorganiza” o sentido da frase, “minha mãe/ guardava o livro”; bem como não podemos tomar o verso “me buscar na borda da piscina” de forma isolada, uma vez que a frase não pode ser iniciada pelo pronome oblíquo átono. Assim, retornamos ao verso anterior, ainda falando da mãe que “vinha/ me buscar”. Muito mais do que cortar e seguir no verso seguinte, o *enjambement* possibilita um “passear” pelo poema, ir e vir, encadeando não só construções formais e sintáticas, mas as imagens e vozes do poema.

De acordo com Marcos Siscar (2016b, p. 1), o corte do verso é uma das figuras de linguagem básicas na poesia. “Reconhecemos um poema, tradicionalmente, pelas suas linhas cortadas. Geralmente, cada linha contém uma frase, mas às vezes a frase ‘transborda’ para a outra linha (é o que chamamos de *enjambement*) que pode muitas vezes soar como tropeço”. Os versos transbordam na poesia, e cortá-los e encadear as frases é o que mantém a poesia no poema; se o verso não transborda para o seguinte, mas segue linhas corridas, chamamos prosa; mas para Siscar (2016b), os efeitos de corte e *enjambement* também podem fazer sentido no poema em prosa. “O uso desses recursos, que às vezes soam como *ruídos* para o leitor, é uma tentativa de criar estranhamento, de sensibilizar o leitor para o fato de que alguma coisa está acontecendo ali, naquele texto, da qual ele precisa participar” (SISCAR, 2016b, p.1).

A partir do pensamento de Siscar (2016b), podemos verificar que o que ocorre em “Aula de natação” é o provocar esse estranhamento. Diferente dos textos convencionais, em que basta ao leitor apenas acompanhar como se todos os significados estivessem no texto. Na poesia, o estranhamento e o efeito do corte e encadeamento, segundo Siscar (2016b, p.1), obrigam o leitor a fazer escolhas de leitura, “se lê a frase até o final do verso, ou se conecta a frase com o verso seguinte, por exemplo”.

Não visamos opor prosa e poesia, ou esmiuçar cada uma, discussão já tomada e retomada por muitos críticos. Por outro lado, destacamos como as poesias de Ana C. e Alice Sant’Anna realizam-se num hibridismo, os cortes e encadeamentos possibilitam as “encenações”, despistamentos e disfarces de poesia-prosa ou prosa-poesia.

Na poética de Ana C., a prosa não é inserida numa relação de oposição ao verso, não se trata de uma distinção da estrutura textual. A prosa e a poesia se encontram na linguagem, os versos se mantêm, somados a personagens com “nomes secretos” e conversações com o interlocutor, dando desenvolvimento às situações corriqueiras nas imagens de Ana C. Em alguns poemas, encontramos uma linguagem prosaica, narrativa ou reflexiva, a partir de observações do ambiente. O poema “Chove”, publicado em *Inéditos e dispersos* (1985), é um exemplo dessa “observação prosaica”.

Chove

A chuva cai
 Os telhados estão molhados,
 Os pingos escorrem pelas vidraças.
 O céu está branco,
 O tempo está novo,
 A cidade lavada.
 A tarde entardece,
 Sem o ciciar das cigarras,
 Sem o jubilar dos pássaros,
 Sem o sol, sem o céu.
 Chove.
 A chuva chove molhada,
 No teto dos guarda-chuvas.
 Chove.
 A chuva chove ligeira,
 Nos nossos olhos e molha.
 O vento venta ventado,
 Nos vidros que se embalançam,
 Nas plantas que se desdobram.
 Chove nas praias desertas,
 Chove no mar que está cinza,
 Chove no asfalto negro,
 Chove nos corações.
 Chove em cada alma,
 Em cada refúgio chove;
 E quando me olhaste em mim,
 Com olhos que me seguiam,
 E enquanto a chuva caía
 No meu coração chovia
 A chuva do teu olhar.
 (CESAR, 2013e, p. 140)

Podemos dividir esse poema como dois momentos da linguagem. Os dez primeiros versos se atentam ao que chamamos anteriormente de “observação prosaica”. Uma descrição do cenário chuvoso, de como ficam os telhados molhados, o céu “sem”

sol, a reação dos pássaros e da própria natureza com o acontecimento da chuva. Após o décimo primeiro verso (o verso “chove” que se repete ao longo do poema), há um outro momento, a poesia não se restringe à descrição, mas essa linguagem prosaica se expande ao lirismo, há ritmo com o vento que “venta ventado”, a imagem da chuva se enfatiza pela repetição “Chove nas praias desertas, / Chove no mar que está cinza, / Chove no asfalto negro”. Ao introduzir as imagens de “alma” e “coração”, Ana C. rompe com as descrições objetivas da prosa, e as imagens introduzem o lirismo poético. A chuva, que antes caía deixando os telhados molhados, não se trata mais de um elemento natural, de um acontecimento climático. Mas há uma voz, dona de um coração em que, assim como no ambiente externo, “chovia”, tratando-se de uma “chuva do teu olhar”. Um olhar que vem de “alguém” - dos caros interlocutores de Ana C.

O encadeamento, na maioria dos versos, se realiza pela pontuação, a organização sintática ocorre como na prosa, com vírgulas e pontos entre as orações. Nos três últimos versos, temos o corte-encadeamento com o *enjambement*: “E enquanto a chuva caía/ No meu coração chovia/ A chuva do teu olhar.” Nestes versos, o verbo chover deixa de ser intransitivo, não se trata mais de uma chuva natural, mas com o complemento, “a chuva do teu olhar”, o lirismo de Ana C. modifica a transitividade do verbo. Assim como o *enjambement* precisa de um complemento, de uma continuidade que fica no verso seguinte, a poeta modifica a organização sintática das palavras, de forma que o complemento verbal de “chovia” seja encontrado somente no verso seguinte.

Assim, podemos observar que as poéticas, tanto de Alice Sant’Anna quanto de Ana C., são estruturalmente variáveis. Em sua maioria com corte-encadeamento pelo *enjambement* ou repetições, mas em outros momentos também aparecem elementos mais clássicos da escrita poética, as pontuações e separações, até mesmo por estrofes. Contrastamos o poema “Chove” com o poema “há”, de Alice Sant’Anna:

há
na esquina da rua
um piano que toca
notas esparsas
em lá menor

nunca vi
o rosto de quem
se esconde por trás
de acordes sustentados

e que desfila dedos no teclado
com a leveza de quem
sustenta passarinhos

no ar
(SANT'ANNA, 2018, p. 15)

Embora mantenha a opção pela escrita com letras minúsculas, mesmo no início dos versos (traço de toda a poesia de Alice), este poema é um dos poucos que utiliza uma separação por estrofes. O poema “há”, assim como “Aula de Natação”, compõe uma parte inicial da poesia de Alice Sant’Anna, com suas primeiras publicações em *Dobradura* (2008). Apesar da estruturação mais clássica do poema, ainda destacamos uma escrita que, assim como a de Ana C., transita entre a prosa e a poesia. Enquanto “Aula de Natação” se apresenta como uma poesia mais narrativa (da mãe que busca a filha na aula de natação), “há” se aproxima da construção imagética de “Chove”, de Ana C. Uma vez que, em primeiro plano no poema “há”, também encontramos uma “prosa descritiva”, uma narrativa do ambiente, dos sons ecoados pelas ruas da cidade.

Ganha lugar a “descrição” do espaço pelo qual o som do piano se espalha, mas é justamente a construção da imagem sonora desse som do “piano que toca” “acordes sustentados” que provoca o deslocamento para o lirismo poético, o que coloca a poesia de Alice nesse entre-lugar do narrativo-lírico, da prosa-poesia. É neste sentido, da poesia como pulsão narrativa, que Garramuño (2014) compreende o *enjambement* enquanto o “passo de prosa”:

É esse passo de prosa – essa espécie de manifestação da tensão entre prosa e poesia – o que coloca em questão a possibilidade ou pertinência de uma definição específica e, portanto, pura e exclusivamente formal desse discurso, o que alguns poemas muito recentes, atravessados por uma forte pulsão narrativa e uma decidida vontade de transgredir os limites do lírico, parecem estar pondo em evidência. (GARRAMUÑO, 2014, p. 55).

Como realização expressiva do *enjambement*, evidenciamos que neste poema ele não ocorre somente enquanto encadeamento entre um verso e outro, mas também entre as estrofes. A partir da segunda estrofe, a poeta não constrói somente a imagem dos sons do piano, bem como do pianista, do “rosto que se esconde”. Passando para a terceira estrofe, o primeiro verso “e que desfila dedos no teclado” tem seu sentido construído pelas “idas e vindas” do *enjambement*, uma vez que não basta apenas voltar ao verso anterior (“de acordes sustentados”) para compreendê-lo no todo, mas devemos voltar à segunda estrofe como um todo, para relacionar “os dedos no teclado” como parte do mesmo “rosto de quem/ se esconde”.

A ocorrência do *enjambement* entre os versos “de acordes sustentados” “e que desfila dedos no teclado”, a qual encadeia uma estrofe na outra, reforça-se como o entre-lugar prosa-poesia, uma vez que, como proposto por Agamben (1999, p. 33),

A versura, que embora não referenciada nos tratados de métrica, constitui o cerne do verso (e cuja manifestação é *enjambement*), é um gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo para duas direções opostas, para trás (verso) e para diante (prosa). Esta suspensão, esta sublime hesitação entre o sentido e o som, é a herança poética que o pensamento deve levar até o fim.

O romancista e ensaísta francês, Pierre Alferi (1994), assim como Agamben (1999), compreende o *enjambement* e a relação entre a poesia e a prosa como um deslizamento, especificamente da poesia em direção à prosa. Para o autor, em seu texto “Rumo à prosa” (ALFERI, 2013, p. 425), “a prosa não é um gênero nem o oposto da poesia. Ela é o ideal baixo da literatura, melhor dizendo, um horizonte, e lhe sopra um ritmo, uma política”. Ou seja, Alferi também não busca opor prosa e poesia, mas para o pensador, os versos direcionam a poesia rumo à prosa. De acordo com o texto “Pierre Alferi e Marcos Siscar: da prosa para o verso, do verso para prosa”, da professora e pesquisadora Maria José Cardoso Lemos (2011), em Alferi “não encontramos poemas em prosa, mas uma implacável sintaxe, sobre o ritmo e medida, que a prosa, o mundo com os seus gemidos sopraria ao poeta. E sua reflexão vai para a frase e não para o verso. O verso está a serviço da frase em Alferi” (LEMOS, 2011, p.4).

O encadeamento proporcionado pelo *enjambement* exige esse movimento nos versos de Alice Sant’Anna, voltar ao corte do verso (poesia) e seguir para a narrativização (prosa). É neste ponto que se destaca o hibridismo, não há uma separação da prosa *versus* poesia, mas uma aproximação e realização ao mesmo tempo de junção entre sentido e som. O verso, mesmo com o corte, vai em direção à frase. Retoma a organização frasal para construir os sentidos, como se a própria poesia fosse rumo à prosa, para constituir-se enquanto poesia. “O *enjambement* traz, assim, à luz o andamento originário, nem poético, nem prosaico, mas por assim dizer, bustrofédico da poesia, o essencial hibridismo de todo o discurso humano” (AGAMBEN, 1999, p. 32).

Como já citamos, para Marcos Siscar (2016b), o *enjambement* provoca o estranhamento do leitor, que deve escolher ler a frase até o final ou conectá-la ao verso seguinte. O leitor é quem conduz a poesia rumo à prosa. Nas poéticas de Ana C. e Sant’Anna, o outro/o leitor é sempre priorizado. Há uma preocupação com as percepções que serão causadas no leitor, tanto que, ao utilizarem o *enjambement*, as poetisas não se

restringem ao verso e à frase. Provocando o leitor, as poetas empregam o corte não só entre um verso e outro, mas também na própria separação das palavras. Como com a palavra “gravidade”, em “Happy end”, de Alice Sant’Anna.

HAPPY END
 um poema feliz
 seríamos nós dois
 caminhando feito
 bobos
 de risos e galáxias
 com passos de dança
 numa rua sem gravi
 dade somos dois
 astronautas
 indo comprar pão
 (SANT’ANNA, 2018, p. 20)

A separação de “gravi/dade” impulsiona toda a imagem construída pelo poema. Há outros elementos, como o casal andando junto entre sorrisos, numa ação corriqueira como comprar pão. Mas ao inserir a ideia de galáxias e astronautas, Sant’Anna emerge seu leitor nessa rua sem gravidade, numa gravidade rompida/cortada. É o *enjambement* que possibilita o leitor encadear a palavra e construir as imagens. Com o estranhamento ao ler a palavra separada, o leitor, de certa forma, sente-se também sem gravidade.

De acordo com Malufe (2006, p. 22), “o corte é o gesto talvez mais frequente na poesia de Ana Cristina [...]. Subtrair, saturar, enxertar ou cinematografizar, portanto, referem-se a diferentes modos de lidar com o corte que podemos encontrar aí”. Para Malufe, conforme avança em sua escrita, os poemas de Ana C. ficam mais fragmentários, cada vez mais repletos de cortes. Assim como em Sant’Anna, o corte de uma palavra causa o estranhamento e possibilita a construção imagética da poesia, em Ana C. há certo “esfacelamento” das palavras. O corte não se apresenta apenas para o estranhamento do leitor ou construção de uma imagem, mas enquanto construção poética.

a luz pa
 terna me u me
 dece tí
 mida luta me encar
 cera último ap
 ego me inti
 mida semen
 te poé
 tica do me do
 tão heavy leve tér
 mino ilu
 mina
 (CESAR, 2013e, p.192)

Segundo Maria Angélica Nascimento (2015), nesse poema, observamos um sujeito que titubeia diante da lei paterna em uma espécie de *lalangue*³. Segundo análise da autora, “é na ‘lalação’ dessas palavras cortadas, nas lacunas deixadas nesses cortes que se instalaria a dor de um desejo não satisfeito; uma dor que não pode ser representada e que – paradoxalmente – se deixa representar metonimicamente pela palavra escrita.” (NASCIMENTO, 2015, p. 88).

Deste modo, Ana C. e Alice Sant’Anna, neste “esfacelamento” das palavras, constróem os versos através dessa *lalangue*, com uma linguagem “primária” e comum, assim como numa figura de *ecolalia*⁴, tendo em vista que os cortes das palavras causam essa “falha” na linguagem. Não é uma mensagem que segue do emissor para o receptor de forma direta, contudo, há a necessidade do *enjambement* não só entre os versos, mas também entre as sílabas e os fonemas. As poetas fazem uso de cortes numa condição de *lalangue* e *ecolalia* potencializando o uso do *enjambement* nos versos escritos e também na voz.

Assim, observamos uma das relações entre linguagem e voz nos poemas de Ana C. e Alice Sant’Anna, uma vez que as poetas, ao cortarem os versos e palavras, quebram com a linearidade da linguagem, causando não só estranheza no leitor, mas fazendo-o debater-se com essa linguagem e com essa voz que evocam o corriqueiro, o cotidiano, situações do real (aqui colocadas pela “lalação” infantil). O sentido retomado pelas poetas expande-se para além da estrutura de encadeamento dos versos, mas estabelece-se no sentido dos poemas como um todo, seja em apenas uma palavra como em “gravi / dade”, de Alice Sant’Anna, ou em todos os versos como de a “luz pa / terna”, de Ana C.

Dessa forma, o corte para as poetas não se dá ao acaso ou mera quebra de linha, mas outros gestos citados por Malufe (2006) como subtrair, saturar e enxertar são empregados tanto por Ana C. quanto por Sant’Anna. Esses gestos são potencializados

³ De acordo com Nascimento (2015, p.88), “*Lalangue* é um neologismo derivado de *La langue* (a língua), cunhado por Lacan, e carrega o sentido de uma linguagem anterior à linguagem da criança, uma linguagem que se estabelece e marca a relação entre a mãe e seu bebê”.

⁴ O termo ecolalia pode estar relacionado a diversos problemas cognitivos, principalmente no que tange à aquisição da linguagem, sendo uma das características mais comuns da linguagem de pessoas com autismo. Entretanto, ao observarmos o corte das palavras nos versos de Ana C. e Alice Sant’Anna, não abordamos teorias visadas pela psicologia, mas num sentido geral de ecolalia como “repetição em eco da fala”. Para ler mais: SAAD, Andressa Gouveia de Faria; GOLDFELD, Marcia. A ecolalia no desenvolvimento da linguagem de pessoas autistas: uma revisão bibliográfica. *Pró-Fono Revista de Atualização Científica*, [S.L.], v. 21, n. 3, p. 255-260, set. 2009. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-56872009000300013>.

pela possibilidade do *enjambement*, de forma que o leitor ao ir e vir pelo texto entre os versos realiza o passo de prosa na poesia.

Como afirma Malufe (2006, p. 23), na poética de Ana C. o dia a dia é o lugar por excelência. Em seus poemas, encontramos “temas cotidianos, falas cotidianas, problemas cotidianos”; a poeta traz para a literatura um cotidiano íntimo/privado, no qual o leitor também se inscreve. “Há ainda traços do urbano, imagens colhidas em um dia-a-dia que se desenrola nas avenidas, no asfalto, nos carros. Enfim, uma poesia que alude a situações próximas de nós, da vida nas grandes cidades.” (MALUFE, 2006, p. 23). O corte das palavras nesse poema de Ana C. não causa apenas o estranhamento do leitor, mas uma leitura atenta à identificação. Ao realizar o encadeamento das palavras, o leitor também constrói os sentidos, numa experiência dessa “lalação”, que certamente já foi vivenciada pelo leitor em algum momento de contato com uma criança em processo de aquisição da linguagem.

No tocante à poética de Ana C., Camargo (2003, p. 111) afirma que a poeta “se voltará para o cotidiano, para a simplicidade, para o lirismo e para a relação criadora com as obras do passado. Seu fazer poético será também um modo de pensar o presente”. Com estes poemas, podemos observar as predileções de Ana C. e Sant’Anna; retomando Malufe (2006), poemas que têm o dia a dia por excelência, o que evidencia que a relação entre as poetas não se restringe ao estrutural (escolhas de corte/encadeamento) dos versos, mas às próprias escolhas para pensar a poesia.

Em “Happy end”, a imagem construída pela composição “gravidade/astronauta” coloca-se em evidência, o corte na palavra “gravi/dade” potencializa a construção imagética do texto, o verso parece estar sofrendo a ação da gravidade e mantendo-se suspenso/flutuando entre um verso e outro, assim como um astronauta no espaço. Dessa forma, o corte/encadeamento da palavra potencializa o primeiro plano de leitura. Apesar disso, outros elementos aparecem na poética de Alice Sant’Anna, que, assim como Ana C., atenta-se ao cotidiano, expressa em “Happy end” por simples ações como caminhar na rua em direção à padaria.

O título do poema guia a leitura para a ideia convencional de “final feliz”, construído pelo ideal romântico ocidental. Ao iniciarmos a leitura do poema, construímos a imagem de um casal feliz “caminhando feito bobos”, as imagens de gravidade/astronauta quebram a expectativa dos “contos de fadas”. O romantismo é deixado de lado por Sant’Anna ao introduzir uma atividade tão corriqueira/ordinária quanto “comprar pão”, quebrando a expectativa do romântico extraordinário.

Ainda acerca do título, “Happy end” aponta outra direção para nossa análise, um afeto que se dá “fora do texto”. Alice Sant’Anna utiliza o mesmo título de um poema de Antônio Carlos de Brito (Cacaso), outro poeta da geração de Ana C., com quem Sant’Anna estabelece uma relação de afeto-alteridade, tradição-traição.

Happy end
O meu amor e eu
Nascemos um para o outro
Agora só falta quem nos apresente
(CACASO, 2000, p. 13)

Assim como no poema de Sant’Anna, o “*happy end*/final feliz” tem sua expectativa desconstruída. Cacaso ironiza a possibilidade de um amor romântico entre pessoas “destinadas a estarem juntas”. Os poemas, curtos e carregados de ironia, se evidenciam como ideal para Cacaso e demais poetas marginais. De acordo com Malufe (2011, p. 70), “procurando marcar sua distância ao discurso da esquerda militante, a poesia marginal adotava uma postura de ‘desbunde’, valorizava o cotidiano banal, raramente embarcava em ‘grandes temas’ políticos, distanciando-se das discussões mais engajadas”.

O contexto da poesia produzida por Ana C., Cacaso e seus pares vale-se aqui de destaque, visando retomar a poesia de gerações antecedentes que ecoam nas poéticas do presente, como a predileção pelo cotidiano, a ironia, o trabalho com a linguagem, versos livres e outros. Em conformidade com Malufe (2011, p. 72):

Uma poética da espontaneidade, do ‘desbunde’, e de descarte da linguagem erudita, da tradição catedrática, do excesso técnico e formalista, da ‘utilização ‘retórica’ da atividade intelectual’ (cf. PEREIRA 1981: 92) era então o que marcava a ruptura proposta por essa geração. Ruptura esta, como se vê, que não se restringia ao trabalho da linguagem em si, ou seja, que ia na contramão da proposta por uma linguagem pura – como viemos vendo a poesia concreta, no Brasil. [...] No lugar de uma linguagem pura, portanto, os poetas marginais apostavam em uma linguagem absolutamente contaminada de mundo, misturada com a vida, confundida com a atitude comportamental do autor, com seus dramas pessoais, privados.

Frisamos que, embora Ana C. se inscreva num contexto da produção poética da geração de 1970, e frequentasse esses “grupos de poetas marginais do Rio de Janeiro”, assim como afirma Camargo (2003, p.18), “Ana Cristina deles se vai diferenciando a partir da própria obra”. Embora sua produção poética se realize no contexto dos anos 1970-1980, ela destoa de seus colegas.

No entanto, há quem concorde que Ana C. teria traçado sua via singular e original de dentro do próprio clima de sua época. Isto é, ela não simplesmente ‘negaria’ sua geração, mas, ao contrário, seria a poeta que, levando ao limite mais extremo as tendências principais de sua época, teria traçado aí uma linha própria e criadora, como num movimento de emancipação daquele modelo marginal que então se delineava. (MALUFE, 2011, p. 78).

Essa linguagem “contaminada” de mundo reflete-se em Alice Sant’Anna. Uma poética que se inscreve na vida, em situações cotidianas, nas relações pessoais, num jogo que, assim como Ana C., entrelaça o leitor entre o fingir e o confessar, entre biografia e fingimento. Como exemplo, podemos citar o fato de Ana C. e Sant’Anna incluírem em seus versos letras iniciais ou nomes próprios de pessoas com quem estão vinculadas extratexto.

Isto posto, destacamos a relação de afeto extratextual de Alice Sant’Anna com outros poetas. A poesia de Sant’Anna dialoga não só com Ana C., entretanto também se atenta ao fazer poético antecedente a ela como um todo, tal como Cacaso e o poeta Armando Freitas Filho.

1.2.1 Hifenização da vida – o poético e o extra-poético

Expandindo a ideia de *enjambement* para fora do texto, evidenciamos os relacionamentos pessoais entre Ana C. e Alice Sant’Anna, numa condição de “hifenização” da vida, afinal, essas relações também interferem em suas escritas. Na escrita de ambas, em alguns poemas o “outro” aparece. Como já colocado, às vezes apenas por iniciais, outrora nomeadamente, tais como “Marcelina” (2018, p. 31), de Sant’Anna, ou “Gil e Mary”, da *Correspondência completa*, de Ana C. (2013b, p. 48).

Esses recursos evidenciam a presença do outro, e colocam em evidência os afetos entre as poetisas, a nível textual e pessoal. Luciana di Leone (2014), ao analisar a citação e o endereçamento em algumas poesias brasileiras e argentinas, aborda a possibilidade da escolha afetiva entre os poetas e de deformar o próprio texto em diferentes vozes. Segundo a autora, os poetas modulam diferentes modos de serem afetados, “porque os contatos entre eles – sejam biográficos ou estéticos - são particularmente levados para seus trabalhos” (LEONE, 2014, p.173).

A escolha poética-afetiva “tanto surge da experiência do convívio quanto opera na formação de grupo, na organização de coletivos de produção e nos mecanismos de consagração e visibilidade” (LEONE, 2014, p.27). Dessa forma, propomos a “experiência do convívio” como um impulsionador do *enjambement* fora do texto, observando o afeto

entre Ana C. e Alice Sant’Anna e suas relações pessoais com o poeta Armando Freitas Filho.

Nessa hifenização da vida, Armando é o *enjambement* entre Ana C. e Alice Sant’Anna. O poeta foi amigo íntimo de Ana C., é curador de sua obra e contribuiu na organização de suas publicações póstumas. Durante o tempo de amizade, trocaram inúmeras cartas, mesmo morando na mesma cidade. Em uma das correspondências, disponível no arquivo de Ana C., no Instituto Moreira Salles, a poeta conta ao amigo o processo de escrita de alguns poemas, que retomam Poe e Lacan. Ao final confessa:

PS: Antes que eu assine, confesso ter sentido o mesmo medo que te assola, que nunca me contaste e que eu, como tonta, declaro ter adivinhado ou inventado, o que dá na mesma para nós cartomantes dos poetas: o de que qualquer Lacan te roube de mim... ou te roube um verbo... ou te cure a gagueira encantadora... pronto, confessei. Mary saberia: não rouba não, Armando! É só impressão (nos dois sentidos). (CESAR, 1982, p.1).

Nesta carta, há evidência de uma das “personagens” dos poemas de Ana C., Mary. Segundo nota do IMS e análises de Annita Costa Malufe (2009) ao estudar os nomes Gil e Mary em *Correspondência completa*, Mary é uma referência à Heloisa Buarque de Hollanda. “Ainda que se saiba haver referências diretas neste texto – como por exemplo a personagem Mary, que seria Heloisa Buarque de Hollanda; e Gil, que no início pensou-se que seria Cacaso, e que mais tarde vem se saber que seria Armando Freitas Filho”. (MALUFE, 2009, p. 147). Hollanda também se estabelece no campo de afeto, sendo professora e leitora tanto de Ana C. como de Sant’Anna.

Ao fazer a “Apresentação” de *Poética* (2013), Armando insere o trecho de um de seus poemas do livro *Dever* (2013), lembrando a primeira vez em que viu Ana C., em 1970:

ponte e alumbramento

sua primeira aparição
foi na ponte do pátio da primavera
revelado em nítido p/b.
só você estava tecnicolor.
a partir da sua tez, da sua roupa
do olhar azul inquiridos
todas as cores concentraram
na sua figura e no seu ténis fúcsia.
(FREITAS FILHO, 2013, p. 13)

Afetada pela relação entre os poetas, Alice Sant’Anna escreve: “quando armando e ana se conheceram”⁵, publicado pela primeira vez em *Rabo de baleia* (2013). Os dois poemas se realizam no mesmo cenário: Armando sob os efeitos da presença “estetizante” de Ana C. e seu tênis fúcsia:

quando armando e ana se conheceram
passou a usar tênis depois que ela disse
que lhe caíam bem os tênis
com uma pequena argola branca
cobrindo aquele osso do pé como se chama
ela própria sempre em seu par fúcsia
não era bem rosa era mais
cor de morango
esperava na ponte perto do pilotis
vestia sempre cores fortes e cabelos
enquanto as outras naquela época em seus coques
tão polidas
um anel bruto que ela tinha e não tirou dos dedos
perguntou se ele queria ficar com o anel
era grande de prata imagino unissex
que ele gostava de rodar quando se encontravam
rodar o anel no ar
mas não quis ficar com ele ou talvez
não tenha entendido a urgência da pergunta
feita assim como quem
não quer nada
o anel que talvez tivesse ficado guardado
em uma caixa de joias e enferrujasse
esquecido de tão precioso ou pelo contrário se
[arranhasse
com o uso diário é possível
que ainda não tenham inventado
uma maneira eficiente de se conservar
anéis ou argolas do tênis
prata de um azul-celeste ou era fúcsia
(SANT’ANNA, 2013, p. 23-24)

Alice Sant’Anna potencializa as relações pessoais, tanto a relação entre Ana C. e Armando, quanto a sua própria relação com os poetas. As relações pessoais aqui afetam não só as personagens, mas também a produção poética, construindo a imagem de como a relação afeta o outro, aquele que “passou a usar tênis depois que ela disse / que lhe caia bem os tênis”, ou um pequeno objeto que se torna tão significativo “um anel bruto que ela tinha e não tirou dos dedos / perguntou se ele queria ficar com o anel”, justificando

⁵ Neste momento, nosso interesse volta-se ao “*enjambement* da vida” estabelecido entre as relações pessoais Ana-Armando-Alice. Este poema já foi analisado por nós, sob outro viés, em que analisamos os diálogos poéticos entre Ana C. e Alice Sant’Anna na perspectiva da ideia de “*Travelling*”. OLIVEIRA, Emanuelle de Queiroz; VALDATI, Nilcéia. Ana C. e Alice Sant’anna: tradição e deslocamentos na poesia brasileira. *Raído*, Dourados, v. 15, n. 38, p. 259-275, dez. 2021. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/14875/8376>. Acesso em: 17 jan. 2022.

que não aceitar o anel pode ser porque “não tenha entendido a urgência da pergunta / feita assim como quem / não quer nada”.

Quando Alice Sant’Anna assinala o nome de Ana C. em seus poemas, evidencia um duplo lirismo, que se dá pela cumplicidade como os temas, com o íntimo, com o colocar-se na escrita. A própria Ana C., em alguns de seus poemas, alude a si mesma, implicando dessa forma mais um fator de similaridade, nesse caso dado por referência ao nome. Em um de seus poemas, publicado em *Inéditos e dispersos*, a autora se coloca:

do diário não diário ‘inconfissões’
 Forma sem norma
 Defesa cotidiana
 Conteúdo tudo
 Abranges uma ana.
 (CESAR, 2013c, p. 149)

O endereçamento nesses poemas que falam nomeadamente de Ana C. se realiza na escolha afetiva proposta por Leone (2014). Sant’Anna aborda a relação entre Ana C. e Armando, mas há também o afeto entre Sant’Anna e o poeta, que fica evidente no prefácio de *Aula de Natação* (2018), feito pelo amigo. “Conheci Alice menina. [...] Seu pai a levou a minha casa e sentada no sofá seus pés mal encostavam no chão. Mas sua poesia inicial, que rendia homenagem à da Ana Cristina Cesar, já preparava seu voo precoce”. (FREITAS FILHO, 2018, p. 5). Em 2012, Sant’Anna lançou *Pingue-pongue*, uma produção independente em parceria com Armando, mantendo uma relação de amizade. Outrora leitor de Ana C., agora Armando vislumbra-se com os escritos de Alice Sant’Anna. E a jovem “viúva” de Ana C. constrói sua poética atenta aos que produziram antes e também aos seus contemporâneos.

É neste sentido que pensamos um *enjambement* fora do texto, tomando Armando Freitas Filho como o hífen entre Ana C. e Alice Sant’Anna. Sant’Anna debate-se com a poesia da “sereia de papel” numa relação fora do texto, um afeto não só de poética, mas também de ser poeta. Ser viúva.

2 “POESIA-MULHER”: AS SEREIAS ANA C. E ANGÉLICA FREITAS

Ana Cristina cadê seus seios?
 Tomei-os e lancei-os
 Ana Cristina cadê seu senso?
 Meu senso ficou suspenso
 Ana Cristina cadê seu estro?
 Meu estro eu não empresto
 Ana Cristina cadê sua alma?
 Nos brancos da minha palma
 Ana Cristina cadê você?
 Estou aqui, você não vê?

(CACASO, 2002, p. 266)

“Sou uma mulher do século XIX/ disfarçada em século XX” (CESAR, 2013e, p. 247), alerta Ana C. neste dístico, evidenciando a dualidade em sua poesia que também se insere entre-tempos. De fato, se pensarmos em sua poesia como tensão de uma poesia do século XX que sobrevém de poetas do século XIX, como Stéphane Mallarmé e Edgar Allan Poe, Ana C. se “disfarça entre as leis do grupo”. Enquanto a poesia brasileira dos anos 1970-1980 atentava-se aos poemas-bobagens/poemas-minuto, assim como afirmado por Camargo (2003) e Malufe (2011), Ana C. destoa do próprio grupo.

Levando em consideração os estudos da professora e crítica literária Heloisa Buarque de Hollanda (2018) acerca dos percursos da literatura brasileira e da literatura de mulheres no Brasil, expandimos a leitura do dístico de Ana C.: mulher do século XIX, disfarçada em século XX e desejante do século XXI. Observamos na poética de Ana C. que, apesar de poemas do século XX, em constante diálogo com a tradição antecedente, retomando uma literatura do século XIX, a poeta projeta pensamentos referentes à linguagem e à voz, que ecoam na poesia do século XXI, principalmente ao pensar a mulher e o corpo.

Ao analisarmos neste capítulo a “poesia-mulher”, termo tomado de Susana Scramim (2016), adentramos o entre-lugar do corpo-mulher-poesia. A partir da poética de Ana C. e Angélica Freitas, observamos uma poesia atenta ao corpo e à mulher, não só enquanto linguagem feminista, mas como linguagem e voz do feminino. De acordo com Heloisa Buarque de Hollanda (2018, p. 10), “o feminismo hoje não é o mesmo da década de 1980”.

A crítica literária de Hollanda é excepcional para o contexto literário brasileiro, desde a emblemática antologia *26 poetas hoje* (1976) até publicações mais recentes, com

organizações de textos teóricos sobre o *Pensamento feminista* (2019; 2020). Hollanda vivenciou a poesia das décadas passadas com o a de Ana C., de quem era professora e amiga, e também vislumbra as poéticas do presente ao estudar poesias com discursos mais contemporâneos de ativismos interseccionais, raciais, LGBTQIA+, e de agenda feminista/feminina, num olhar atento às poéticas de Angélica Freitas, Alice Sant’Anna, Ana Guadalupe, Bruna Beber e outras poetisas do agora.

Ao organizar *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade* (2018), a ensaísta ressalta uma “quarta onda feminista”. As colaboradoras visaram “produzir um panorama da quarta onda feminista, examinando o contexto dos novos ativismos nas ruas e na rede, dos vários feminismos da diferença, do feminismo na poesia, nas artes, na música, no cinema, no teatro e na academia” (HOLLANDA, 2018, p. 11).

Nota-se uma divisão didática a respeito dos acontecimentos que configuram o movimento feminista. A categorização de “ondas feministas” apresenta perspectivas históricas, entretanto, apesar da divisão, não compreende um movimento finito e estanque; quando temos uma “nova” onda, não significa que a anterior está findada, pelo contrário, o movimento das ondas está entrelaçado. Apesar de haver ações diferentes em contextos e momentos históricos diferentes, as ondas feministas se realizam em movimento contínuo, afinal, a teoria feminista, as lutas políticas-sociais e as reivindicações pelos direitos das mulheres tratam-se de um movimento constante.

No que tange a esses acontecimentos, salientamos os acontecimentos centrais de cada onda. A primeira onda feminista, marcada temporalmente entre o fim do século XIX e meados do XX, trata-se das primeiras reivindicações pelos direitos das mulheres e de participação na vida pública e política, como o direito ao voto, de forma que as mulheres participantes das ações ficaram conhecidas como as “Sufragistas”. Nesse cenário, outra luta notória foi pela abolição da escravatura, impulsionando as primeiras discussões do feminismo negro. A segunda onda, entre os anos de 1950/1960 e meados dos anos 1990, está marcada pelos estudos e a construção teórica da opressão feminina. Nesse contexto, ganham força os estudos de sexo e gênero, além das características biológicas, mas também como construção social. Após os anos 1990, vivenciamos a terceira onda, cenário em que Judith Butler desenvolve *Problemas de Gênero* (1990), teoria que pressupõe o gênero como performance/performatividade, abrindo os estudos para a teoria *queer*. Esta onda também está marcada pelas ideias de *transversalismo* e *interseccionalidade*, relacionadas às inúmeras diferenças de gênero, sexualidade, raça, classe, até mesmo de nacionalidade, idade e religião entre as mulheres de todo o mundo. Por fim, novos

estudos, como os de Heloisa Buarque de Hollanda (2018), apontam para a existência da quarta onda, realizada significativamente no uso das redes sociais e no ciberespaço. Com estudos que visam principalmente à denúncia e luta contra a cultura do estupro, aos abusos vivenciados em espaços públicos e privados, como casa, universidades e trabalho, e à representação da mulher nas mídias, bem como contra o silenciamento, numa busca para que a mulher potencialize o seu lugar de fala.

Referente aos estudos da quarta onda, destacamos os apontamentos de Julia Klien (2018), uma das colaboradoras da coletânea *Explosão feminista*, pois podemos observar os momentos distintos da literatura escrita por mulheres, experienciados por Ana C. e Angélica Freitas. São momentos diferentes do pensar o feminino, o que se coloca em evidência no modo como cada uma potencializa em sua poesia o corpo e o íntimo da mulher. O feminismo vivenciado por Angélica, ainda que em certa medida já tencionado por Ana C., não é o mesmo. Para Heloisa Buarque de Hollanda (2018, p. 10),

O feminismo hoje não é o mesmo da década de 1980. Se naquela época eu ainda estava descobrindo as diferenças entre as mulheres, a interseccionalidade, a multiplicidade de sua opressão, de suas demandas, agora os feminismos da diferença assumiram, vitoriosos, seus lugares de fala, como uma das mais legítimas disputas que têm pela frente. Por outro lado, vejo claramente a existência de uma nova geração política, na qual se incluem as feministas, com estratégias próprias, criando formas de organização desconhecidas para mim, autônomas, desprezando a mediação representativa, horizontal, sem lideranças e protagonismos, baseadas em narrativas de si, de experiências pessoais que ecoam coletivas, valorizando mais a ética do que a ideologia, mais a insurgência do que a revolução. Enfim, outra geração.

Em 2009, Hollanda organizou a antologia *Outra línea de fuego: quince poetas brasileñas ultracontemporaneas*, incluindo as autoras Ana C., Angélica Freitas e Alice Sant’Anna. De acordo com Marina Moura (2016), em “A poesia além do gênero”, a antologia evidencia o aumento da produção e a presença feminina na poesia brasileira, mas problematiza a “classificação” de uma escrita feminina.

Embora, entre elas, possam ser traçadas algumas semelhanças temáticas (algo como uma desmitificação do que seria considerado poético e uma valorização das sutilezas do cotidiano) e formais (fluidez no ritmo e na métrica, interação com a oralidade), não se pode dizer que haja uma escrita tipicamente feminina. Expressão, aliás, rechaçada por Heloisa no prefácio de *Otra línea*, no qual considera o rótulo ‘tacitamente excludente’. A opinião, aliás, vai ao encontro do que a filósofa teórica feminista estadunidense Judith Butler afirma em *Problemas de gênero – Feminismo e subversão da identidade* (Civilização Brasileira, 2009): ‘Se alguém ‘é’ uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é’. (MOURA, 2016, p. 1).

Dessa forma, tomamos as poéticas aqui estudadas não meramente como uma escrita de autoria feminina, mas um pensar a poesia e o feminino. Para Moura (2016), há um problema linguístico e político quando tomamos o feminino no sentido associado a estereótipos de feminilidade; por isso, os estudos mais recentes pensam uma “literatura produzida por mulheres”, não apenas uma literatura feminina. Ideia que vai ao encontro do pensamento de Scramim (2016) a respeito da poesia mulher. Uma poesia não apenas feminina, mas que se coloca no lugar do feminino.

Segundo a autora, para uma escrita definir-se enquanto feminina, não basta apenas o escritor/aescritora autodesignar-se mulher, mas “colocar-se no lugar do feminino requer uma posição que implica a probabilidade de conseguir ver-se no outro” (SCRAMIM, 2016, p.1). Como nos fragmentos de Ana C.:

I

Enquanto leio meus seios estão a descoberto. É difícil concentrar-me ao ver seus bicos. Então rabisco as folhas deste álbum. Poética quebrada pelo meio.

II

Enquanto leio meus textos se fazem descobertos. E difícil escondê-los no meio dessas letras. Então me nutro das tetas dos poetas pensado no meu seio.

(CESAR, 2013e, p. 206)

Para Scramim (2016), a poesia mulher tem a ver com a “experiência pensada como imagem”. Nesse universo que se inscreve o sujeito lírico de Ana C., perdida entre seus textos e seios, imagem esta que coloca em “descoberto” o corpo/o íntimo da mulher. Tanto a poesia quanto a mulher descobrem-se nesta experiência pensada como imagem:

Não apenas como imagem verbal ou imagem visual nem mesmo auditiva, mas com imagem sensível que produz experiência que altera nosso estado, sempre alerta, de ‘estar na defensiva’, de ‘estar no ataque’, ou seja, de estar sempre ‘em guarda’, com uma disposição preconcebida diante das coisas. Quando penso em uma poesia mulher, aposto no conflito com a equação do projeto moderno ocidental que é racional, evolutivo e disjuntivo. (SCRAMIM, 2016, p. 1).

O entre-lugar poesia-mulher em que se realiza a poética de Ana C. e Angélica Freitas acompanha a ideia de Scramim, coloca-se no lugar do feminino e se realiza enquanto experiência pensada como espelho. A poesia mulher, segundo a professora e pesquisadora, “implica a prática do espelho, não como exercício de miragem de si mesmo, mas, sim, de busca dos outros que coabitam na imagem refletida e a que produz a reflexão” (SCRAMIM, 2016, p. 1). É o “nutrir-se nas tetas dos poetas pensados entre os

seios” de Ana C. “Tetas” especialmente relacionadas com o íntimo do feminino/da mulher, que também ganham voz e imagem em Angélica Freitas:

você não sabe o que é uma teta caída
 uma teta de mulher, uma teta
 que desceu do pedestal
 o conteúdo macio, a pele fina
 o zigue-zague das estrias, não:
 nunca tocou numa teta caída
 não sabe o calor das tetas de outono
 não as viu por baixo, balançando
 nunca pensou em dormir abraçado
 (FREITAS, 2020, p. 44)

Ao estudar alguns poemas de *um útero é do tamanho de um punho* (2012), segundo livro de Freitas, e poemas de Paula Glenadel, do livro *A fábrica do feminino* (2008), Susana Scramim (2016, p. 1) afirma que em ambas as poetisas “o pensamento sobre o ‘feminino’ se apresenta como dependente da relação que este estabelece com a linguagem”.

No livro de Freitas, a linguagem ganha função de articuladora maior do jogo estabelecido, criando o que denomino como ‘teatralidade da linguagem’, que se apresenta como promotora/conduzida da ‘voz’ na relação com a escrita, criando um interessante e potente ‘efeito’ ‘desconstrutor’ da ‘naturalidade’ na voz e, também, da ‘artificialidade’ no discurso. (SCRAMIM, 2016, p. 1).

Desse modo, a imagem das “tetas” e o pensamento sobre o feminino na poesia se ampliam. Enquanto em Ana C., de forma mais velada e metafórica, “as tetas” são para nutrir-se de outros poetas, por outro lado, Angélica Freitas potencializa discussões de gênero, numa imagem poética que pensa o corpo da mulher, imagem frequente em seus poemas. É por isso que a poética de Freitas e outras poéticas do presente se inserem na quarta onda abordada por Heloisa Buarque de Hollanda (2018). Essa nova geração de literatura de mulheres pensa o feminino, não com o olhar da feminilidade, mas a partir de novos eixos temáticos, como o corpo, o sexo, os seios e a construção ideológica/social da mulher, que ecoa também na sua construção poética.

2.1 Poesia-mulher, poesia-antropófaga

Retomamos o contexto poético no qual Ana C. se insere para, antes de pensarmos o feminino, tomarmos as pulsões da poeta acerca da própria ideia de poesia. A poeta do século XIX, disfarçada no XX, constrói uma poética em diálogo com a tradição, intensificada a partir da poesia moderna. Segundo Malufe (2011, p. 46), a lírica moderna

“teria seus primórdios em Baudelaire – principalmente em suas ideias estéticas - e seu coroamento com a poesia de Rimbaud e, em seguida, Mallarmé”.

Stéphane Mallarmé contribui para o pensamento poético das vanguardas do século XX. Ideias ecoantes também na poesia de Ana C. De acordo com Malufe (2011, p. 49), “na poesia, essa ideia de uma linguagem autônoma, que em lugar de se referir às coisas passa a ‘ser’ ela mesma um objeto, tem seu marco mais evidente em Mallarmé, especialmente no emblemático poema ‘Un coup de dés’”. Segundo Isabela Gaglianone (2014, p. 1), o “longo poema de versos livres e tipografia revolucionária desempenhou um papel fundamental na evolução da literatura no século XX”. Sobre o poeta francês, Gaglianone (2014, p. 1) afirma que “inaugurou questões e possibilidades para a poesia moderna tão profundas que ainda trabalhadas pela poesia contemporânea. [...] Mallarmé é sobretudo conhecido como um escritor cuja prosa e poesia primam pela musicalidade e experimentação gramatical.”

Ao analisar as poesias de Ana C. e Angélica Freitas, observamos a linguagem em deslocamento, poesia que se debate com seus próprios limites. Esse fazer poético seria, de acordo com Malufe (2011, p. 53), inaugurado por empreendimento mallarmeano: “fazer a linguagem falar, fazer a linguagem aparecer em seu ser bruto, falar por si, a ponto de que o sujeito que fala se desfazer nesta fala infinita e impessoal, é o empreendimento mallarmeano que se inauguraria”.

Dessa forma, é a partir de Mallarmé que encontramos nos poemas de Ana C. a poeta do século XIX “disfarçada” no século XX, numa poesia que não se prende somente ao seu tempo, mas que em constante deslocamento/trânsito tem seus limites atravessados pelo outro. Em versos que, apesar de retornarem a uma poesia já passada, também a transgridem.

Nada, esta espuma

Por afrontamento do desejo
insisto na maldade de escrever
mas não sei se a deusa sobe à superfície
ou apenas me castiga com seus uivos.
Da amurada desse barco
quero tanto os seios da sereia.
(CESAR, 2013a, p. 27)

A partir desses versos, “encontramos” a Ana C. que queremos colocar aqui. A poesia dos seios, sejam da mulher ou da sereia; a escrita por afrontamento do desejo; os barcos na espuma do mar; o “Nada, esta espuma” da linguagem de Mallarmé. Nestes

poucos versos encontramos diversos elementos da poética de Ana C. Não somente a “Configuração do Espaço”, como analisado por Camargo (2003), mas também o eco de vozes poéticas anteriores à poeta.

De acordo com Camargo (2003), ao estudar os espaços na poética de Ana C., podemos observar que a linguagem da poeta é uma poesia dos “meios de transporte”. Do poema “Nada, esta espuma” podemos destacar o barco. Dentre as “imagens simultâneas de travessias e confinamentos, uma das mais ricas e recorrentes na obra de Ana C. é a do ‘navio’, com suas amuradas” (CAMARGO, 2003, p. 290). A imagem de viagens náuticas potencializa os limiares, os entre-lugares, os trânsitos e as ambiguidades na poesia de Ana C. Segundo a professora e pesquisadora, a imagem de viagens náuticas constitui-se num espaço privilegiado e de forte potencial na construção dos sentidos. Segundo Camargo (2003, p. 297), é a nova tradição (a tradição da ruptura de Octavio Paz (1974)), que “vai retomar as imagens náuticas a partir da incorporação de outros elementares temáticos, como o terrível e o abismo, que podem ser belos; ou o perigo e seu avesso, o abrigo; ou ainda o mar como espelho do homem”.

“Da amurada desse barco” Ana C. revela os entre-lugares da sua poesia. Da poesia que deseja sempre escrever, deseja sempre os seios/as tetas da sereia. “Imagem que se associa ao cais, às viagens, e, última instância, ao próprio quarto e ao âmago do eu. O eu no centro da cena, sempre a ponto de partir”. (CAMARGO, 2003, p. 290). Essa “deusa” na poesia de Ana C. insistente no escrever não insiste meramente numa tradição de retomada, mas evoca o próprio ato antropófago da linguagem. O título do poema “Nada, esta espuma”, é um verso devorador de Mallarmé.

BRINDE⁶

Nada, esta espuma, virgem verso
A não designar mais que a copa;
Ao longe se afoga uma tropa
De sereias várias ao inverso.

Navegamos, ó meus fraternos
Amigos, eu já sobre a popa
Vós a proa em pompa que topa
A onda de raios e de invernos;

Uma embriaguez me faz arauto,
Sem medo ao jogo do mar alto,
Para erguer, de pé, este brinde

Solitude, recife, estrela
A não importa o que há no fim de

⁶ No original “Salut”; utilizamos a tradução de Augusto de Campos (1991).

Um branco afã de nossa vela
(MALLARMÉ, 1991, p. 33).

A partir do primeiro verso de “Brinde”, de Mallarmé, Ana C. devora “Nada, esta espuma”, o barco, as sereias, as ondas que carregam o virgem verso. Mais do que tradição, a relação entre os versos de Mallarmé e Ana C. (e posteriormente entre Mallarmé, Ana C. e Angélica Freitas) trata-se de uma relação de alteridade, de deglutição da poesia. O entre-lugar da antropofagia.

A estudiosa Sandra Stroparo (2013), no texto “Mallarmé no Brasil”, ao estudar a relação da literatura brasileira com a escrita de Mallarmé, afirma que “é nosso Modernismo e sua bastante significativa influência de raiz francesa que começam a pronunciar com mais vigor e frequência o nome de Mallarmé no Brasil” (STROPARO, 2013, p. 177).

Mallarmé, em sua correspondência, em seus textos literários, teóricos, nos prefácios que escreveu sob encomenda, intelectualizou o trabalho poético num grau inédito na história da literatura. O mesmo grau de dificuldade de seu pensamento e de sua poesia, que gerou o respeito em torno do poeta, gerou, alternadamente, durante o século XX, ora o mesmo respeito e curiosidade, ora intensa recusa. (STROPARO, 2013, p. 179)

Em sua pesquisa, Stroparo estuda pontualmente a relação de alguns escritores como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira com a poética de Mallarmé. Segundo a autora, Mario de Andrade em alguns estudos examina a participação do lirismo na poesia moderna. “Vai aos poucos defendendo o lirismo de Rimbaud e Walt Whitman, em detrimento da negação da eloquência presente em Mallarmé” (STROPARO, 2013, p. 178). Em seus estudos, Mario de Andrade “condena” o símbolo.

Um dos maiores perigos da poesia modernista é a analogia e sua irmã postiça, a paráfrase. [...] Para evitar chavões do ‘como’ do ‘tal’ do ‘assim também’... [...] infalível nos sonetos de comparação o poeta substitui a coisa vista pela imagem evocada. Sem preocupação de símbolo. É a analogia, ou antes ‘o demônio da analogia’ em que sossobrou Mallarmé. [...] É preciso não repetir Gongora. É PRECISO EVITAR MALLARMÉ! (ANDRADE, 1980, p. 240).

Ainda de acordo com Stroparo, por outra perspectiva, o poeta Oswald de Andrade não irá negar o estrangeiro, mas irá comê-lo. “Os textos de Oswald, especialmente os teóricos, políticos, críticos, vão revelar, por toda sua vida, um devorador da literatura europeia mais atualizada. Não à cópia, sim à manducação” (STROPARO, 2013, p. 181). Segundo a autora, é desse modo que Oswald constrói sua possibilidade de tradição, “em

dimensões que não se dão na busca da legitimação de uma ascendência cultural, mas numa escolha, numa seleção do que o outro é, ou tem, que pode nos interessar”. (STROPARO, 2013, p. 181).

Consideramos necessário retornar às percepções de Mario de Andrade e Oswald de Andrade porque, em certa medida, também perpassam pelas percepções de Ana C. e Angélica Freitas, em diálogo com a linguagem mallarmeana. Ana C., assim como Oswald, é uma poeta devoradora; já Angélica Freitas, no entre-lugar de tradição e traição, devora-o como Oswald, ao mesmo tempo que o “evita”, como Mario. Não toma para si a linguagem de Mallarmé como absoluta, mas em gesto antropófago toma sua linguagem contemporânea para a poética do presente.

estatuto do desmallarmento
 minha senhora, tem um mallarmé em casa?
 você sabe quantas pessoas morrem por ano em acidentes com o mallarmé?
 estamos organizando uma consulta popular
 para banir de vez o mallarmé dos nossos lares
 as seleções do reader’s digest fornecerão
 contêineres onde embarcaremos os exemplares,
 no porto de santos, de volta para França.
 seja patriota, entregue seu mallarmé. olê.
 (FREITAS, 2021, p. 56)

Este poema está publicado no primeiro livro de Angélica Freitas, *Rilke Shake* (2007); destacamos o contexto do cenário brasileiro que entre os anos de 2003 e 2005 organizava o Estatuto do Desarmamento, com o intuito de regularmentar o registro, a posse e comercialização de munições e armas de fogo no Brasil. Num jogo irônico, característico da linguagem de Freitas, a poeta também retorna a Mallarmé, não como mera evocação ao passado/ à tradição, mas enquanto deglutição. Na ironia de Freitas, as seleções do *Reader’s digest*, revista mensal de 1922, encarrega-se de banir Mallarmé de nossos lares/ de nossa poesia, para a França.

“Entregue seu Mallarmé. Olê”, a provocação poética de Angélica Freitas também se dá pelo humor, aspecto que reforça sua aproximação com os “poemas-piadas” do modernista Oswald e da geração de Leminski, Cacaso e Ana Cristina Cesar.

Neste gesto, encontramos o rompimento/deslocamento de Angélica Freitas, tal qual os seios/as tetas dos poemas analisados anteriormente. Se inicialmente “as tetas” em Ana C., são como fontes de inspiração vindas de outros poetas numa linguagem metafórica; por outro lado, em Angélica, elas são o que de fato representam: “tetas caídas”, seios de mulheres, seios com estrias modificadas pela maturidade.

Assim também ocorre com a referência a Mallarmé em ambas as poetas. Em Ana C. está camuflado em verso, “Nada, esta espuma”, num estilo de *ready made*⁷ poético, exige de seu leitor conhecimento da tradição anterior. Já em Angélica Freitas, num gesto antropófago, o poeta é nomeado, há a deglutição não por mera “influência” de poéticas anteriores, mas há transgressão, a ponto de se instituir um “estatuto do desmallarmento”, numa exigência assim como a de Mario de Andrade, “é preciso evitar Mallarmé”. O irônico em Freitas é esta recusa, esta precisão em evitar Mallarmé, que na realidade acaba por evocá-lo, provoca o contrário, faz com que a voz mallarmeana apareça fortemente em seus versos.

Joana Matos Frias (2017), no texto “Vamos comer Oswald?: Processos de devoração na poesia brasileira contemporânea”, ao analisar alguns poemas contemporâneos, dentre eles alguns de Angélica Freitas, retoma o gesto antropofágico principiado por Oswald. Para a autora, “a antropofagia que foi referencial imediato de muitos poetas da geração mimeógrafo é justamente aquela que Angélica Freitas revitaliza, ao parodiar autores tão queridos do Concretismo como Mallarmé ou Ezra Pound” (FRIAS, 2017, p. 106).

Expandindo a ideia de antropofagia em Oswald, segundo Frias (2017), os poetas da geração de 1970 somando as “citações” antropofágicas constroem em suas poesias uma poética paródica, com paródias preocupadas também com a comicidade (como os “poemas-piadas”). Ainda de acordo com o texto, “por outro lado, contudo, há em certas paródias marginais um progressivo gesto de intimidade que foi alheio à prática poética de Oswald, que está na base de um certo tutear poético que caracteriza a muito particular coloquialidade ‘sem-cerimônia’ desses autores” (FRIAS, 2017, p. 08), ou seja, a coloquialidade e a intimidade ganham espaço também nessa poética paródica indo além de uma “devoração” antropofágica que apenas “mastiga” a tradição, aspectos que também estão em evidencia na poesia de Angélica Freitas.

Se, num primeiro momento, Ana C. ainda se atém à antropofagia da citação (retomando o verso “Nada, esta espuma” de Mallarmé), conforme sua produção se expande, o contato com outros poetas se torna mais evidente e transgressor. A poeta evoca uma antropofagia além da citação e retomada de outros poemas e textos, mas chega até

⁷ O conceito de *ready made* surge com a proposta estética de Marcel Duchamps (1887-11986); a ideia inicial propõe o deslocamento de artefatos comuns (como o mictório), mobilizando seu contexto e agregando ao artefato valor artístico. Dessa forma, pensando o *ready made* enquanto proposta artística, compreendemos que o mesmo ocorre com os versos de Mallarmé, quando deslocados para os versos de Ana C., e, por isso, o tomamos como um “ready made poético”.

mesmo a dar lugar e voz para que outros escritores ocupem seus versos, sendo colocados como “personagens” em algumas construções, a exemplo, “Elizabeth” em “Travelling” (CESAR, 2013d, p. 114) – “Elizabeth Bishop de chapéu de ponta e regador no alto da serra de Petrópolis”. Nesse sentido, segundo Frias (2017, p. 108-109), “‘o efeito parodístico é conseguido não pela deformação do texto citado, mas pelo cômico de situação’ (em vez do cômico de citação), isto é, por uma manifestação especial daquilo que Michel Butor qualificou como transcontextualização”.

Ao retomar poetisas como Gertrude Stein e Elizabeth Bishop, de certa forma, “roubando” seus nomes e sua personalidade e trazendo para dentro de seus poemas, Ana C. realiza uma poética que Frias (2017) chama de “estratégia pseudo contra-autoral”. Tendo em vista que, ao retomar as poetisas, utiliza nomes que dão a impressão de certa intimidade, chamando-as apenas pelo primeiro nome – Gertrude e Elizabeth. A relação com os nomes constrói a ideia de uma relação de amizade/intimidade para com as poetisas, não apenas uma relação autor-leitor.

Neste sentido, essa comicidade e retomada de intimidade com outros poetisas também aparece em Angélica Freitas, em poemas como “liz & lota” e “na banheira com gertrude stein”. Assim como faz com Mallarmé, Freitas desconstrói o lugar de tradição, distanciando as poetisas de um lugar renomado e as trazendo para um lugar de ironia. Elizabeth Bishop e Gertrude Stein são colocadas por Freitas num lugar irônico da intimidade. Na primeira estrofe de “liz & lota”, Freitas constrói uma imagem de Elizabeth Bishop que escapa à relação literária e brinca com uma imagem que poderia acontecer no dia a dia, em uma situação comum, de certa forma até banalizando o lugar de cânone de Bishop.

liz & lota

imagino a bishop entre cajus
toda inchada e jururu
da janela o rio e a seu
lado a lota, com um conta gotas

‘but you must stay.
forget that ship’, she said.
ao que bishop riu, olho esquerdo
sumiu, afundou na pálpebra.

a americana dormiu em alfa.
e no seu sono, tão geográfica
sonhou com a carioca rica
e com a vastidão da américa.
(FREITAS, 2021, p. 31)

No entre-lugar realidade-ficção, Angélica Freitas constrói seus versos a partir da relação entre Elisabeth e sua esposa, a arquiteta e urbanista Lota Macedo Soares. As duas viveram em Petrópolis entre 1951 e 1965. No cinema, o filme de Bruno Barreto, *Flores Raras* (2013), aborda a relação entre elas, bem como o envolvimento com o regime militar de 1964.

“Bishop entre cajus” quebra completamente a expectativa de um leitor preocupado com a tradição, o que não é uma preocupação para Angélica Freitas. Não é este o lugar que o leitor está acostumado a colocar seu cânone, mas, como realiza Freitas, é um lugar possível no âmbito poético, numa antropofagia que se diverte não só com a citação, como destacou Frias (2017), mas também com a situação. Situação ainda mais inusitada na qual coloca Gertrude Stein.

na banheira com gertrude stein
gertrude stein tem um bundão chega pra lá gertrude
stein e quando ela chega pra lá faz um barulhão como
se alguém passasse um pano molhado na vidraça
enorme de um edifício público

gertrude stein daqui pra cá é você o paninho de lavar
atrás da orelha é todo seu daqui pra cá sou eu o patinho
de borracha é meu e assim ficamos satisfeitas

mas gertrude stein é cabotina acha graça em soltar pum
debaixo d'água eu hein gertrude stein? não é possível
que alguém goste tanto de fazer bolha

e aí como a banheira é dela ela puxa a rolha e me rouba
a toalha

e saí correndo pelada a bunda enorme descendo a escada
e ganhando as ruas de st. - germain-des-prés
(FREITAS, 2021, p. 34)

Numa invasão da intimidade e privacidade, Angélica Freitas constrói seus poemas numa experiência de linguagem afetada e atravessada pela experiência de mundo, num entre-lugar da tradição-traição. Tradição ao trazer para sua poesia escritoras tão singulares como Bishop e Stein, e uma traição, na medida em que não se preocupa com este lugar canônico, não coloca as poetisas num lugar de preocupação poética, pelo contrário, constrói imagens que em um primeiro momento parecem absurdas, fazendo-nos questionar: em que lugar de ruptura/deslocamento é colocado o leitor de Freitas, ao imaginar, por exemplo, Gertrude Stein a correr nua pelas ruas de Paris? As imagens poéticas de Freitas, em especial nesses últimos dois poemas que evocamos, não se voltam para uma questão de discussão poética ou de trabalho com a linguagem; pelo contrário, a linguagem e a voz

nesses poemas, apesar de contarem com personagens tão singulares como Bishop e Stein, estão atentas às potencialidades de deslocamentos/estranhamentos que podem causar.

Enquanto em Ana C., quando encontramos presença de outros poetas (como Bishop e Stein), notamos uma relação de preocupação com a linguagem, de tradição e diálogos entre os fazeres poéticos (na poesia e no pensamento de Ana C. percebe-se a presença da linguagem do outro, seja por citações do tipo *ready made* ou um fazer poético que retoma tendência de outros poetas por ela estudados). Por outro lado, em Angélica Freitas, notamos que esta relação de retomada não se limita ao diálogo poético, mas um diálogo com as poetas. É um diálogo com o “outro”, não apenas com a sua poesia. Ao trazer as poetas enquanto personagens para suas construções, Freitas não está preocupada em citar a poesia ou a linguagem do outro, mas em “desconstruir” esse outro, tirá-lo desse lugar e trazê-los para outras imagens, preferencialmente para lugares e imagens que rompam a expectativa do comum.

Angélica Freitas, em entrevista a Anélia Pietrani (2018), destaca essa não preocupação com a tradição num sentido de retomada/homenagem, mas numa forma de dialogar com o outro e com suas próprias impressões de leituras:

Não é uma preocupação minha continuar uma tradição. Para algumas pessoas, pode ser uma questão. Para mim, não. Alguns autores e personagens aparecem em *Rilke shake* porque àquela altura eu estava lendo esses autores. Algumas pessoas estão lendo o Drummond e escrevem um poema à maneira do Drummond. Isso não é necessariamente uma homenagem. Talvez seja uma extensão da leitura daquele poeta. Em meu caso, foi uma maneira de responder e de dialogar, de alguma forma, com os autores que estava lendo. Estava lendo Gertrude Stein, mas, ao invés de fazer um poema à maneira da Gertrude Stein em *Tender buttons*, peguei aquilo que sentia e fiz um poema com ela no meio, chamado ‘na banheira com gertrude stein’. (PIETRANI, 2018, p. 230)

Nesse sentido, retomamos Raul Antelo, em “Políticas canibais: do antropofágico ao antropoemético”, quando afirma: “a antropofagia não devora corpos, ela produz corpos. Quem devora carne é o canibalismo” (ANTELO, 2001, p. 273). Tendo em vista que é desta forma que a antropofagia se dá em Angélica Freitas, não é apenas um “devorar a carne”, a poeta não está preocupada apenas em devorar a poesia do outro em um gesto canibal, mas vai além, atenta-se a devorar o outro e também a sua poesia, montando e remontando, produzindo novos corpos poéticos. É neste viés que compreendemos os entre-lugares das poéticas tanto de Ana C. como de Angélica Freitas, numa antropofagia que se realiza não no simples devorar de corpos/linguagens/outros poetas, mas numa antropofagia transgressora, que possibilita produzir novos corpos/linguagens/outras poesias.

2.2 Sereia de papel, sereia a sério

mulher de respeito
diz-me com quem te deitas
angélica freitas

(FREITAS, 2017, p. 39)

Pelo gesto antropofágico que estabelecemos entre as poetisas, retomamos os estudos de Maria Lucia de Barros Camargo (2003), para observar que a relação de Ana C. com a tradição literária não se limita a “influências, nem será apenas prática epigonal da modernidade”. De acordo com professora e pesquisadora,

[...] é evidente que toda obra literária tem relação com a tradição que a antecede, seja por influências, por releitura ou recuperação. Sempre há algo de intertextual, sempre há historicidade, sempre há releitura, independentemente de modismos críticos ou teóricos. Mas em Ana Cristina a relação com a tradição literária não vai se limitar a influências, nem será apenas prática epigonal da modernidade. É o processo construtivo da obra, conscientemente planejado e elaborado: paródias, pastiches, apropriações de versos, alusões e referências diretas a autores amados, a amigos e outras artes. (CAMARGO, 2003, p. 118).

Nesta relação com a tradição, Ana C. realiza o que alguns estudiosos chamam de “vampiragem”. Gesto que tomamos aqui também como “cumplicidade”. Cumplicidade poética que nos direciona a outro momento de análise, o entre-lugar poesia-mulher. Atentamos a outra relação entre Ana C. e Angélica Freitas que rompe as barreiras antropofágicas e de vampiragem; no diálogo entre as poetisas observamos, além da relação com a tradição e com poesias de gerações anteriores, a relação que cada uma tem com a própria poesia.

Tanto Ana C. quanto Freitas colocam na construção de seus poemas questões pessoais, não como simples biografia, mas como um pensar a intimidade, em especial a intimidade do ser mulher. Assim como posto por Camargo (2003, p. 219): “em vez de ‘influências’, devemos falar em ‘cumplicidade’. Cumplicidade feminina que faz parte da linhagem lírica recuperada por Ana, mas com o outro ponto de vista: o da mulher”.

Retomando o poema “Nada, esta espuma”, além do que propomos decorrente da relação tradição-traição entre Mallarmé, Ana C. e Angélica, destacamos outra relação de diálogo entre Ana C. e Angélica Freitas: as sereias/mulheres. Destacamos aqui essa cumplicidade feminina expressa tanto em Ana C. como em Freitas, numa construção poética que está constantemente a evocar a imagem da “sereia”. Como citamos, os navios

e imagens marítimas são constantes nas poesias de Ana C. - a “Sereia de Papel”: “é sempre mais difícil \ ancorar um navio no espaço” (CESAR, 2013d, p. 17).

Estas imagens potencializam em sua escrita os deslocamentos do literário e do não literário. Com as “deusas e seus uivos” e os “seios das sereias”, Ana C. retoma motes frequentes na tradição poética. Como sugerido já no título do livro *Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar* (2015), organizado por Álvaro Faleiros, Roberto Zular e Viviana Bosi, a crítica tem lido Ana C. como esta “sereia de papel”. Referência que vem de seus próprios versos: “A história está completa: wide sargasso sea, azul azul que não/ me espanta, e canta como uma sereia de papel” (CESAR, 2013d, p. 91).

A relação devoradora antropofágica aproxima diretamente Angélica Freitas de Ana C. “Uma das mais jovens viúvas de ana c.” (FREITAS, 2020, p. 76). Freitas evoca em seus versos a “sereia de papel”, num gesto de cumplicidade/homenagem:

ana c.

ana c. me salvou de ser técnica em eletrônica
aos dezesseis
quando entrou de vermelho em minha vida
e me deixou
aos seus pés⁸

não tive escolha
foi um baita clarão
soco na goela seguido
de cisco no olho

quem é ela
o que é isto
quem sou eu

em 1989 a gente não tinha google
as bibliotecas eram enxames pré-vestibulares

saber de ana c. e em seguida
de seu suicídio⁹
fez de mim uma das mais jovens
viúvas de ana c.

eu me perguntava
mas por quê por quê por quê
você foi se matar
como se uma guria toda errada
míope descabelada

⁸ Referência ao livro *A teus pés* (1982), de Ana C.

⁹ Como já citamos, o suicídio de Ana C. aconteceu em 1983. Destacamos que a relação temporal, o fato de Angélica só ter contato com a poética de Ana C. anos depois, em 1989, não interfere na relação de afeto e alteridade impulsionada em Freitas por Ana C. Angélica Freitas constrói esse poema na posição de viúva de Ana C., em homenagem pelo amor/admiração e também pela falta, pelo desejo de que houvessem mais poemas de Ana C. para se deleitar.

no fim do fundo do país
fosse fazer qualquer diferença
em sua vida ou anseio de continuidade

mas foi assim que aconteceu em 89
e eu larguei os estudos de eletrônica
porque até ana c. eu não sabia que se podia
escrever assim e eu queria escrever –

até hoje nós viúvas jovens e nem tanto de ana c.
sóbrias ou já meio loucas estamos procurando
uma noite de amor nas linhas de seus poemas

rezando para que saia enfim a tal biografia
que nos conte o que mais houve
para darmos visões novas ao nosso amor
e novos cenários para o nosso tesão

torcendo para saber que outras bocas ela beijava
porque afinal é sempre a nossa

e afinal são as nossas mãos que ela pega
até hoje quando escrevemos um verso, pelo amor –
(FREITAS, 2020, p. 76-77)

O poema “ana c.”, agora publicado em *Canções de atormentar* (2020), foi escrito como um poema-homenagem, quando Ana C. foi homenageada da “14ª Festa Literária de Paraty”, em 2016. “Quem é ela? O que é isto? Quem sou eu?” foram as inquietações que surgiram em Freitas ao ler a poesia de Ana C. Entre amor e “tesão”, Freitas aprendeu com Ana C. que poderia escrever poesia “assim”.

A imagem da viuvez se contempla aqui pelo amor e pela falta. A falta deixada pelo suicídio de Ana C. e pelo sentimento de uma poesia que ainda ficou em aberto, ainda teria mais a escrever, “torcendo para saber que outras bocas ela beijava” além de Mallarmé, Poe, Bishop e Stein. O amor que cega como “baita clarão”, o amor da certeza de que são “as nossas mãos que ela pega/ até hoje quando escrevemos um verso, pelo amor”, as mãos das viúvas Alice Sant’Anna, Angélica Freitas e Marília Garcia.

Entretanto, retomamos a relação da cumplicidade feminina e destacamos que a alteridade entre Angélica Freitas e Ana C. não se limita ao poema-homenagem. Com o poema “ana c.” notamos a preocupação afetuosa que Freitas tem para com Ana C., enquanto leitora. Porém, além deste, destacamos outros poemas de Freitas que não se constroem enquanto poemas-homenagens, mas, de certa forma, também evocam a “Sereia de papel”, num diálogo que se monta a partir das próprias temáticas e imagens poéticas que surgem tanto na poesia de Ana C., bem como na de Angélica Freitas.

Como já analisamos em alguns poemas, as imagens marítimas evidenciam os deslocamentos poéticos. Destas imagens, realçamos a figura da “sereia”, com seus seios e “encantos,” citados em poemas anteriores. A figura fantástica está presente na literatura desde a Antiguidade Clássica, da *Odisseia*, de Homero, a *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969), de Clarice Lispector, metade mulher e metade peixe, vive no mar na ambiguidade entre ser encantadora e traiçoeira. Enquanto Ana C. na “amurada de seu barco” encanta com a sereia de papel, Angélica Freitas é a “sereia a sério”.

sereia a sério
 a cruel era que por mais bela
 por mais que os rasgos ostentassem
 fidelíssimas genéticas aristocráticas
 e as mãos fossem hábeis
 no manejo de bordados e frangos assados
 e os cabelos atestassem
 pentes de tartaruga e grande cuidado

a perplexidade era sempre
 com o rabo da sereia

não quero contar a história
 depois de andersen & co
 todos conhecem as agruras
 primeiro o desejo impossível
 pelo príncipe (boneco em traje de gala)
 depois a consciência
 de uma macumba poderosa

em troca deixa-se algo
 a voz, o hímen elástico
 a carteira de sócia do méditerranée

são duros os procedimentos

bípedes femininas se enganam
 imputando a saltos altos
 a dor mais acertada à altivez
 pois
 a sereia pisa em facas quando usa os pés
 e quem leva a sério?
 melhor seria um final
 em que voltasse ao rabo original
 e jamais se depilasse

em vez do elefante dançando no cérebro
 quando ela encontra o príncipe
 e dos 36 dedos
 que brotam quando ela estende a mão
 (FREITAS, 2021, p. 25-26)

Publicado pela primeira vez em *Rilk shake* (2007), o título do poema é homônimo ao perfil pessoal da poeta nas mídias sociais, utilizado também para publicação de sua

produção literária. A “@sereiaasério” compartilha com seus seguidores imagens, desenhos, poemas, entrevistas; enfim, compartilha uma literatura que acompanha o contemporâneo, com discussões referentes à arte como um todo, que chegam mais rápido aos seus leitores.

A ideia da “sereia” também se evidencia como um entre-lugar entre as poetisas. Um entre-lugar de aproximação e, ao mesmo tempo, distanciamento. A “sereia” evoca a tradição poética em Ana C. e Angélica Freitas, mas encontram-se distanciadas à medida que a “sereia de papel” em Ana C. atém-se ao literário, a sereia no lugar de tradição e retomada (uma continuação da percepção que a literatura já regularizou sobre o mito da sereia). Por outro lado, a “sereia a sério” em Freitas é projeção e deslocamento, a imagem da sereia em seus poemas potencializa a imagem da “mulher”. Angélica Freitas, em sua constante ironia, de maneira alegórica coloca a sereia em sua poesia num lugar que possibilita também pensar a mulher.

No texto “Sereias bêbadas: metáforas corporificadas na obra de Adriana Varejão” (2020), a professora e pesquisadora Nírcia Cecília Ribas Borges Teixeira afirma que o mito da sereia é um fenômeno bastante complexo. Para a autora, “a aparência híbrida da sereia atesta não só a ambivalente combinação das naturezas de Eros e Thanatos, a antítese prazer e destruição, mas a assimilação de modelos culturais” (TEIXEIRA, 2020, p. 16). Ou seja, a representação de um corpo metade peixe e metade mulher está carregado de significações culturais e sociais. Nesse sentido, para Teixeira (2020, p. 16), outras representações do mito, como o da “deusa sereia” Atargatis, evidenciam uma simbologia que “denota um caráter de fertilidade ligada estritamente ao corpo feminino”.

A partir da leitura proposta por Teixeira (2020), podemos observar que o mito da sereia se constrói num discurso sobre o corpo feminino e a mulher.

As sereias na Mitologia Grega não eram entidades marinhas, embora estivessem ligadas ao mar e às viagens marinhas, a poderosa imagem da antiga sereia, mulher pássaro, foi lentamente eclipsada pela da sereia mulher peixe. No processo, a espiritual e talentosa sereia reduziu-se a um simples emblema da sensualidade dissimulada. O mito das sereias corresponde, assim, dentre outras significações, às diversas formas de narrar sobre os perigos da sedução feminina e podem relacionar-se mais diretamente aos prazeres mundanos, em especial a luxúria e a vaidade, que levam os homens à condenação (TEIXEIRA, 2020, p. 17).

Enquanto em Ana C. as “tetãs” das sereias estão para nutrir a poesia com outros poetisas ou para incorporar as imagens marítimas, é uma sereia de “papel” porque está no deleite da tradição, retoma o “papel”, retoma aquilo já colocado sobre a imagem da sereia

no literário. Já em Angélica Freitas, a sereia a sério pensa nessa composição do corpo-peixe-mulher, e coloca em relevo o corpo-mulher, explorando não só o corpo, mas também o feminino num jogo metafórico.

“Sereia a sério” retorna à história infantil de “A pequena sereia”, de Hans Christian Andersen (1805 – 1875), problematizando a “troca” a qual se sujeita a sereia para que possa se aproximar do príncipe, deixa sua calda e sua voz por um par de pernas e sai do mar para viver na superfície. Destacamos que a problemática levantada por Freitas não é meramente uma “crítica” ao conto de fadas, mas também às escolhas da mulher (escolhas feitas por espontaneidade ou pressão estética) perante a sociedade. Motivadas pela moda, pela indústria e pelo capitalismo, debatem-se com um padrão estético.

Nos versos de Freitas, percebemos que para a sociedade não se faz relevante o fato de as mulheres serem “hábeis no manejo de bordados e frangos assados”, numa visão patriarcal que restringe as capacidades da mulher à costura e culinária, mas “a perplexidade será sempre o rabo da sereia”, ou seja, a perplexidade será sempre com o corpo da mulher, sempre o desejo de intercepção e “sujeição” do corpo. “A sereia pisa em facas quando usa os pés”.

De acordo com a filósofa Judith Butler (2017, p. 10), renomada nos estudos contemporâneos do feminismo e teoria *queer*, a “sujeição” significa tanto o processo de se tornar subordinado pelo poder quanto o processo de se tornar um sujeito”. Esse processo de sujeição ocorre tanto na história infantil citada no poema (quando a sereia nega sua vida no mar desejante por uma vida no solo), quanto na relação real vivenciada pelas mulheres no dia a dia, sobrecarregadas com os trabalhos (seja remunerado ou doméstico) e ainda pressionadas por um padrão estético midiático e pela sociedade, muitas vezes pressionadas até mesmo por outras mulheres.

Em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003), como o próprio título sugere, Judith Butler estuda os problemas levantados a partir da discussão de “gênero”. Dialogando com outros teóricos, como Michel Foucault, Simone de Beauvoir e Luce Irigaray; a autora explora as problemáticas em torno dos termos “feminino” e “mulher”. Para Butler (2003, p. 9), “a genealogia toma como foco o gênero e a análise relacional por este sugerida justamente porque o ‘feminino’ já não parece mais uma noção estável, sendo o seu significado tão problemático e errático quanto o significado de ‘mulher’”. Contudo,

[...]além das ficções ‘fundacionistas’ que sustentam a noção de sujeito, há o problema político que o feminismo encontra na suposição de que o termo mulheres denote uma identidade comum. Ao invés de um significante estável a comandar o consentimento daquelas a quem pretende descrever e representar, mulheres — mesmo no plural — tornou-se um termo problemático, um ponto de contestação, uma causa de ansiedade. [...] *Se alguém ‘é’ uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é*; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da ‘pessoa’ transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de ‘gênero’ das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida (BUTLER, 2003, p. 20, grifo nosso).

Ou seja, de acordo com os estudos de Butler (2003, p.48), o “ser mulher” não é restritivo, mas se constrói decorrente de diversos fatores, é uma identidade performativamente construída: “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados”. Na definição da autora, “a performatividade deve ser compreendida não como um ato singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e situacional pela qual o discurso produz os discursos que ele nomeia.” (BUTLER, 2003, p. 154). Isto é, “as normas regulatórias do sexo trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual.” (BUTLER, 2003, p. 156)

Essa performatividade urge em diversos poemas de Angélica Freitas, principalmente nos poemas publicados em *um útero é do tamanho de um punho* (2012), tendo em vista que todos os poemas nele publicados se constroem em relação ao corpo da mulher e questões intrínsecas à poesia-mulher. Em comunhão com o que propõe Butler (2003) acerca da sujeição da mulher e do feminino, construção atravessada por diversas outras questões, Freitas escreve “a mulher é uma construção”.

a mulher é uma construção
deve ser

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

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

digo que sou jornalista

(a mulher é uma construção
com buracos demais

vaza

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

youê é mulher
e se de repente acorda binária e azul
e passa o dia ligando e desligando a luz?

(youê gosta de ser brasileira?
de se chamar virginia woolf?)

a mulher é uma construção
maquiagem é camuflagem

toda mulher tem um amigo gay
como é bom ter amigos

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

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

nada vai mudar -

nada nunca vai mudar -

a mulher é uma construção
(FREITAS, 2017, p. 45-46)

“A mulher é uma construção”, montada por maquiagens e padrões estéticos pré-estabelecidos. A imagem repetida de que “nada nunca vai mudar” potencializa de forma negativa a manutenção do poder sobre as mulheres e suas escolhas. O feminismo em Angélica Freitas ocorre no viés teorizado por Butler (2003) e Hollanda (2018), ou seja, inscreve-se numa perspectiva de questionar e tensionar a construção, a sujeição, da mulher e do feminino.

Nesse poema de Freitas, podemos perceber a relação da poeta, já observada por Heloisa Buarque de Hollanda (2018) e Julia Klien (2018), com um pensar a poesia no reverberar da quarta onda feminista. Nesse sentido, Klien (2018) retoma um panorama da produção poética de mulheres, num percurso do pensar a poesia-mulher, já trabalhada em Ana C. em *A teus pés* (1982). De acordo com seus estudos:

De 2010 para cá, intimamente ligada às recentes manifestações feministas, uma nova poesia escrita por mulheres, lésbicas e trans ganha força inesperada e se amplifica com rapidez. É uma poesia diferente, que surpreende, que interpela, irrita, fala o que quer, fala o que sente, o que dói, e se faz ouvir em saraus, na web, nas ruas, enfim, onde sua palavra chega mais alto. As poetas imprimem esse timbre em zínis, miniantologias, criam coletivos, pactuam com pequenas (grandes) editoras. Tudo isso foi muito rápido. Estávamos celebrando e mesmo ainda descobrindo a poesia de mulheres que surgia na virada do milênio, uma poesia que ecoa o impacto gerado pelo lançamento de *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar, no início da década de 1980. Ana C. foi a poeta ícone da geração marginal, que, em plena era do improviso e da oralidade, mostrou o sobressalto e o desejo de experimentar uma voz feminina sofisticada, trabalhada, atuada, bem longe do que se conhecia até então como ‘poesia de mulher’. Já é quase senso comum dizer que a obra de Ana C. foi o solo da poética das principais poetas contemporâneas do país: Alice Sant’Anna, Marília Garcia, Ana Martins Marques, Bruna Beber, Angélica Freitas e Annita Costa Malufe. Essas poetas me parecem ser as herdeiras mais imediatas do ‘efeito Ana C.’ e trabalham — ou são lidas — nesse diapasão.

Em conformidade com o pensamento de Klien (2018, p. 93), Angélica Freitas, apesar de não escrever uma poesia panfletária, é uma poeta feminista e do feminino, pois coloca em discussão questões íntimas do corpo da mulher (seja este corpo trans, cis, hétero ou lésbico). “Ainda que algumas poetas não reconheçam seu trabalho como poesia explicitamente feminista, a presença da perspectiva de gênero, do corpo e dos vários formatos de erotismo são estruturais em praticamente todos os textos da poesia pós-2013” (KLIEN, 2018, p. 93). A perspectiva de gênero, do corpo e de erotismo, tensionadas por Klien, ecoam na “mulher limpa”, na “mulher boa”, “feia”, “suja”, “gorda”, “de valores”, “de respeito”, na mulher que “vai”, “pensa” e que “quer”, presentes nos poemas e nas vozes de *um útero é do tamanho de um punho* (2012).

Ainda de acordo com Julia Klien (2018, p. 95):

A classificação de uma poesia como feminista produz, de forma inevitável, um reducionismo perigoso. [...] Talvez seja mais interessante pensar na potência da experiência feminista como um fator decisivo na produção de subjetividades não normativas, expressas numa linguagem poética perpassada — mas não limitada — pela linguagem ou pela temática ativistas.

Nesse sentido, esta nova onda, na qual Angélica Freitas se insere, abarca diferentes padrões poéticos. Expandindo a poesia-mulher, o corpo e a mulher que já foram pensados e poetizados por Ana C., ainda que de modo mais subjetivo, num desbunde mais contido. Se em Freitas, a mulher apresenta-se como uma sereia e seu “rabo depilado”, em Ana C., a construção/sujeição da sociedade para com a mulher aparece de forma mais branda em “conversa de senhoras”:

conversas de senhoras

Não preciso nem casar
 Tiro dele tudo que preciso
 Não saio mais daqui
 Duvido muito
 Esse assunto de mulher já terminou
 O gato comeu e regalou-se
 Ele dança que nem um realejo
 Escritor não existe mais
 Mas também não precisa virar deus
 Tem alguém na casa
 Você acha que ele aguenta?
 Sr. ternura está batendo
 Eu não estava nem aí
 Conchavando: eu faço a tréplica
 Armadilha: louca pra saber
 Ela é esquisita
 Também você mente demais
 Ele está me patrulhando
 Para quem você vendeu seu tempo?
 Não sei dizer: fiquei com o gauche
 Não tem a menor lógica
 Mas e o trampo?
 Ele está bonzinho
 Acho que é mentira
 Nem começa
 (CESAR, 2013d, p. 89)

Mais uma vez contemplamos o tom de conversação em Ana C., a “conversa de senhoras” tem a montagem de seus versos numa pulsão de frases ditas corriqueiramente. “Você acha que ele aguenta? / Sr. ternura está batendo”, os versos de Ana C. colocam a mulher em outro lugar – na “fofoquinha de comadres”. As “falas” dessa conversa de comadres reforçam a maneira como a mulher realiza-se por/em uma construção: “não preciso nem casar/ tiro dele tudo que preciso”, ironizando a relação heteronormativa e os casamentos realizados por interesse financeiro. A mulher, que em Angélica Freitas é gorda, suja e feia, em Ana C., “é esquisita”.

Todos esses adjetivos articulam essa poesia-mulher na “prática do espelho” de Scramim (2016). Tendo em vista que ao julgar a mulher como esquisita, suja e feia, a imagem poética problematiza a sujeição da mulher, que muitas vezes é idealizada/romantizada na literatura e colocada num lugar distante da vivência real, muitas vezes, à mercê da violência e violação para com seu corpo.

Apesar de adjetivos negativos, ao constituírem seus versos a partir da imagem da mulher feia e esquisita, Ana C. e Angélica Freitas rompem as expectativas e dão voz poética a uma mulher que não precisa mutilar e trocar o “rabo” por pés, como “a sereia a sério”.

Desde seu título: *um útero é do tamanho de um punho* (2012), o segundo livro de Angélica Freitas aponta o centro de sua poesia – a mulher. Salientamos os versos que Freitas utiliza como epígrafe: “Und ein Schiff mit acht Segeln/ Und mit fünfzig Kanonen/ Wird liegen am Kai”¹⁰. A canção alemã “Seeraüber Jenny” (Jenny dos Piratas), de Bertolt Brecht e Kurt Weill, interpretada na renomada peça *A ópera dos três vinténs*, possibilita retornar à temática das imagens marítimas outrora já analisadas como potências de deslocamentos da linguagem.

“Seeraüber Jenny” é interpretada pela personagem Polly, apresentando a história de Jenny através da música. Uma mulher que vive subordinada, lavando copos em um mísero bar frequentado por mendigos e meretrizes.

Meus senhores, hoje eu lavo copos
 Faço as camas de todo mundo
 Me atiram um micho tostão e eu logo agradeço,
 Limpo a mão no avental, mas eu sei:
 Que um dia eu vou sair daqui.
 Certa noite um grito vai se ouvir
 E vocês vão perguntar: ‘Quem foi que gritou no cais?’
 Vão me ver lavando os copos e sorrindo.
 Vão perguntar: ‘Por que é que ela sorri?’
 Um navio de piratas
 Com cinquenta canhões
 Aporta no cais.
 Vocês vão me dizer, lave os copos menina,
 E um tostão vão me atirar;
 Vou guardar o dinheiro, suas camas arrumar, mas eu sei
 Que nelas ninguém nunca mais vai se deitar
 Só eu sei o que vai se passar
 Nesta noite um estrondo vai se ouvir
 e vocês vão perguntar: ‘O que aconteceu no cais?’
 Da janela estarei tudo espiando
 Vão perguntar: ‘O que faz ela ali?’
 Um navio de piratas
 Com cinquenta canhões
 Tudo vai bombardear
 A alegria de suas caras vai desaparecer
 Porque tudo irá pelos ares
 E quando a cidade estiver toda arrasada,
 Restará de pé apenas este mísero hotel
 ‘Quem será que da tragédia escapou?’
 E durante a noite vão berrar,
 Perguntando sem parar: ‘Quem será que vive ali?’
 De manhã, então, eu abrirei a porta.
 Vão perguntar: ‘Quem é esta mulher?’

¹⁰ “Um navio de piratas/ Com cinquenta canhões/ Aporta no cais”. Tradução de Maria Alice Vergueiro (2007).

VERGUEIRO, Maria Alice. *Jenny: a dos Piratas, Geni: a do Zepelim, Grace: a do Dogville*. 2007. Disponível em: <https://liriodoinferno.wordpress.com/2007/06/26/jennya-dos-piratas-geni-a-do-zepelim-grace-a-do-dogville/>. Acesso em: 01 jul. 2021.

Um navio de piratas
 Com cinquenta canhões
 As velas enfunará
 No final da manhã, cem piratas desembarcam
 Em silêncio vão avançando
 E um por um de vocês eles vão acorrentar
 E aos meus pés atirar, para depois me perguntar:
 ‘Quem é que você quer que matemos?’
 Haverá silêncio em todo o cais,
 Quando ele me perguntar: ‘Quem é que deve morrer?’
 Minha voz então será ouvida: TODOS!
 E quando as cabeças rolarem eu direi: Oba!
 Um navio de piratas
 Com cinquenta canhões
 Pra bem longe vai me levar
 (BRECHT; WEILL. 2007, p. 1)¹¹

A canção de Brecht é uma das mais famosas da ópera. A “Ópera dos três vinténs” foi apresentada pela primeira vez em 1928, num contexto ainda inaugural do pensamento feminista, advindo da primeira onda centrada nas reivindicações básicas e iniciais feministas, como a luta por “direitos iguais” entre homens e mulheres de forte expansão na Alemanha da época, com a conquista do direito ao voto feminino ainda em 1918.

“Quem é esta mulher?”, a história cantada de Jenny retrata uma mulher subestimada, desacreditada, humilhada e colocada à margem por ser a faxineira do ambiente. Lugar invertido quando os piratas (personagem que impulsiona a significação de temor, conhecidos por causarem grande pânico e atos violentos e criminais, que não temem a ninguém), acatam as ordens de Jenny: “Quem é que deve morrer?”, “Todos! E quando as cabeças rolarem eu direi: Oba!”, a sentença de morte das pessoas que outrora a humilharam está nas mãos de Jenny, desconstruindo, assim, o lugar de subordinação.

Utilizada como epígrafe para o livro, percebemos que todas as mulheres, feias, gordas, sujas ou limpas, de *um útero é do tamanho de um punho* (2012), são colocadas por Angélica Freitas no mesmo lugar reivindicado pela “Pirata Jenny”; mulheres rotuladas, discriminadas, marginalizadas, mas que ao assumirem o lugar de poder de mulher, poder do feminino se colocam como donas de si, donas de seus corpos, de seu útero, e até mesmo de seus “rabos de sereia”. Lugar este que só pode ser reivindicado pela mulher. A mulher dos “arpejos” de Ana C., a mulher que acorda com “coceira no hímem” (CESAR, 2013a, p.26).

¹¹ Tradução de Maria Alice Vergueiro (2007).
 VERGUEIRO, Maria Alice. *Jenny: a dos Piratas, Geni: a do Zepelim, Grace: a do Dogville*. 2007. Disponível em: <https://liriodoinferno.wordpress.com/2007/06/26/jennya-dos-piratas-geni-a-do-zepelim-grace-a-do-dogville/>. Acesso em: 01 jul. 2021.

Ao publicar “Canções de Atormentar”¹², poema homônimo a seu último livro publicado em 2020, Angélica Freitas tenciona lugar semelhante ao da canção de “Seeraüber Jenny”, não pelo olhar da pirata, mas retomando a figura já muito usada – a sereia. Com já colocado em outros momentos, a sereia em Freitas não ocorre apenas como alegoria e/ou retomada de tradição poética, mas também como uma expansão para a sereia-mulher. A sereia e suas “canções de atormentar” evidenciam a problematização de gênero e do lugar de sujeição da mulher.

“Canções de atormentar” foi apresentado pela primeira vez em abril de 2017, como uma peça-poema-performance, no evento *Zapoeta*, por Angélica Freitas e Juliana Perdigão, cantado, declamado e acompanhado por sons de guitarra e clarinete. O tom da musicalidade aproxima-se também do ritmo cadencial da canção de Brecht.

O poema-performance divide-se em oito partes. Pela voz e cantos da sereia, Freitas retrata não só o desejo da sereia, mas também uma canção sobre memória, machismo, violência, consumo e sujeição da mulher e de seu corpo, no Brasil. “Quem é do mar e vai para a terra/ sabe que no final se ferra”, assim como a sereia a sério, Angélica Freitas evoca os medos e as preocupações da mulher-sereia.

quem vai para o mar terá medo
que o seu navio se espatife num rochedo
quem é do mar e vai para a terra
sabe que no final se ferra
à sua cauda não se aferra
nem na grécia, nem na inglaterra

é inventado ou verdadeiro
que a sereia cantou pro marinheiro
ele pôs cera no ouvido
ou se atou ao mastro feito num bom marido
domador dos mares e da libido
ninguém no mundo mais desenvolvido

qual terá sido o maior peixe
que já caiu na sua rede
meio mulher, meio pescado
o maior troféu já conquistado
ele sabe que nunca vai estar errado
e a sereia é um bicho desgraçado

mesmo que a deseje morta e descamada:
o marinheiro tem medo da sereia
[...]
(FREITAS, 2020, p. 99)

¹² O poema “Canções de atormentar” está reproduzido na íntegra no Anexo A.

O marinheiro, o homem e a sociedade, encantados pelo canto da sereia, são na realidade os que silenciam essa voz. Colocam-se como oprimidos pela sereia, quando na realidade são os opressores que reduzem a voz que só quer cantar para si mesma. A mulher/o corpo conquistado como um “troféu”, o marinheiro a exibir a sereia que pescou, o homem a violentar a mulher com quem se casou. Freitas utiliza-se da alegoria marinheiro-sereia numa denúncia à sujeição histórica da mulher.

O poema-performance continua dando lugar a uma imagem muito próxima à vingança da pirata Jenny:

quem não puder ser marinheiro
por força das circunstâncias

quem não pode viajar o mundo
dentro de embarcações

deve imediatamente
contemplar a ideia de virar sereia

*

virara sereia
sem rabo de peixe
os dois pés na areia
cantando minhas canções
de atormentar

o ouvido de quem só quer
o butim dos marinheiros
barras de ouro
mármore e estátuas
moedas fora de circulação

mil vezes destruir tímpanos
e vidraças
mil vezes afundar navios
e suas cargas

Preciosas
(...)
(FREITAS, 2020, p. 100)

Para Freitas “quem não puder ser marinheiro”, deve “virar sereia”. O virar sereia é assumir o lugar de ser dona de si, é a poesia-mulher que controla sua própria linguagem, sua própria voz e corpo “sem rabo de peixe”, que não se limita ao controle do marinheiro. Não é uma poesia de mera “denúncia” da sujeição/opressão do marinheiro para com a sereia, da sociedade para com a mulher, mas é também um abrir possibilidades e colocar a voz e a linguagem da mulher no centro. “Mil vezes afundar navios e vidraças”, a mulher é a prioridade em Freitas, não importa quantos marinheiros e navios a sereia precise afundar e afogar, o que importa é que as sereias não sejam mais “pescadas” e mortas.

Ah, se eu fosse uma sereia
 Teria mais o que fazer
 Do que ficar cantando para eles
 Do que tentar seduzi-los

Nem assoviaria, não
 Ao ver caravelas passar
 Em seu mar plano, seu mundo quadrado
 No máximo um espirro, no máximo um bocejo

Lá vão eles, atarefados
 Pilhando tudo, matando todos
 A serviço do rei, do estômago
 A serviço do sr. Pinto

Nem assoviaria, não
 ao ver caravelas passar
 Em seu mar plano, seu mundo padrado
 No máximo um espirro, no máximo um bocejo
 (FREITAS, 2020, p. 102-103)

A sereia em Angélica Freitas é uma mulher que não se encaixa totalmente nos padrões estéticos sociais, potencializando os deslocamentos, é uma mulher com “rabo”. É uma releitura da sereia, a personagem deixa de ser quem na tradição poética é fonte de inspiração literária, a sereia que atrai os marinheiros para o fundo do mar afundando seus barcos, a sereia de papel que seduz seu leitor embriagando em seus versos, e passa a uma sereia-mulher tomada por um sentimento de revolta, como afirma a própria poeta em entrevista a Paloma (2020, p.1): “Eu quis imaginar umas sereias que não estivessem a fim de seduzir os marinheiros. Como se fosse mesmo a vingança das sereias. Elas não estão lá para cantar para os marinheiros; elas querem, sim, afundar os navios.” Apesar de utilizar da sereia como alegoria, o centro da poesia de Freitas não é a personagem mitológica, e sim a mulher.

“Ah, se eu fosse uma sereia, teria mais o que fazer”, a imagem presente em “Canções de atormentar”, vai ao encontro da construção e sujeição do gênero, da mulher e do feminino, como proposto por Butler (2003, p. 20): “se alguém ‘é’ uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é”. Assim como o foco da sereia não é o marinheiro, e sim a embarcação que deseja afundar e furtar, o foco/atenção e preocupações da mulher contemporânea não se limita ao homem, pelo contrário, atém-se a si mesma e a outras mulheres. É uma poesia pensada por mulher para mulheres. Uma poesia-mulher que pela voz e linguagem verbaliza o feminino, seja pelos seios da sereia como inspiração/tradição poética presente nos “cantos da sereia” de Ana C., ou pelas tetas caídas das sereias-mulheres de Freitas. A poesia-mulher, a poesia-antropofágica, a

poesia-sereia dos entre-lugares de cumplicidade entre Ana C. e sua viúva Angélica Freitas.

3 TRADIÇÃO/TRADUÇÃO: O OUTRO EM ANA C. E MARÍLIA GARCIA

Quando traduzo um poema
 escrevo um poema que não seria escrito
 na minha língua
 mas que ao ser traduzido acaba sendo escrito
 na minha língua
 quando traduzo um poema
 penso em algumas questões que não seriam
 colocadas
 por um poema na minha língua
 mas que acabam sendo colocadas ao se traduzir
 este poema
 quando escrevo um poema
 já tendo traduzido outro poema
 que não seria escrito na minha língua
 será que esses dois gestos
 se atravessam?

(GARCIA, 2016, p. 20)

As poesias de Ana C. e de Marília Garcia são poesias “atravessadas” pelos gestos da tradução e escrita, como reflete Garcia (2016), ou seja, são atravessadas pelo “Outro”. As poetisas dialogam com a própria linguagem, numa relação metalinguística e exploradora das possibilidades poéticas atravessadas internamente por versos, rimas e métricas, entre os “cortes e repetições”, apontados por Garcia (2014) em *Um teste de resistores*; e também externamente, pois são poéticas atravessadas de diferentes modos pelo Outro.

Assim como Ana C., Marília Garcia pensa a poesia a partir de seus próprios poemas. Nascida no Rio de Janeiro, em 1979, a poeta tornou-se a primeira mulher brasileira a receber o Prêmio Oceanos de Literatura, pela publicação de *Câmera lenta* (2017). Com formação na área de Letras, doutorado em Literatura Comparada e pós-doutorado em Tradução, pela UFRJ, a poeta também é tradutora e editora. Do seu trabalho com edição, destaca-se a atuação na revista de poesia *Modo de Usar & Co.*, na qual é co-editora juntamente com os poetas Angélica Freitas, Fabiano Calixto e Ricardo Domeneck, e também a parceria com o poeta Leonardo Gandolfi em *LunaPARQUE Edições*, fundada por eles em 2015. Seu primeiro livro foi publicado em 2007, *20 poemas para o seu walkman*. Publicou também *Engano geográfico* (2012), *Um teste de resistores* (2014), *Paris não tem centro* (2015) e *Parque das ruínas* (2018).

O entre-lugar de leitura no qual tomamos nossa terceira viúva realiza-se no entre-lugar da tradição-traição, o entre-lugar da tradução poética. A tradução, tanto para Ana C. como para Marília Garcia, potencializa-se como certo “laboratório” de escrita. Ao lermos Ana C., percebemos os ecos dos diversos autores estrangeiros que ela traduziu, dentre eles Elizabeth Bishop, Katherine Mansfield e Emily Dickinson. Da mesma forma que ecoam as vozes de Emmanuel Hocquard, Nathalie Quintaine e Gertrude Stein nos escritos de Marília Garcia.

Destacamos que neste entre-lugar de tradução, lemos a poesia de Garcia e de Ana C. em relação a outros poetas. Tendo em vista que ambas escrevem em português como primeira língua, não se trata de uma leitura de Marília enquanto tradutora de Ana C., mas uma análise de como as duas poetisas potencializam a partir da tradução a presença do Outro em seus poemas.

A tradição-tradução realiza-se como um entre-lugar de poética e crítica, e proporciona às poetisas o questionar e pensar a poesia para fazer os próprios poemas. A troca entre poesia e teoria revela-se presente em suas produções, tanto em escritos poéticos quanto em pesquisas e estudos, como o *Crítica e tradução* (1999), de Ana C., e o trabalho “Tinha uma tradução no meio do caminho” (2015), de Marília Garcia.

Nesse texto, publicado pela revista *Non plus* (nº 7, 2015), Garcia inicia suas reflexões com uma epígrafe, citando Henri Meschonnic (2010, p. 269): “traduzir só é traduzir quando é laboratório de escrita”. Baseando-se na “tradutologia” moderna, a poeta analisa alguns autores e suas relações com a tradução, colocando esta como parte do processo de formação cultural das sociedades, visto que, segundo a autora, possibilita a abertura para o outro.

A perspectiva de Marília toma a tradução como elemento de formação, como constituinte da *Bildung*, termo alemão relacionado ao processo de formação cultural. Para a autora, a tradução na Alemanha é vista como criação, transmissão e expansão da língua, diferentemente da língua francesa, que, “durante séculos manteve a tradição das ‘belas infieis’ – as traduções adaptadoras –, a tradição alemã buscou manter uma abertura para o outro por meio da tradução e da incorporação de elementos estranhos à sua cultura” (GARCIA, 2015, p. 45).

Dessa forma, para Garcia, no caso da literatura brasileira torna-se uma tarefa ética pensar a tradução como elemento de formação, tendo em vista que nossa literatura consiste em uma literatura recente e que está em constante diálogo com outras literaturas.

No que tange à literatura brasileira, a poeta afirma que “são diversos os termos usados para pensar o gesto de traduzir como procedimento de apropriação: canibalismo, antropofagia, transfusão, transcrição” (GARCIA, 2015, p. 45). De acordo com a poeta, na literatura brasileira essa “abertura para o outro” constitui-se não como fim, mas como o próprio meio desse processo de formação cultural, pois este processo ocorre a partir de heranças e trocas com o outro: a herança da língua, da cultura, da literatura, etc.

O próprio conceito de antropofagia como desenvolvido pelos modernistas traz a ideia de assimilar o que vem de fora e mesclar com os elementos do país, o que contribuiria para a formação de uma identidade. A imagem do antropófago possibilita visualizar esta relação com a tradução, e aqui utilizo o termo tradução já de forma mais ampla, não somente interlinguística, mas intralinguística e intersemiótica, para usar os conceitos de Jakobson. No caso de Oswald de Andrade, é possível pensar em suas traduções e colagem feitas sobre o português dos cronistas da época da colonização (tradução intralinguística), ou em suas releituras dos movimentos modernistas europeus, como o cubismo (tradução intersemiótica) (GARCIA, 2015, p. 45).

Pensando o antropofágico na literatura brasileira, Marília Garcia (2015, p. 46) aproxima-se “menos numa relação de influência do que de *simultaneidade*”. No sentido de simultaneidade, a poeta retoma a ideia de “simultâneo”, imagem do crítico francês Georges Didi-Huberman, que pensa os termos “simultâneo” e “similar”. Ambos os termos possuem a raiz latina *simul*, relacionados como “rivalidade na sorte”:

três dados são lançados, três dados absolutamente similares que caem ao acaso, ao mesmo tempo. Mas vão definir, projetar de imediato três números, três destinos absolutamente diferentes, rivais em certo sentido, entregues à sorte e à sua crueldade. São lançados no mesmo instante, similarmente. Mas uma vez executado o lance, tudo se separa, os abismos se abrem infinitamente (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.1).

Desse modo, Marília Garcia aponta esses cruzamentos não como uma “relação hierarquizada de fonte e influência, mas procedimentos similares que entram no caminho de línguas diferentes e, em cada uma delas, produz conexões díspares” (GARCIA, 2015, p. 46). Ou seja, na tradução, os “dados”¹³ (a literatura, a poesia) são lançados similares, são similares no sentido de se realizarem na mesma época/tempo, mas em línguas e contextos diferentes. Na tradução de um poema, o simultâneo é menos intertextual do que antropófago, uma vez que, assim como no poema de Marília Garcia o gesto de escrever

¹³ Vale pôr em evidência a importância da noção de dados para Horoldo de Campos (1975) ao referir a Mallarmé: “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”/ “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”. CAMPOS, Haroldo de. Tradução de Un coup de dés, de Stéphane Mallarmé. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo, Duas Cidades, 1975.

e traduzir se atravessam, o poema escrito na primeira língua passa a ser outro quando traduzido, atravessado pelo tradutor/leitor e também pelas significações da linguagem transbordadas em outra língua: “Quando traduzo um poema/ escrevo um poema que não seria escrito/ na minha língua” (GARCIA, 2016, p. 20).

A tradução como “laboratório” constrói a presença do Outro na poesia de Marília Garcia e Ana C.; sejam estes “outros” o leitor/interlocutor de suas poesias, o outro da crítica, o outro e a tradição e/ou o outro da tradução. O afeto potencializa-se na relação de alteridade entre Ana C. e sua viúva, bem como pelo Outro e pela tradução em suas poéticas.

3.1 “Poesia-ateliê”: pensando a poesia em Ana C. e Marília Garcia

A relação da poesia com a tradução-tradição em Ana C. e Marília Garcia, potencializa uma escrita literária em constante diálogo. Ao observamos esse “diálogo” entre as poetisas, tomamos a tradução como “elemento de formação”, assim como proposto por Marília Garcia (2015, p. 45) no já citado texto “Tinha uma tradução no meio do caminho”. O entre-lugar poesia-tradução em Ana C. e Garcia também contrói-se nesse diálogo. A escrita poética atravessa-se pela “formação” do Outro, como uma poesia escrita em “ateliê”. Ler e traduzir outros autores potencializa em suas poéticas uma experiência de “oficina de escrita”.

Marília Garcia (2015, p. 46) aborda esses diálogos como “cruzamento”, ou seja, momento em que “ocorre na escrita a utilização de procedimentos que parecem derivar do diálogo com o outro”. Citando alguns desses “cruzamentos”, a autora retoma Ana C. e seus textos publicados em *Crítica e tradução* (1999). Para Garcia (2015, p. 46), Ana C. “também praticou a tradução como exercício de escrita”.

Em *Crítica e tradução* (1999), contemplamos uma escrita de Ana C. não somente como poeta, mas de ensaísta, crítica literária e tradutora. A coletânea de seus textos teóricos (“Literatura não é documento”, “Escritos no Rio”, “Escritos na Inglaterra” e “Alguma poesia traduzida”) nos possibilita observar algumas discussões que reverberam em sua escrita literária, principalmente a relação com a tradução.

No ensaio “Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir”, de 1980, Ana C. afirma que “o tradutor também é um sedutor” (CESAR, 1999, p. 234); não se trata apenas de “traduzir qualquer um”, mas a tradução (além dos aspectos linguísticos, pensando na escolha das palavras), também é um gesto teórico e didático. As traduções acompanham

a literatura e a discussão acerca da literatura no momento em que se inserem. Há motivações para a escolha não somente das palavras, mas também dos poemas e dos poetas traduzidos, como mostra a autora em “Bastidores da tradução”, ao analisar dois livros de poesias traduzidos para o português, *Poemas traduzidos*, de Manuel Bandeira, e *Verso reverso controverso*, de Augusto de Campos.

“A artista não come: possui. Não engole: se imiscui na textura vital” (CESAR, 2013f, p. 345); nestes versos do poema “Criação”, de Ana C., podemos pensar não somente no processo de criação artística, mas também no processo de tradução: “o tradutor não come: possui. Não apenas ‘engole’/produz o texto traduzido, mas ao traduzir se imiscui no texto”. Como buscaremos mostrar, a tradução (do texto e do Outro) “atravessa” a criação. “Quando traduzo um poema/ escrevo um poema que não seria escrito/ na minha língua [...] / será que esses dois gestos/ se atravessam?” (GARCIA, 2016, p. 20).

Expandindo a afirmação de Ana C., pensamos o tradutor não somente como “sedutor”, que, pela escolha de palavras, atrai para si o texto original, mas também como “criador”, que possui e se imiscui no texto traduzido.

Criação

A artista lava as mãos e senta à mesa posta. Toma do presunto sem cerimônia. Pega o presunto como o lábio de um homem desejado. Os dedos apalpm e a língua escala a gordura do presunto que é a carne lhe pertecendo, nova e boa virando sua. A artista lavou as mãos. A artista lava as mãos novamente na gordura do presunto. Olha os que comem com uma distância febril. A artista não come: possui. Não engole: se imiscui na textura vital [...]. (CESAR, 2013f, p. 345)

O “presunto posto à mesa” é como o texto que no gesto de ser lido, traduzido e revisado pelo tradutor/poeta também é atravessado por um gesto de criação. A artista do poema é como nossas poetisas/tradutoras Ana C. e Marília Garcia, que tomam o texto desejado, sujam e lavam as mãos na linguagem. Não só comem, mas possuem as palavras traduzidas, atravessadas e transformadas em um texto outro. O modo de escrever de Ana C. e Marília Garcia nos leva a uma poesia pensada e escrita num gesto antropofágico e, principalmente, metalinguístico: o “presunto” é o texto, a tradução é o pensar a poesia a partir da própria poética.

Como já elencamos em análises anteriores, a metalinguagem é constituinte da poética de Ana C., bem como das nossas viúvas. Em seus escritos há o cuidado em pensar sobre a poesia, sobre a linguagem. Nos poemas de Ana C., as reflexões aparecem mais ordenadas, ou seja, pensando nos métodos, discutindo os gêneros, a construção dos versos

e os percursos literários de produção de um texto, de um poema, de uma tradução. É o caso do poema “Primeira lição”:

Os gêneros de poesia são: lírico, satírico, didático, épico, ligeiro.
 O gênero lírico compreende o lirismo.
 Lirismo é a tradução de um sentimento subjetivo, sincero e pessoal.
 É a linguagem do coração, do amor.
 O lirismo é assim denominado porque em outros tempos os versos sentimentais eram declamados ao som da *lira*.
 O lirismo pode ser:
 a) Elegíaco, quando trata de assuntos tristes, quase sempre a morte.
 b) Bucólico, quando versa sobre assuntos campestres.
 c) Erótico, quando versa sobre o amor.
 O lirismo elegíaco compreende a alegia, a nênia, a endecha, o epitáfio e o epicédio.
 Elegia é uma poesia que trata de assuntos tristes.
 Nênia é uma poesia em homenagem a uma pessoa morta.
 Era declamada junto à fogueira onde o cadáver era incinerado.
 Endecha é uma poesia que revela as dores do coração.
 Epitáfio é um pequeno verso gravado em pedra tumulares.
 Epicédio é uma poesia onde o poeta relata a vida de uma pessoa morta (CESAR, 2013a, p. 18).

A partir da linguagem, a poeta observa os gêneros, as escolhas semânticas, as motivações textuais, os métodos de escrita. “Primeira lição” reverbera suas significações no título, retomando as primeiras definições de “poesia” apresentadas aos alunos em aulas de literatura. Apesar do tom explicativo, não encontramos nos versos apenas uma definição taxativa a respeito dos gêneros textuais e literários, não se trata de exemplificações das funções da linguagem numa leitura “jakobsoniana” do/no texto, pelo contrário, há uma expansão na reflexão sobre a linguagem literária em si.

A “primeira lição” retoma uma introdução aos estudos de teoria literária. Essas “definições” acerca da poesia, colocadas como anotações de aula e agregadas a esse tom explicativo da poeta, apresentam uma concepção irônica do próprio lirismo, tão recorrente em seus outros poemas. Ao trazer para os versos os termos e as definições teóricas, Ana C. retoma também a tradição para sua poesia, uma vez que todas essas definições partem de estudos referentes aos poemas e a poetas anteriores, tratando-se de uma tradição literária e também crítica dos estudos poéticos.

O gênero lírico é uma escolha para Ana C.; de todos os gêneros, é neste que ela centra-se e subdivide em mais definições. Essa escolha está presente nos demais poemas, sendo o lirismo, como já afirmamos, constituinte de sua poética. A metalinguagem presente nos versos de Ana C. impulsiona pensar a poesia numa mistura de gêneros e deslocamentos da linguagem. Ao mesmo tempo em que encontramos definições mais formais acerca do uso da linguagem como em textos descritivos (não poéticos), também

deslocamos os usos dessas mesmas definições e, a partir da escrita de Ana C., não as tomamos como meras classificações textuais, mas como expansões dos próprios gêneros poéticos. Assim como o lirismo, que nesse poema especificamente aparece como “classificado”, todavia, em outros poemas, demonstra toda a subjetividade dos “eus” de Ana C.

Em “Primeria lição”, a preocupação metalinguística de Ana C. está em pensar a poesia a partir do tom explicativo; essa metalinguagem nos conduz à nossa “viúva” Marília Garcia que, assim como Ana C., dá força em seus versos a uma discussão atenta dos próprios usos poéticos. Entretanto, numa leitura convergente aos estudos mais contemporâneos, Garcia não utiliza do mesmo tom explicativo; por outro lado, conduz seu leitor a refletir sobre suas próprias “definições”. A metalinguagem em Marília Garcia leva o leitor a questionar essa movimentação dos versos, dos gêneros, do lirismo.

[...]
 se penso na poesia
 quais recursos ao lado do corte
 poderiam contribuir para tornar o poema
um poema?
 [...]
 (GARCIA, 2016, p. 15, grifo da autora)

O lirismo nesses versos não se restringe à voz do poema, apesar do marcador do eu tomado pela conjugação do verbo “penso”, a discussão a respeito das possibilidades da linguagem não se concentra apenas no “pensar” da poeta. Contudo, ao utilizar no verso o tom interrogativo, a pergunta e o “pensar” estendem-se para o interlocutor e as reflexões sobre a linguagem não se fixam mais somente nos versos do poema, mas agora também estão no “pensar” do leitor que é inserido nessa reflexão. A partir da indagação da poeta, as reflexões concernentes à linguagem não estão mais exclusivamente nos versos, como ficam nas explicações de Ana C., mas em Garcia o leitor participa dessas reflexões.

Esses versos encontram-se em um dos poemas mais longos de Marília Garcia, “Blind light”¹⁴. Com cerca de 30 páginas, é o primeiro poema de *Um teste de resistores* (2014), e está dividido em 24 partes numeradas, antecedidas por uma parte inicial sem numeração. Trata-se na realidade de um metapoema. Em cada seção a poeta abre discussões sobre a sua escrita poética, a sua relação com a tradição e tradução, bem como

¹⁴ O poema “Blind light” está reproduzido na íntegra no Anexo B.

potencializa em seus versos questões desenvolvidas por outros poetas e estudiosos de literatura, filosofia e crítica, que impulsionam a sua escrita.

A metapoesia tem suas possibilidades veemente exploradas por Marília Garcia. Ao pensar a composição de “Blind light”, a poeta discute não somente este poema em específico, mas explora outras possibilidades da sua escrita, como a composição de poemas anteriores e seus outros livros, por exemplo, a parte “16”, mencionando as traduções que fez de Emmanuel Hocquard e seus reflexos ao produzir *Engano geográfico* (2012); e a parte “20”, ponto em que coloca em discussão a escrita de *20 poemas para o seu walkman* (2007).

Além de refletir no tocante à sua escrita, Marília Garcia potencializa em “Blind light” questões de teoria e crítica literária e até mesmo de estudos recentes sobre a poesia. O que faz, por exemplo, na parte “3”, ao inserir o pensamento de Giorgio Agamben e Gertrude Stein para tencionar os processos de corte e repetição no poema, dois procedimentos fortemente explorados em seus versos.

3.
giorgio agamben diz que
no cinema
a montagem é feita de dois processos *corte*
e *repetição*
parece que o giorgio agamben
está falando de poesia
posso deslocar a leitura do giorgio agamben
(ou *cortar*)
e *repetir* para pensar na poesia
corte e repetição

gertrude stein diz
que não existe repetição
mas *insistência*
(GARCIA, 2016, p. 16, grifo da autora)

No texto “O cinema de Guy Debord”, publicado originalmente em *Image et mémoire* (1998), Agamben observa o processo de composição e montagem de Debord, cineasta e escritor com forte ligação ao pensamento marxista, sob um prisma filosófico da relação cinema e história. Os apontamentos de Agamben interessam neste momento para pensar a “técnica composicional”. Assim como o filósofo italiano faz ao observar a montagem cinematográfica de Debord, Marília Garcia observa em “Blind light” os percursos de sua escrita, da sua própria composição e montagem.

Já as repetições/insistências em Gertrude Stein não se encontram em um único texto, mas em diversos poemas de uma obra marcada pelo “fluxo de pensamento”. A

repetição é constante na poesia de Stein, considerada a “mãe do modernismo estadunidense”, como em *Scared Emily* (1922): “Rose is a rose is a rose is a rose/ Loveliness extreme./ Extra gaiters./ Loveliness extreme./ Sweetest ice-cream./ Pages ages page ages page ages” (STEIN, 2018, p. 1)¹⁵, ou em em seu romance, *The making of Americans*, que, segundo Juline Castro (2018, p.38), em “A poesia como deslocamento”, é “escrito inteiramente em presente contínuo, em que a repetição revela o fluxo do pensamento”. “Uma rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa”, as repetições de Gertrude Stein apontam para um “teste” de sonoridade, método também tomado por Marília Garcia, especialmente em *Um teste de resistores*, as possibilidades dos versos são exploradas como “testes” da/na poesia.

A ideia de corte e repetição retoma outro ponto já observado em nossa análise: o *enjambement*. Presente em Ana C. e comum em nossas viúvas, Alice Sant’Anna e Angélica Freitas, também é empregado por Garcia. Ao “lado do corte”, como sugere em seus próprios versos, Marília Garcia utiliza do *enjambement* para além da repetição, para produzir novas formas de percepção, evidenciando as suas indagações e “testes” da/na poesia. O trânsito entre os versos, o ir e vir estabelecendo ligações entre o verso anterior e o seguinte, é mais do que aproximar os cortes proporcionados pelo *enjambement*; no entanto, é ele que permite esses cortes e as repetições/instistências, para observar a poesia contemporânea como teste, como uma metapoesia.

Marília Garcia, por sua vez, ao retomar traduções que fez de Gertrude Stein e colocar em seus versos os processos de “corte e repetição”, reassume os apontamentos de Giorgio Agamben para pensar a composição e montagem da poesia contemporânea. Os cortes e as repetições, aliás, as insistências, são traços da escrita de Maríla Garcia, não só em “Blind Light”, mas também em outros poemas do livro.

Desta forma, observamos como a poeta compõe a sua metapoesia, num gesto antropofágico de retomar o Outro e outras discussões teóricas e poéticas para pensar os seus versos. A poeta não utiliza os pensamentos do Outro para responder às suas indagações; pelo contrário, está sempre a expandir, abrindo para mais questionamentos. É neste sentido que afirmamos ser a poesia de Marília Garcia uma poesia para pensar a poesia, tal qual fez Ana C. a seu tempo.

¹⁵ “Uma rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa/ Encanto extremo./ Botina extra./ Encanto extremo./ O mais doce sorvete./ Páginas épocas página épocas página épocas.”. Tradução de Dalcin Lima (2018, p. 1) IANCOSKI, Jéssica. *Gertrude Stein - Uma Rosa é Uma Rosa é Uma Rosa é Uma Rosa*. 2018. Tradução Dalcin Lima. Disponível em: <https://www.jessicaiancoski.com/post/gertrude-stein-uma-rosa-e-uma-rosa-e-uma-rosa-e-uma-rosa>. Acesso em: 07 dez. 2021.

Enquanto em Ana C. observamos uma linguagem metalinguística a partir do tom explicativo do método de escrita poética como um todo, em Marília Garcia encontramos uma metapoesia que expande o “pensar” a poesia, com indagações e observações concernentes ao seu próprio método de escrita, retomando a si mesma e ao Outro, em diálogos e reflexões que se realizam, como já citamos, como “cruzamentos”.

Expandindo o método da “repetição”, na parte “10” de “Blind Light”, a poeta evoca outra indagação que conduz o leitor a pensar as possibilidades literárias: “um dispositivo que produza a repetição/ pode produzir novas formas de/ percepção?” (GARCIA, 2016, p. 22). Observamos que as repetições recorrentes nos poemas de Marília Garcia são como “setas” direcionando para novas percepções. A repetição dos versos ou insistência em alguma ideia faz com que o leitor esteja sempre a ir e voltar no poema, as novas percepções são tomadas num percurso que sempre se repete, mas que a cada repetição traz consigo algo novo. Destacamos neste “ir e vir” de Marília Garcia a discussão dos “documentos poéticos”, ponto introduzido por ela na parte “9”, e depois retomado sob nova percepção na seção “11”.

Ambas as partes apresentam uma longa discussão em versos, de forma que se faz necessário um recorte dos pontos levantados pela poeta. Num primeiro momento, Marília Garcia (ainda em reflexão sobre o corte e repetição, mas agora pensando em “recorte e colagem”), coloca em discussão a produção do multivolume *Testemunho: Estados Unidos 1885-1915*, publicado pelo americano Charles Reznikoff, em 1965.

9.
em 1965 o escritor americano charles reznikoff
escreveu um livro chamado *testemunho*
ele usou *tesoura e cola*
charles reznikoff recortou e colou
depoimentos de testemunhas de crimes ocorridos
no final do século XIX nos estados unidos
charles reznikoff versificou e reordenou os textos
de acordo com alguns critérios como
região onde o crime ocorrera ou tipo de crime praticado
(GARCIA, 2016, p. 21)

Os primeiros versos da parte “9” apresentam um tom introdutório, retomando Charles Reznikoff e o modo como ele escreveu *Testemunho* (1965); Marília Garcia direciona a ideia de “corte e colagem”, que será utilizada por ela em outros poemas. Seguindo, a poeta retoma outros escritores que também pensaram a poesia a partir do corte e colagem, como Oswald de Andrade e Pablo Katchadjian, fundamentando, assim, os entre-lugares de escrita ocupados por ela e que, de certa forma, retomam uma tradição.

em 1952 oswald de andrade recortou
cartas e anotações de cronistas e viajantes portugueses
para escrever sua poesia pau-brasil

em 2006 o escritor argentino pablo katchadjian
colocou o poema ‘martín fierro’
em ordem alfabética e publicou o livro
o martín fierro ordenado alfabeticamente
(GARCIA, 2016, p. 21)

Nos versos subseqüentes, a poeta coloca em questão o procedimento em si. Observa o deslocamento desde Duchamp até gestos contemporâneos de poesia, especialmente relacionados à expansão dos suportes, “digitando, recortando, colando”, os meios digitais que operacionalizam o procedimento de repetição.

esses são exemplares do procedimento de
corte e repetição
nesses exemplares

o processo é bem literal
porque recorta os enunciados
e leva para outro contexto
a fonte de duchamp faz isso também
ele diz

desloca o objeto
aqui importa o ponto de chegada
talvez em alguns casos
como no de *martín fierro ordenado alfabeticamente*
o procedimento funcione mas de forma conceitual
pois se visto como poema
o resultado beira algo quase ilegível
mas ele pode ser visto também de outra maneira
ele serve para repensar o *martín fierro*
para furar o *martín fierro*
serve para ler as coisas de outra maneira
serve para pensar por exemplo
que estamos repetindo muito esse gesto
ultimamente ao atravessar os vários suportes
e meios digitais digitando recortando
colando vivendo a
hiperinformação

o procedimento está presente em tudo
mesmo que não seja repetido tal e
qual mesmo que não seja repetido tal e qual
mesmo que não seja repetido
(GARCIA, 2016, p.21-22, grifo da autora)

Pensando nesse deslocamento do objeto, retomamos a estética contemporânea e a ideia de expansão, visto que o modo como Marília Garcia constrói sua poesia- por meio de um percurso poético antecedente, retoma outros poetas e seus métodos, utiliza de cortes e repetições e introduz em tom explicativo a poesia do Outro para pensar a sua

própria – é um ato de deslocamento e inespecificidade da poesia pensada a partir dessa expansão contemporânea.

Assim como proposto por Florencia Garramuño, em *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014), o modo como Marília Garcia pensa a poesia coloca a sua escrita num entre-lugar “fora de si”, tal qual diversas obras contemporâneas: “a fonte de Duchamp faz isso também” (GARCIA, 2016, p. 21).

Ao discurtir essa inespecificidade contemporânea, Garramuño (2014, p. 12) afirma que essas obras inespecíficas “revelam, em seu conjunto - para além das diferenças formais entre elas -, um modo de estar sempre fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria próprios, únicos, fechados, prístinos ou contidos.” Dessa forma, percebemos que a escrita de Marília Garcia está nesse “fora de si”, à medida que não se trata apenas de uma poesia preocupada com o lirismo, mas que expande novas discussões e traz para dentro da poesia o explorar de suas possibilidades.

Ainda no “fora de si”, Florencia Garramuño (2014, p. 13-14) observa que “o que as define não é tanto sua brevidade, mas o fato de elas não chegarem a articular-se num lugar específico, a sustentar-se numa identidade, a procurar ou achar um abrigo que as proteja”. As discussões levantadas por Garcia em seus versos não buscam um lugar específico, pelo contrário, deslocam uma ideia específica de poesia. A poesia não se fecha a uma crítica num viés histórico, preocupada apenas em métricas, gêneros e definições clássicas, como as de “Primeira lição”, de Ana C.. Em Garcia, as possibilidades são exploradas, há entrecruzamentos, sejam nos cortes e nas repetições, nos cruzamentos dos meios ou na linguagem, o relevante para Marília Garcia é explorar esses testes na poesia, explorar essas possibilidades da arte contemporânea, como ao aproximar a noção de montagem do cinema à ideia de *enjambement*. É nesse sentido que Garramuño afirma ser importante estudar essa inespecificidade:

Na aposta no entrecruzamento de meios e na interdisciplinaridade, é possível observar uma saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das disciplinas, uma expansão das linguagens artísticas que desborda os muros e barreiras de contenção. E é importante estudar o percurso desse entrecruzamento como um discurso contra a especificidade do meio porque esse percurso permite desentranhar alguns dos sentidos históricos mais importantes dessa aposta no inespecífico na arte contemporânea. (GARRAMUÑO, 2014, p.15).

Conforme observamos, na parte “9”, Marília Garcia retoma o Outro pra pensar os procedimentos de produção poética, em uma linguagem introdutória; retoma procedimentos de Charles Reznikoff, Oswald de Andrade e Pablo Katchadjian,

colocando, nesse primeiro momento, como esses escritores deslocaram o corte e a repetição/colagem.

Na parte “11”, Marília Garcia continua sua reflexão a respeito desses procedimentos, entretanto, não cita apenas a técnica empregada por Outros, mas se coloca na poesia e reflete sobre os seus próprios procedimentos. Embora trate-se de uma das partes mais longas de “Blind Light”, transcrevemos aqui com poucos recortes, para que observemos a argumentação de Garcia no tocante ao percurso desses outros poetas, que, em outros momentos, também serão empregados em sua escrita, como ocorre com a ideia de “documentos poéticos”.

11.
quando li este texto
há uma semana
lá no encontro no centro universitário maria antonia
o damián tabarovsky me fez uma pergunta
acerca dos procedimentos de recorte e colagem
que eu estava citando
o damián tabarovsky disse que havia
um humor nesses textos
que não estava explícito na minha fala
o damián queria saber como eu lidava com isso
na hora em que respondia à pergunta do damián
me atrapalhei
na hora de responder às perguntas eu costumo me atrapalhar
acho que não escuto o que as pessoas estão dizendo
fico querendo resolver o problema em vez de manter
o diálogo e a escuta abertos
talvez eu não tenha escutado a pergunta
do damián

pensei

por quanto tempo você consegue prender a respiração debaixo d'água?
vou tentar manter a escuta aberta
depois já em casa
conversando com o Leo sobre a pergunta do damián
vi que faltou falar sobre os documentos
poéticos
faltou falar que esses textos podem ser lidos
como documentos poéticos os documentos poéticos
são textos que trabalham com material preexistente
que carregam informação
de um lugar para o outro
mudando a forma
dando a ver algo que não estava claro
na disposição inicial os documentos poéticos
são instrumentos de descrição e compreensão do mundo
e servem como ferramentas conceituais e perceptivas
para ler o que está ao redor
o poeta francês franck leibovici escreveu um livro chamado *documentos*
poéticos
no qual descreve este procedimento na obra do
charles reznikoff e do artista plástico
mark lombardi
mark lombardi tentava montar diagramas

a partir das notícias que lia no jornal
 sobre as redes internacionais
 de crime e terrorismo
 nesses diagramas mark lombardi dispunha as relações
 entre figuras públicas países personalidades buscando perceber algo que
 não existia na notícia isolada
 os desenhos de mark lombardi são usados pelo fbi
 porque mostram relações que não estão evidentes
 de outra forma
 o franki leibovici
 também escreveu seu livro achado *o portraits chinóis*
 onde recorta relatos e textos da internet
 os reféns sobreviventes das guerras
 do iraque e do afeganistão
 os documentos poéticos servem para repensar
 o mundo
mas a poesia não serviria para isso
também? você pergunta
 e eu não sei para que serve a poesia
 e eu penso na resistência e nos resistores na eletricidade
 na eletrônica nos chips nos codecs
 e nos testes os testes todos os testes para sobreviver
 e *afinal quem disse o quê?*
 [...]

eu não saberia definir *o que* são
 os documentos poéticos
 mas *quando* são documentos
 poéticos
 eu diria ao damián
 que o *martín fierro ordenado alfabeticamente*
 poderia ser um documento poético

mas e quanto ao humor daqueles
procedimentos? você pergunta
 (GARCIA, 2016, p. 23-25)

Nos primeiros versos da parte “11”, Marília Garcia se insere nos versos, assume a voz do poema ao refletir a poesia a partir de uma experiência pessoal, outro traço marcante de sua escrita: escrever partindo do que observa. Ao retomar as indagações dirigidas a ela pelo escritor argentino Damián Tabarovsky, Marília Garcia discute em sua metapoesia os “documentos poéticos”.

Nas Artes Plásticas, os documentos poéticos tomam a imagem num lugar mais expressivo em detrimento do discurso verbal. Marília Garcia traz para a sua poesia esse procedimento a partir de Franck Leibovici, que estuda a relação desses “documentos” em Charles Reznikoff e Mark Lombardi. Tanto Reznikoff, ao se basear em registros judiciais e experiências/testemunhos dos imigrantes, negros e pobres nos Estados Unidos, quanto Lombardi, ao questionar os abusos de poder em supostas fraudes financeiras e políticas de corretores, fortalecem os deslocamentos e os entre-lugares “fora de si” da arte, ao deslocarem esses documentos (principlamente os de discussões políticas e jurídicas) para o campo do poético.

“Os documentos poéticos servem para repensar/ o mundo/ mas a poesia não serviria para isso também?”; mais uma vez Marília Garcia traz indagações para seus versos. O tom reflexivo e ensaístico evoca a participação do leitor. Os últimos versos, apesar de encerrarem a parte “11”, não são conclusivos, deixando em aberto discussões que aparecerão nas partes consecutivas.

Expandindo o próprio conceito de “documentos poéticos”, para encerrar a parte “11”, Garcia retoma o que tinha apresentado ao seu leitor anteriormente na parte “9”, o *Martín Fierro ordenado alfabeticamente*, colocando-o também no entre-lugar de documento poético. Enquanto Charles Reznikoff e Mark Lombardi produzem os documentos poéticos em relação com o mundo (pensando nos documentos e testemunhos), Marília Garcia desloca os gêneros e os potencializa numa relação com a linguagem, pensando a poesia: “mas a poesia não serviria para isso também?”.

O procedimento de escrita realizado por Pablo Katchadjian contribui para repensar a poesia contemporânea no sentido proposto por Garramuño (2014), de expansão das linguagens artísticas, de entrecruzamento da especificidade, de aposta no inespecífico. A escrita experimental de Katchadjian reverbera a ideia de expansão, perpassando por polêmicas e problemáticas que “furam” o campo do antropofágico. Damián Tabarovsky, em matéria para a *Folha de São Paulo*, aborda as polêmicas e controvérsias do processo por plágio, enfrentado por Katchadjian.

Posterior ao trabalho citado por Marília Garcia (*El Martín Fierro ordenado alfabeticamente*), em 2009 o autor publicou *El Aleph engordado*, outro projeto estético, no qual expande o conto *O Aleph* (1949), de Jorge Luis Borges. De acordo com Damián Tabarovsky, em *El Aleph engordado*, o autor acrescenta alguns parágrafos ao texto de Borges, buscando novos efeitos de sentido, “apenas uma piada menor, um jogo livre, em clara sintonia com o próprio Borges, que construiu toda a sua obra sobre citações apócrifas, histórias falsas, ficções inventadas, reescrita de textos clássicos e toda sorte de efeitos intertextuais” (TABAROVSKY, 2018, p.1). Entretanto, mesmo tratando-se de uma edição artesanal com trezentos exemplares sem ISBN, o autor foi processado por María Kodama, viúva e detentora dos direitos autorais de Borges. Não detalharemos aqui o longo processo judicial no qual o autor foi absolvido, mas ressaltamos o embate que se estabeleceu no campo da arte pela proposta de expansão de Pablo Katchadjian. Para Tabarovsky (2018, p.1), a condenação do autor “significaria um antecedente terrível para a liberdade de criação artística”, posto que o texto de Katchadjian visa a uma intervenção estética na obra de Borges, fugindo do campo do plágio. É neste sentido que,

para Marília Garcia, “o *martín fierro ordenado alfabeticamente* poderia ser um documento poético”; afinal, na escrita contemporânea a poeta pensa o procedimento dos documentos poéticos não em sua definição, mas em quando e como se realizam. O acontecimento com as publicações de Katchadjian mostram-se relevantes para nós, uma vez que Marília Garcia realiza procedimentos semelhantes em sua escrita.

“Mas e quanto ao humor daqueles procedimentos?” O questionamento levantado por Damián Tabarovsky a Marília Garcia corrobora para pensarmos a sua própria relação com Ana C. O tom explicativo de “Primeira lição” também pode ser tomado como um procedimento de recorte e colagem, uma vez que as “definições” empregadas pela poeta retomam teorias literárias consagradas. Assim como na observação de Tabarovsky, ao retomarmos os poemas de Ana C., tanto em “Primeira lição” como em “Criação”, percebemos o tom de humor, mesmo que em primeiro momento não explícito, os procedimentos de corte e repetição expandem o refinado humor de Ana C., seja pela retomada de definições poéticas ou pela imagem da artista que se suja no presunto, dessa forma, a poesia de Ana C. fomenta os primeiros passos dessa poesia em expansão construída por Garcia.

Os procedimentos discutidos são traços da relação construída entre a nossa viúva com Ana C. Assim como elencamos nos capítulos anteriores as poetas Alice Sant’Anna e Angélica Freitas, bem como Marília Garcia, deixam explícito a relação de afeto e alteridade que estabelecem com Ana C., seja nos poemas em que citam e fazem alguma menção à Sereia de Papel, ou até mesmo em entrevistas, que ao abordar seus procedimentos de escrita elencam Ana C. num lugar de prestígio. Dentre esses registros de interesse pela obra de Ana C., destacamos a entrevista concedida por Marília Garcia à 10ª edição do *Paiol Literário* (2021), projeto realizado pelo jornal *Rascunho*, na qual a poeta abordou diversos pontos da sua poesia, dentre eles a sua relação com a poética de Ana C.

Li bastante Ana Cristina Cesar. Quando eu estava começando a escrever, foi muito importante a leitura da obra dela — não só a poesia, mas os outros textos: ensaios, traduções, cadernos, diários. Um pouco porque, lendo a poesia dela junto desses outros textos, a gente consegue ver o funcionamento de um laboratório de escrita. Os poemas da Pasta rosa, por exemplo, têm uma versão, e outra, e outra. Vão se transformando. A obra dela passou por um caminho de publicação muito singular, porque não foram os textos que ela escolheu. Se esse caminho, por um lado, leva a um tipo de leitura, por outro tem esse ponto positivo de a gente poder ver quase como um ateliê mesmo, uma oficina de escrita. Foi uma autora muito importante para minha formação como escritora. (GARCIA, 2021, p.1).

Assim como Marília Garcia destaca na poesia de Ana C. certo laboratório de escrita, também observamos na poética de Garcia essa relação. É nesse sentido que pensamos numa “poesia-ateliê”, pois o tom ensaístico da poeta coloca em evidência essa poesia atravessada pelo Outro, por outras leituras e estudos, por outras literaturas, por traduções; uma poesia escrita como em uma “oficina”, seguindo o título de seu livro são “testes” de poesia, uma escrita que enquanto se realiza pensa/testa os procedimentos, que expande a tradução e a tradição.

Conforme observamos, não apenas pela afirmação de Garcia na entrevista, mas também como apontado por diversos críticos do trabalho de Ana C., percebemos como os textos poéticos, os ensaios, as traduções, os cadernos e diários da poeta não são peças separadas, mas sim são interligadas. Isso ocorre também na poesia de Marília Garcia, em “Blind light”, por exemplo; enquanto aplica os procedimentos em seus versos, a poeta também polemiza esses mesmos procedimentos.

Retomamos como Marília Garcia coloca em discussão o procedimento dos “documentos poéticos”, para observar como ela o desenvolverá em seus versos. “Eu não saberia definir *o que* são/ os documentos poéticos/ mas *quando* são documentos/ poéticos/ eu diria ao damián/ que o *martín fierro ordenado alfabeticamente*/ poderia ser um documento poético” (GARCIA, 2016, p. 25, grifo da autora). De acordo com o poema de Marília Garcia, o trabalho experimental de Pablo Katchadjian, *Martín Fierro ordenado alfabeticamente* (2006), possibilita “repensar” o Martín Fierro, para “ler as coisas de outra maneira”. O mesmo procedimento (ordenar um poema em ordem alfabética) é usado por Marília Garcia para “repensar” a poesia de Ana C., como ela revela na parte “19” de “Blind Light”:

19.
em 2008
para participar de uma antologia
em homenagem a ana cristina cesar
fiz um poema chamado
'a garota de belfast
ordena *a teus pés*
alfabeticamente'
o poema partiu de uma brincadeira de leitura
peguei todos os versos do livro
a teus pés
e coloquei em ordem alfabética
foi uma maneira de ler o livro de ana c. de outra forma
de deslocar o contexto de onde tinham saído os versos
para poder perceber outras relações a partir
dos próprios versos
foi uma maneira de conhecer ana c. outra vez
parece que a gente está sempre buscando conhecer de novo

refazer o caminho até as coisas
 percebi por exemplo que a palavra ‘atrasar’
 se repete muitas vezes no início dos versos
 ou então que o ‘agora’ é o marcador temporal
 mais frequente ocupando o início dos versos
 o procedimento deixa a gente curioso
 para ler por exemplo
 quais são as linhas que começam com o pronome ‘eu’
 nos poemas de ana c.
 ou pelo ‘você’

a teus pés em ordem alfabética foi apenas um jogo de leitura
 do qual parti para fazer o poema
 há algumas semanas
 para o lançamento da obra poética de ana c.
 preparei um vídeo a partir desse poema
 queria descrever concretamente o processo de feitura
 de algum modo essa prática é como a da escrita
 escolhi um filme da cineasta belga chantal akerman
je, tu, il, elle
 e recortei quatro cenas
 o filme parecia um banco de dados
 queria pegar uma imagem
 que dialogasse com o poema
 uma imagem fora do contexto
 me trazendo dele rastros restos
 uma imagem que pudesse estabelecer relações com o texto
 escrever também pode ser assim
 às vezes basta um verso uma fala solta
 que possa se encaixar e transformar um poema
a fala não traz nada do seu contexto inicial?
 ele pergunta
 seleciono as cenas do filme para importar no adobe pro
 depois importo o áudio com a leitura do poema
 a partir daí
 passo a recortar as cenas
 montar repetir avançar
 ouvir o ritmo do texto a voz da imagem
 em movimento
 então insiro o texto sobre isso tudo
 para dialogar com o que está acontecendo
 de algum modo é como escrever
 e o resultado imprevisto
 o vídeo está aqui
<https://www.youtube.com/watch?v=BA4UgPVVwIQ>
 e o texto na página 41
 (GARCIA, 2016, p. 33-34, grifo da autora)

Enquanto nas partes “9” e “11” Marília Garcia introduz ao leitor a ideia do que seriam os “documentos poéticos” a partir de discussões sobre esse procedimento aplicado por Pablo Katchadjian, na parte “19” ela retoma o mesmo procedimento, mas agora aplicado por ela.

O poema “a garota de belfast ordena *a teus pés* alfabeticamente”¹⁶ é o segundo poema de *um teste de resistores* (2014) e está na seção “ordem alfabética” (p. 41). Assim como “Blind light”, trata-se de um poema longo, antecedido por uma parte em tom ensaístico. Dessa forma, há dois momentos da escrita poética de Marília Garcia: a parte “19” de “Blind light”, em que a poeta discute como realizou o procedimento da ordenação alfabética para “repensar” Ana C., para “ler de outra maneira”, assim como Pablo Katchadjian fez ao ler Martín Fierro. E o poema “a garota de belfast ordena *a teus pés* alfabeticamente”, a partir do qual Marília Garcia desenvolve outro procedimento, aproximando-se de uma poesia-expansão, mobiliza o seu poema juntamente com cenas do filme *Je, tu, il, elle* (1974), da cineasta Chantal Akerman.

O projeto de combinar as cenas do filme com o poema faz parte de uma homenagem à Ana C. Ao colocar o link do vídeo em um dos versos, Marília Garcia expande a poesia em seu próprio livro, é um forte exemplo da “poesia fora de si” discutida por Florencia Garramuño (2014).

Livros de poesia que incluem referências a fragmentos de filmes ou de instalações, textos que passam do verso à prosa [...] são outros exemplos que, ao mesclar a voz lírica a uma trama de textos e referências diversas, e colocar em tensão o verso com a prosa, propiciam modos de organização do sensível que colocam em questão ideias de pertencimento, especificidade e autonomia (GARRAMUÑO, 2014, p. 17-18).

De acordo com Garramuño (2014, p. 15), o entrecruzamento de meios e suportes é a face mais evidente do questionamento da especificidade. A produção de Marília Garcia e outras obras contemporâneas são uma “aposta” no inespecífico, o entrecruzamento de suportes e materiais exploram as possibilidades, os horizontes da linguagem. “Essa aposta no inespecífico seria um modo de elaborar uma linguagem do comum que propiciasse modos diversos do não pertencimento. Não pertencimento à

¹⁶ Os poemas de Marília Garcia: “a garota de belfast ordena *a teus pés* alfabeticamente” e “é uma love story e é sobre um acidente [love story, de a-z]”, ambos apresentam o procedimento da organização alfabética e foram analisados por nós em pesquisa paralela a esta dissertação. A citada pesquisa apresenta como objetivo analisar como a escrita de Garcia, bem como o procedimento de ordem alfabética na poesia, colocam a poesia num lugar “fora de si”. Desta forma, nossa análise corrobora como complemento da argumentação aqui proposta. Destacamos a relação direta entre Marília Garcia e Ana C. explícita em “a garota de belfast ordena *a teus pés* alfabeticamente”, afinal Marília utiliza do corte e repetição, deslocando os versos de Ana C.

Para ler mais:

OLIVEIRA, Emanuelle de Queiroz; VALDATI, Nilcéia. Poesia “fora de ordem”: Marília Garcia de a-z. In: XIV SEMINÁRIO NACIONAL DE LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA E V CONGRESSO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM LETRAS NO CONTEXTO LATINO-AMERICANO, 15., 2020, Cascavel. *Anais [...]*. Cascavel: Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Unioeste, 2020. p. 1-15. Disponível em: <https://midas.unioeste.br/sgev/eventos/literaturahistoriaememoria/anais>. Acesso em: 15 dez. 2021.

especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica” (GARRAMUÑO, 2014, p. 16).

A “aposta” de Marília Garcia expande a sua própria linguagem, tanto em “a garota de belfast ordena *a teus pés* alfabeticamente” com na parte “19” de “Blind Light”, a poeta entrecruza não apenas os seus versos, mas expande para várias outras linguagens. Há entrecruzamentos de vozes: do teste poético de Marília Garcia, da voz dos versos de Ana C. ordenados alfabeticamente, das cenas de Chantal Akerman. E retornamos à voz de Marília Garcia lendo seu poema como uma narração no vídeo. Dessa forma, esse “teste” na poesia de Marília Garcia expande um entrecruzamento não apenas de suportes, como indicado por Garramuño (2014), mas é uma aposta do inespecífico da própria linguagem, entrecruzando as diversas vozes. De certa forma, podemos retornar até mesmo à voz de Pablo Katchadjian e Damián Tabarovsky, uma vez que os procedimentos aplicados por Garcia também perpassam a relação da poeta com esses escritores.

Ao pensarmos essa literatura “fora de si” ou em expansão, segundo Garramuño (2014), não podemos nos ater a uma leitura estritamente disciplinada, pois uma leitura disciplinar “pouco parece poder captar”, ou seja, no caso de Marília não devemos ler apenas um dos poemas em separado, mas todas as reflexões levantadas por ela, tanto em “Blind Light” como em outros poemas de *um teste de resistores*, expandem as vozes e podem ser observadas em conjunto. “Nesse campo expansivo também está a ideia de uma literatura que se figura como parte do mundo e imiscuída nele, e não como esfera independente e autônoma” (GARRAMUÑO, 2014, p. 36). Assim, ainda de acordo com a autora, essa questão é o sinal mais evidente de um campo expansivo.

Em 2015, Marília Garcia concedeu uma entrevista ao grupo de pesquisa *Poesia brasileira contemporânea*, liderado por Alberto Pucheu¹⁷, respondendo a algumas questões acerca de seu procedimento de escrita e suas reflexões da poesia; a poeta aborda principalmente o processo de produção de “Blind light” e *Um teste de resistores*. No tocante a “Blind light”, a autora afirma que, por se tratar do primeiro poema do livro, ele acaba por determinar o tom dos demais, e tem forte interesse em misturar o teórico e o poético, o tom ensaístico e de depoimento de suas reflexões poéticas a partir de experiências pessoais são um “teste” de autoria e teoria.

¹⁷ A entrevista está disponível no canal do *Youtube* do poeta e professor de Teoria Literária Alberto Pucheu. MARÍLIA Garcia, entrevista ao grupo Poesia Brasileira Contemporânea. [S.L.]: Alberto Pucheu (Youtube), 2015. P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7H3Twaklj00&t=2120s>. Acesso em: 27 nov. 2021.

“Bling light” é para Garcia um “poema percurso” com várias vozes. Para a poeta, o resultado não é apenas o poema, mas é o processo de pensar, é o “resistor”, a “resistência”. Nos minutos iniciais da entrevista, a poeta relata o começo da sua relação com a escrita, o contato com a edição dos livros e também com a tradução. Segundo relato de Garcia, num período pouco anterior ao que escreveu *um teste de resistore,s* ela traduziu *O que amar que dizer* (2014), de Mathieu Lindon. Mas só após algum tempo, percebeu que de certa forma a tradução perpassa pelos seus poemas, não se trata de um diálogo direto e intertextual com Lindon. A autora destaca que, assim como no trabalho do escritor, os seus poemas apresentam períodos longos e um processo que Garcia chama de “fluxo”.

É desta forma que o Outro se realiza na poesia de Marília Garcia, as discussões de outros poetas e estudiosos são retomadas por ela, e no deslocamento da linguagem potencializam as suas próprias discussões, sejam teorias já consagradas no campo da linguagem, ou discussões ainda em debate, como a ideia de expansão e inespecificidade.

O Outro em Garcia não é apenas Ana C., mas transborda para seus leitores, para os autores dos quais ela se coloca como leitora, transborda em citações diretas de teorias e teóricos, misturando (como ela busca) a teoria e a poética, transborda as traduções e os diálogos com outros autores. O Outro da tradução passa a ser também o Outro da tradição.

3.2 O Outro da tradução e da tradição

No texto “Olhando a poeira: o método e a poesia de Marília Garcia” (2015), Luciana di Leone observa como a escrita de Garcia e demais poesias contemporâneas se constroem como um “discurso-percurso-corpo”. Citando Marília Garcia e Aníbal Cristobo, Leone (2015, p. 132) afirma que estas poesias estão pontuadas por “citações afetivas ou, em outras palavras, por momentos de encontros discursivos”, ou seja, o “percurso” do poema não se realiza somente para o poeta/escritor, mas também pelo Outro, por outros corpos, pelas outras vozes que perpassam os versos. A ideia da poesia como um discurso-percurso-corpo encontra-se com o proposto por Marília Garcia na citada entrevista a Alberto Pucheu (2015), um “poema percurso” advindo do entrecruzamento das diversas vozes.

A partir da observação de Luciana di Leone, podemos afirmar que esse percurso se revela na “presença” do Outro na poesia, seja por indicação das demais vozes, sinais

marcadores de fala e até mesmo pelas citações de nomes próprios e lugares, aspectos que notamos com frequência tanto em Marília Garcia como em Ana C.

Insisto nisso me baseando, entre outros elementos, na visível utilização de citações propriamente ditas (as ‘atracadoras’, de Walter Benjamin, que nos fazem dizer outra coisa, sempre outra coisa), mas também na insistência com que aparecem verbos *dicendi*, ou signos de intrusão (aspas, dois pontos, itálicos), que abrem o discurso ao seu outro, assim como a menção de nomes próprios de pessoas e lugares, como incrustação não dissolvidas no andar do poema (LEONE, 2015, p. 132).

Esses elementos “abrem o discurso ao outro”. Entretanto, retomando a ideia da “poesia-ateliê”, notamos que somados a estes pontos observados por Leone (2015) também podemos tomar o procedimento de leitura e tradução neste sentido. Afinal, ultrapassando uma relação intertextual, ao lermos os poemas de Marília Garcia e Ana C. percebemos este “outro da tradução”. Os poetas traduzidos e as traduções realizadas por Ana C. e por Garcia também ecoam em seus versos.

Na já citada entrevista para o jornal *Rascunho*, além de comentar o diálogo poético que estabelece com Ana C., Marília Garcia aborda sua relação com a tradução, que também tomamos como meio de expansão da poesia. Para Garcia (2021, p.1), a tradução também faz parte dessa literatura pensada em “ateliê”, a tradução reverbera em seus poemas em diálogo com seus estudos referentes à linguagem, é como “ler o texto com uma lupa enorme”:

É uma mescla de prazer e sofrimento. Prazer porque adoro, acho que traduzir é ler o texto com uma lupa enorme. É uma forma de mergulhar em seu funcionamento e tentar refazê-lo em português. Acho fascinante, sinto um enorme prazer, mas existe sofrimento porque é difícil. Tradução é tudo que você perde. Em relação à poesia, a gente poderia ter mais liberdade para refazer, ou deveria refazer mais, porque há mais questões, ou questões diferentes, em jogo. Tento me manter fiel ao texto, claro, mas varia ao que exatamente você vai ser fiel. (GARCIA, 2021, p. 1).

A concepção de Marília Garcia quanto ao procedimento de tradução aproxima-se da concepção já abordada por Ana C. na sua produção. No texto de 1980, “Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir”, publicado em *Crítica e tradução* (1999), Ana C. destaca dois movimentos centrais do procedimento de tradução.

Há dois movimentos possíveis no ato de traduzir.

1) um movimento tipo missionário-didático-fiel, empenhado no seu desejo de educar leitor, transmitir cultura tornar acessível o que não era. As variações vão desde o trot (= tradução literal, palavra a palavra, ao pé do original) à versão literatizada. Tentação recorrente (ou às vezes recurso inevitável): explicar o original mais do que ele se explicou, acrescentar vínculos que estavam silenciados, em suma, inflacionar o texto original.

2) um movimento não empenhado, livre de preocupações com o leitor iletrado ou de um projeto ideológico definido, que inclua digamos a importância de divulgar fulano no país. As variações vão desde bobagens e exercícios de pirotecnia, equivalentes adestrados do *trot* compromissado com o leitor, àquela coisa fascinante que são as ‘imitações’ – o acesso de paixão que divide o tradutor entre a sua voz e a voz do outro, confunde as duas, e tudo começa num produto novo onde a paixão é visível mas o nome tradução, com seus sobretons de fidelidade matrimonial, vacila na boca de quem lê (Robert Lowell tem um belo livro chamado *Imitations*, em que ele imita os seus queridos) (CESAR, 1999, p. 233-234).

A maneira como as poetisas pensam a tradução reflete-se em seus poemas; nessa “poesia-ateliê”, a tradução também é um “utensílio” de fabricação. Assim como o procedimento de (re)organização dos versos em ordem alfabética, a tradução corrobora para produzir (a partir de um poema já dado) novas formas de percepção. Interessa-nos especialmente o segundo movimento definido por Ana C., no qual o poeta e o tradutor “dividem” as vozes. É nesse sentido que pensamos um Outro da tradução que acaba por transformar-se em o Outro da tradição; afinal, através da tradução, a tradição poética estabelece-se nas relações entre Ana C. e Marília Garcia, e também com outros autores. Como ocorre na relação de Marília Garcia enquanto leitora da poeta Adília Lopes, vínculo que também ganha destaque em “Blind Light”, a realização desses entrecruzamento de vozes são, para Garcia (2016), como “furos” na escrita.

4.
 a poeta portuguesa adília lopes
 foi publicada em livro no brasil em 2002
 desde então alguns escritores no brasil
 dialogam com a adília lopes
 incorporam versos tom humor
 da adília lopes
 produzindo furos na própria escrita
 por onde podemos ouvir a
 adília lopes
 [...]
 (GARCIA, 2016, p. 17)

A poesia contemporânea provoca esse efeito mobilizador dos sentidos, os poetas deslocam, a partir dos diálogos, traduções e citações de suas leituras e experiências proporcionadas por outras leituras, outros poetas. Incorporam nos versos do outro os seus furos, e (re)pensam a poética, que, mesmo deslocada, não deixa de ecoar essas diversas vozes. Em “Blind Light”, Garcia também questiona esse deslocamento das vozes, impulsionado pela tradução:

14.
 de que maneira uma tradução
 quando entra na língua de chegada

pode deslocar o corpo do que se escreve ali
 e refazer a roda de leitura e produção?
 de que maneira um poeta escrevendo na mesma língua
 como é o caso da Adília Lopes
 pode entrar no corpo da literatura
 e ser lido como tradução?
 (GARCIA, 2016, p. 26)

Adília Lopes, além de poeta e cronista, é tradutora, e esta relação com a tradução, assim como em Marília Garcia e Ana C., perpassa por sua escrita. Na parte “14” de “Blind Light”, Marília Garcia tenciona esta relação entre a produção literária (o “novo” na literatura) e a tradução (como resultado do antropofágico, aquilo que é “mastigado e devolvido” após a interação entre línguas). Ao refletir a respeito da escrita de Adília Lopes, Garcia também potencializa a discussão entre literatura/poética e tradução ou, como proposto por Marcelo Diniz (2015), uma “poética da tradução”, expandindo o procedimento de tradução poética.

Publicado em *O duplo estado da poesia: modernidade e contemporaneidade* (2015), o texto de Marcelo Diniz, “A tradução como interlúdio”, coopera para pensarmos a tradução como um dos entre-lugares da poesia contemporânea. Segundo o tradutor e ensaísta, “a tradução como interlúdio, portanto, busca descrever um aspecto inerente à tradução poética, uma atividade entre dois jogos, um lugar entre duas atividades, entre duas representações” (DINIZ, 2015, p. 81). A tradução como interlúdio trata-se do próprio entre-lugar que a tradução da poesia reivindica para si enquanto signo poético. O que Diniz propõe como limite entre leitura e réplica: “a tradução da poesia, a tradução que se queira poética, encontra nessa natureza do signo poético o limite que a constitui, ao mesmo tempo, como uma atividade crítica e, ela mesma, poética, o limite entre ser uma leitura e, ao mesmo tempo, uma réplica” (DINIZ, 2015, p. 81).

Para o autor, a tradução contempla as mais diversas finalidades, seja poética, didática ou mercadológica: “a margem da tradução de poesia é tão ampla quanto às demandas culturais que a poesia ainda assume em uma sociedade” (DINIZ, 2015, p. 81). Ao discutir a definição de tradução, especificamente a tradução poética, o autor concebe nessa definição a presença da ideia de “profanação”, e como essa se articula à prática da “emulação”; ou seja, para Diniz (2015, p. 82), a tradução poética se realiza em um entre-lugar de “paradoxo que identifica a emulação com a profanação”.

Citando um dos primeiros manifestos modernos da tradução, *La deffense et illustration de la langue francoyse* (1549), escrito por Joachim Du Bellay, o autor afirma que:

A profanação em Du Bellay descreve a dialética da emulação: não devemos traduzir os clássicos, devemos imitá-los, ou seja, superá-los. [...] O limite tradutório, a condição da *húbris* que faz da tradução uma profanação, deriva de um ingrediente de extrema pertinência na tradução poética, tanto em sua função crítica quanto em sua função afetiva ou eletiva. A tradução é sintoma de admiração e, por que não dizer, de inveja! O tradutor é um invejoso! O silêncio da tradução, sua impossibilidade, é sua experiência sublime. O limite que nos escreve Du Bellay é dessa natureza: a tradução experimenta sua impossibilidade justamente quanto mais sua admiração esteja aí implicada. A tradução poética, nesses termos, é o limite entre seu papel antologista e crítico, bem como da ousadia e do risco de um tempo, de uma língua, de uma cultura, de um pensamento, que ousa profanar (DINIZ, 2015, p. 82).

A partir disso, podemos observar como a “poesia ateliê”, a organização alfabética de versos anteriores, a tradução (não apenas a tradução do signo de uma língua para outra, mas uma tradução pensada enquanto experiência e expansão de leitura), e demais procedimentos realizados por Ana C. e Marília Garcia se colocam nesse lugar de profanação e emulação. Assim como destacado por Marcelo Diniz (2015), Ana C. e Marília Garcia, através das traduções, não buscam apenas traduzir literalmente os versos do Outro, mas, expandindo em suas próprias poéticas, retomam a voz desse Outro para superá-la. Pela admiração, pela “inveja”, como descreve Diniz, profanam a escrita do Outro, seja a admiração de Ana C. por Katherine Mansfield e Charles Baudelaire, ou, no caso de Marília Garcia, a admiração por Hilary Kaplan. Nesse entre-lugar, pela profanação, Ana C. e Marília Garcia deslocam o “sagrado” poético, mobilizam o já dado na poética traduzida, na escrita do Outro (nesse sentido que o Outro da tradução realiza-se também enquanto o Outro da tradição); e, pela emulação, as poetisas rompem, expandem e “superam” este outro, as vozes dessa tradução-tradição se misturam, dialogam e produzem novas formas de percepção.

Nesse entre-lugar da tradução a partir da profanação e emulação, somos conduzidos a observar como os poetas traduzidos por Ana C. e por Garcia aparecem em seus poemas. Consideramos, apesar da relação dialógica da nossa viúva para com Ana C., como cada poeta realiza esse procedimento de forma ímpar e a individualidade com que este “Outro” aparece de forma distinta nos versos de cada escritora.

É nesse sentido que compreendemos que este “Outro da tradução” realiza-se também como o “Outro da tradição”; as vozes destes outros se atravessam e estão marcadas nos versos. Seja por nomes próprios, citações ou paráfrases, num gesto antropofágico (ou de “inveja”), a menção ao Outro, ao poeta ou ao texto/à tradução, faz parte da construção poética tanto de Marília Garcia como de Ana C.

As vozes do Outro da tradição e da tradução que ecoam nos versos de Ana C. e Marília Garcia realizam-se não apenas como retomada. Mas as misturas das vozes é resultante dessa “poesia-ateliê”, de uma escrita que pensa a linguagem e questiona a si mesma, que busca expandir e explorar as possibilidades dos procedimentos para, a partir da poesia, construir novas percepções poéticas, seja pela organização alfabética, pelo corte e repetição, pela citação ou tradução, o Outro também é linguagem, também é poesia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um de seus versos, Marília Garcia questiona: “por que é assim tão difícil falar/ de poesia?” (2016, p. 15). Ousamos pensar que a complexidade se apresenta a partir das diversas possibilidades que a linguagem poética coloca, e desloca, o poeta e o leitor.

Os entre-lugares nos quais nos colocamos ao estudar a poesia contemporânea são inúmeros. Durante nossos estudos, deparamo-nos muitas vezes nos “entres” da poesia, uma vez que a poesia, reivindicadora de sua autonomia, e suas diversas vozes, não nos permitia “pararmos” em apenas um lugar. O movimento de leitura é constante. Assim como os retalhos de um texto costurado pelo *enjambement*, precisamos nos movimentar, ir e vir, e acompanhar a urgência que nos impulsiona a pensar a poesia, o contemporâneo e a escrita de mulheres no Brasil e no cenário latino-americano como um todo.

De forma que se mostrou necessário, mais do que nos colocarmos em apenas um lugar de leitura, ocuparmos os mais variados entre-lugares; a poesia contemporânea se revela como esta força que não ocupa apenas um lugar/uma leitura, mas dialoga com múltiplas vozes.

Nossos objetivos não estavam presos a definições referentes à poesia, pois, como propusemos no início: “sabemos e não sabemos o que é a poesia e de que falamos ao falar de poesia” (BERARDINELLI, 2007, p. 13). As fronteiras da poesia colocadas como um campo difícil de atravessar nos direcionaram não para classificações literárias, mas para explorar as possibilidades poéticas. Nosso maior interesse não se contempla em esmiuçar o pensamento estético e crítico, porém, expandir os campos literários, a partir das possibilidades potencializadas nos entre-lugares nos quais significativamente as poéticas de nossas “viúvas” imperam.

Destacamos nas poéticas do presente três entre-lugares significativos, nos quais estivemos inseridos ao longo desta pesquisa: o “*enjambement*” – o “passo de prosa da poesia” como proposto por Agamben (1999); a “poesia-mulher” – uma experiência pensada como imagem, um entre-lugar que para Scramim (2016) implica a prática do espelho, um ver-se a si mesma e ver-se no outro; e a “tradição-tradução” – a leitura e escrita de poesia que, no sentido de afeto e alteridade colocado por Leone (2014), realiza-se a partir do Outro (seja o sujeito ou o texto).

Esses três lugares se colocam em evidência, na medida em que permitem a realização dos diálogos poéticos entre nossas viúvas, Alice Sant’Anna, Angélica Freitas e Marília Garcia, com a consagrada escrita de Ana Cristina Cesar.

É incontestável o lugar ocupado por Ana C. no cenário literário brasileiro, considerando a sua fortuna crítica, desenvolvida por renomados pesquisadores, como Annita Costa Malufe e Heloisa Buarque de Holanda. Os ecos de sua produção tanto acadêmica como literária nas poéticas do presente revelam uma escrita significativa não somente em seu tempo, entre os colegas da geração de 1970, mas também nas gerações vindouras.

Este estudo se impulsiona a partir de Ana C. e de tudo o que sua escrita significou e significa para as poetisas que vêm após este “acontecimento literário” que é Ana C. Sua vida, sua presença na universidade, sua escrita marcante, seu desbunde literário, sua inquietação acadêmica. São imensuráveis os caminhos que direcionam a poeta para o lugar de destaque que ocupa hoje nos estudos literários. A produção de Ana C. é como uma fonte inesgotável de estudos da linguagem. De forma que, embora muito já se tenha estudado sobre a poeta, seus ecos nas poéticas do presente são tão marcantes que, mesmo estudando três poetisas tão distintas como Alice Sant’Anna, Angélica Freitas e Marília Garcia, foi possível observar como a escrita de Ana C. dialoga com as produções posteriores.

Ana C. nos deslumbrou com sua vida e poética. Porém, inseridos no contemporâneo, somos tencionados a indagar: “mas e o que vem depois?”. Após o suicídio de Ana C., após a “morte” de sua escrita, somos tomados pelo sentimento de “viuvez”, ficamos entre o amor e a falta, somos provocados a pensar e encontrar os ecos que ficaram. Ecos que, como demonstramos ao longo deste trabalho, encontramos nas poetisas contemporâneas que leram e foram afetadas por Ana C.

Por consequência, são essas poetisas e os entre-lugares ocupados por elas a partir dos afetos proporcionados pela escrita de Ana C. que se revelam como nosso maior objeto no percurso estudado. O que nos “preocupou” foi o estudo dessas e acerca dessas poetisas.

Toda Mulher

a coisa que mais o preocupava
naquele momento
era estudo de mulher

toda mulher
dos quinze aos dezoito.

Não sou mais mulher.
Ela quer o sujeito.
Coleciona histórias de amor.
(CESAR, 2013e, p. 240)

Assim como nos versos da Sereia de Papel, o que nos motiva neste momento é a escrita de mulher, o que mais nos “preocupa” é o estudo de mulher. A partir das análises realizadas, foi possível observar como esta relação mulher-poesia, mulher-linguagem, mulher-tradição, advinda de Ana C., perpassa pela escrita de nossas “viúvas”.

Como foi possível observar, as três poetisas, Alice Sant’Anna, Angélica Freitas e Marília Garcia, cada uma a sua maneira, potencializam mecanismos, técnicas, temáticas, outrora realizados por Ana C., agora em ressonância em suas poéticas.

Alice Sant’Anna, através de corte e encadeamento, utiliza o *enjambement* num jogo que otimiza o seu lirismo. Um lirismo exarcebado, adorador do corriqueiro e do coloquial, de uma poesia atenta aos detalhes e à memória, uma poesia a partir de experiências, tal qual Ana C. O *enjambement* corrobora tanto na poesia de Ana C. como na de Sant’Anna, além de um operador de encadeamento entre os versos, mas também como o “passo de prosa”. Afinal, a construção poética de ambas se realiza pelo *enjambement*, num tom lírico-narrativo, com memórias de vivências, ou melhor, com os “disfarces” autobiográficos, de uma literatura “confessional” aplicada por Ana C. e remontada por Sant’Anna.

O *enjambement* acontece como um eco da tradição nas poéticas do presente. É a partir dele que as poetisas realizam os deslocamentos da linguagem. O *enjambement* ocorre como o “travelling” dos versos:

travelling
[...]
lembra daquele poema
que diz a sereia de papel
e pronto, já aprendi
essa rua que sobe em curva
lá de cima pipocam casas onde você nunca
vai morar [...]
(SANT’ANNA, 2013, p. 25)

Estes versos representam o diálogo poético direto entre a “viúva” Alice Sant’Anna e nossa diletta “Sereia” Ana C., além de o título repetir o de um dos poemas de Ana C., a relação de ambas com a cidade de Petrópolis (a rua que sobe em curva), evidencia-se como uma relação extra-texto. Conforme observamos, o *enjambement* em Alice Sant’Anna e Ana C., além de produzir o efeito de corte e encadementos dos versos, produz efeito “fora do texto”, a partir das relações pessoais, como as amizades de ambas com Heloisa Buarque de Hollanda e Armando Freitas Filho.

O *enjambement* ressalta como as poetisas priorizam uma poesia que está sempre em debate e se preocupa com as possibilidades da linguagem. Possibilidades que também são exploradas ao pensarmos numa poesia-mulher, uma poesia sobre e para mulheres e escrita por mulheres.

uma poetisa by any other name?
é poetisa o que você quer

substantivo feminino
não se engane: é mulher

que é um s.f.
que rima com outro s.f.: colher

e forçando um pouco a barra
com um v.t.d.: colher
vai dizer que colher s.f.
podia ser outra coisa que não s.f.?
[...]
(FREITAS, 2020, p. 90)

Retomamos o pensamento de Butler (2003, p. 20): “Se alguém ‘é’ uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é”. As poesias de Ana C. e Angélica Freitas realizam-se nesse entre-lugar de pensar a linguagem, mas também de pensar a mulher, o corpo e o feminino. Pensar esse alguém que “é” mulher, ao mesmo tempo que é muito mais. Pensar toda a performatividade em torno da mulher, essa performatividade sendo na construção social ou também na linguagem poética.

Nas leituras das poéticas de Ana C. e Freitas debruçamo-nos em observar como a mulher, o corpo e feminino são performativamente construídos, apontamos como as poetisas utilizam da metáfora da sereia para expressar em seus versos essa performatividade. Em outras palavras, entre a sereia dos seios descobertos em Ana C., ou a sereia que afunda os navios em Freitas, ambas utilizam da alegoria como imagem da mulher, seja esta dos séculos XIX, XX ou XXI.

As leituras apresentadas notoriamente nos possibilitaram pensar a linguagem poética em deslocamento, expandindo seu campo de realização. Por fim, ao analisarmos a poesia de Marília Garcia em diálogo com Ana C., observamos que a linguagem está sempre aberta a novas indagações:

me lembrei da mensagem que recebi a dois anos
da celia pedrosa e que me fazia uma pergunta
sobre a poesia
‘a poesia é uma forma de resistência?’
tentei responder a pergunta da celia pedrosa

tentei entender a pergunta da celia pedrosa
 pedi ajuda ao google
 tomei notas
 escrevi
 me fiz outras perguntas
 (GARCIA, 2016, p. 116)

Ana C. e Marília Garcia apresentam em suas vozes uma poesia de pesquisa, de retomada da tradição, e utilizam da tradução como fonte para expandir a linguagem. Quando as poetisas escrevem, deixam ecoar em seus versos outras leituras, traduções, pesquisas, e até mesmo o Outro, que aparece muitas vezes por citações nos poemas. O diálogo não se restringe entre Garcia e Ana C., mas perpassa por todas as “fontes” em que se embriagaram para escrever. Frisamos o exercício de tradução como central nessa fonte pesquisa para a escrita. Ao traduzir, as poetisas colocam em discussão em seus versos não somente a linguagem poética, mas também as possibilidades das línguas.

Assim como nos versos de Garcia, ao realizar esta dissertação, buscamos responder às perguntas, mas muitas leituras foram necessárias para antes de mais nada “entender” as perguntas que levantamos; pedimos “ajuda” ao *Google*, a diversos livros de recepção crítica e teoria, tomamos notas e montamos as análises. Por outro lado, “me fiz outras perguntas”; a cada nova leitura, encontramos uma linguagem sempre em expansão, um pensar a poesia sedento de mais. Atendemos às perguntas que fizemos até aqui, mas a cada novo poema, cada verso, ao lermos novas poesias, novas questões surgiram, “me fiz outras perguntas”, mas afinal, “não é para isso que serve a poesia?”.

Em síntese, as relações entre Ana Cristina Cesar, Alice Sant’Anna, Angélica Freitas e Marília Garcia realizam-se muito mais enquanto antropofágicas do que meramente intertextual. Por fim, retomamos Raul Antelo (2001, p. 273), para salientar que “a antropofagia não devora corpos; ela produz corpos”. As viúvas não apenas “devoram” e reproduzem a poesia de Ana C., pelo contrário, elas produzem seus próprios “corpos”, suas poesias; ocorrem a partir desse diálogo com Ana C. e de sua significativa posição na literatura brasileira. Ao se colocarem nos entre-lugares do *enjambement*, da poesia-mulher e da tradição-tradução, as “viúvas” reverberam a voz de Ana C., mas não deixam de produzir suas formas de percepção.

Por fim, num gesto poético, retomamos mais dois versos. Um de Ana C.: “aí é que são elas” (CESAR, 2013e, p. 216), e enfatizamos a potência das poéticas do presente pensadas a partir da escrita/leitura de Ana C. “*Elas*”, as nossas viúvas, Alice Sant’Anna, Angélica Freitas e Marília Garcia, que, “embebedadas” por Ana C. destacam-se na poesia

contemporânea. Dessa forma, expandimos para um verso de Angélica Freitas (2020, p. 41): “agora é que sou elas”, e assumimos assim esse lugar de “ser”, colocamo-nos também nessa condição de “viúva” de Ana Cristina Cesar. “*Sou elas*”, que passamos a ser “nós”, cada leitor “viúvo” que, apaixonado por poesia, encontra-se nesse entre-lugar do amor e da falta deixados por essa “sereia tecnocolor”.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. A imanência absoluta. *In*: ALLIEZ, E. **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000. p. 169 – 192.

AGAMBEN, Giorgio. **Idéia da prosa**. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. Trad. Sérgio Alcides. **Revista Cacto**, n. 1, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. **O cinema de Guy Debord**. 1998. Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/05/26/o-cinema-de-guy-debord-giorgio-agamben/>. Acesso em: 02 dez. 2021.

ALFERI, Piere. Rumo à prosa. Apresentação de Masé Lemos e Paula Glenadel. Rio de Janeiro: **Alea**, v.15/2, jul-dez 2013.

ANDRADE, Mário de. **Obra imatura**. São Paulo: Itatiaia, 1980.

ANDRADE, Oswald de. **O manifesto antropófago e outros textos**. Organização e coordenação editorial Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANTELO, Raul. Políticas canibais: do antropofágico ao antropoemético. *In*: **Transgressão & Modernidade**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.

BERARDINELLI, Alfonso. As fronteiras da poesia. *In*: BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 13 – 16.

BOSI, Viviana. Ana Cristina Cesar: 'Não, a poesia não pode esperar'. *In*: BOSI, Viviana; FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto (orgs.) **Sereia de papel. Visões de Ana Cristina Cesar**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2015

BRECHT. WEILL. **Seeraüber Jenny**. Tradução de Maria Alice Vergueiro (2007), disponível em: <https://liriodoinferno.wordpress.com/2007/06/26/jenny-a-dos-piratas-geni-a-do-zepelim-grace-a-do-dogville/> Acesso em: 22 ago. 2021.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. Tradução Renato Aguiar.

BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder: teorias da sujeição**. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017

CACASO. Surdina. *In*. **Lero-lero** (1967/1985). Rio de Janeiro/São Paulo: 7 Letras/ Cosac & Naify, 2002, p. 251.

CACASO. **Beijo na Boca**. Rio de Janeiro: Vida de Artista, 1975. [2ª. edição, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. **Atrás dos olhos pardos**: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar. Chapecó: Argos, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. Tradução de Un coup de dés, de Stéphane Mallarmé. *In*: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo, Duas Cidades, 1975.

CÂNDIDO, Weslei Roberto; SILVESTRE, Nelci Alves Coelho. O discurso da antropofagia como estratégia de construção da identidade cultural brasileira. **Acta Scientiarum. Language And Culture**, [S.L.], v. 38, n. 3, p. 243, 16 ago. 2016. Universidade Estadual de Maringá. <http://dx.doi.org/10.4025/actascilangcult.v38i3.31204>. Acesso em: 16 dez. 2021.

CASTRO, Juliane Fernanda Kuhn de. **A Poesia Como Deslocamento**. 2018. 89 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos Linguísticos, Universidade Federal da Fronteira Sul, Chapecó, 2018. Disponível em: <https://rd.uffs.edu.br/bitstream/prefix/2418/1/CASTRO.pdf>. Acesso em: 16 dez. 2021.

CESAR, Ana Cristina. Cenas de abril [1979] *In*: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013a. p. 15 – 43.

CESAR, Ana Cristina. Correspondência completa [1979]. *In*: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013b. p. 45 – 51.

CESAR, Ana Cristina. Luvas de pelica [1980]. *In*: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013c. p. 53 - 74.

CESAR, Ana Cristina. A teus pés: prosa/poesia [1982]. *In*: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013d. p. 75-124.

CESAR, Ana Cristina. Inéditos e dispersos: poesia/prosa [1982]. *In*: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013e. p. 125-312.

CESAR, Ana Cristina. Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa – [2008] seleção. *In*: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013f. p. 313-402.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

CESAR, Ana Cristina. **Tomo tudo na veia**: de: ana cristina cesar para: armando freitas filho. 1982. Disponível em: <https://correioims.com.br/carta/tomo-tudo-na-veia/>. Acesso em: 16 jul. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Similar e simultâneo”. *In*: **Revista modo de usar & co.** 2. Rio de Janeiro: Berinjela, 2009

DINIZ, Marcelo. A tradução como interlúdio. *In*: SCRAMIM, Susana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto (org.). **O duplo estado da poesia**: modernidade e contemporaneidade. São Paulo: Iluminuras, 2015. p. 81-87.

FREITAS FILHO, Armando. Ponte e alumbramento. *In*: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia da Letras, 2013.

FREITAS FILHO, Armando. Prefácio. *In*: SANT'ANNA, Alice. **Aula de Natação**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2018. p. 5-6.

FREITAS, Angélica. **um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FREITAS, Angélica. **Canções de atormentar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

FREITAS, Angélica. **Ana C.** 28 de jun. 2016. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/serafina/2016/07/1785342-leia-poema-inedito-de-angelica-freitas-em-homenagem-a-ana-cristina-cesar.shtml>. Acesso em 20 fev. 2020.

FREITAS, Angélica. **Rilke Shake**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

FRIAS, Joana Matos. Vamos comer Oswald?: processos de devoração na poesia brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira em Portugal: Travessias**. Porto. CITCEM, 2017, pag. 101-114.

GARCIA, Marília. **Engano Geográfico**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

GARCIA, Marília. **Um teste de resistores**. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

GARCIA, Marília. **Camêra lenta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GARCIA, Marília. Homenagem a Ana C: Por Marília Garcia. *In*: GARCIA, Marília. **Blog da Companhia**. [S. l.], 2013. Disponível em: <http://historico.blogdacompanhia.com.br/2013/12/homenagem-a-ana-c-por-marilia-garcia/>. Acesso em: 13 ago. 2020.

GARCIA, Marília. A garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente. *In*: GARCIA, Marília. **Le Pays n'est pas la carte**. [S. l.], 2013. Disponível em: <http://lepaysnestpaslacarte.blogspot.com/2013/12/a-garota-de-belfast-ordena-teus-pes.html>. Acesso em: 13 ago. 2020.

GARCIA, Marília. TINHA UMA TRADUÇÃO NO MEIO DO CAMINHO. **Non Plus**, [S.L.], n. 7, p. 43-53, 14 dez. 2015. Universidade de Sao Paulo, Agencia USP de Gestao da Informacao Academica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-3976.v4i7p43-53>. Acesso em: 15 dez. 2021.

GARCIA, Marília. **Marília Garcia**: paiol literário. Paiol Literário. 2021. Disponível em: <https://rascunho.com.br/paiol-literario/marilia-garcia/>. Acesso em: 15 dez. 2021.

GAGLIANONE, Isabela. **Un coup de dés**. 2014. Disponível em: <https://obenedito.com.br/un-coup-des/>. Acesso em: 16 jul. 2021.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos Estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução de Carlos Nogué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 2006.

HERINGER, Victor. [orelha do livro]. In: GARCIA, Marília. **Um teste de resistores**. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.). **Explosão feminista**: arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

KLIEN, Julia. Na poesia. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). **Explosão feminista**: arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

IANCOSKI, Jéssica. **Gertrude Stein - Uma Rosa é Uma Rosa é Uma Rosa é Uma Rosa**. 2018. Tradução Dalcin Lima. Disponível em: <https://www.jessicaiancoski.com/post/gertrude-stein-uma-rosa-e-uma-rosa-e-uma-rosa-e-uma-rosa>. Acesso em: 07 dez. 2021.

LEMONS, Maria José Cardoso. Pierre Alferi e Marcos Siscar: da prosa para o verso, do verso para prosa. **Anais XII Congresso Internacional ABRALIC**. Centro, Centros – Ética, Estética. UFPR, jul 2011.

LEONE, Luciana di. **Ana C.: as tramas da consagração**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

LEONE, Luciana di. **Poesia e escolhas afetivas**: edição e escrita na poesia contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LEONE, Luciana di. Olhando a poeira: o método e a poesia de marília garcia. In: SCRAMIM, Susana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto (org.). **O duplo estado da poesia**: modernidade e contemporaneidade. São Paulo: Iluminuras, 2015. p. 125-134.

LOURES, Marisa. Marília Garcia: “Acho difícil me colocar em algum lugar neste vasto campo da literatura; gosto do deslocamento”. In: **Entrevista com Marília Garcia**. [S. l.], 2018. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/blogs/sala-de-leitura/18-12-2018/mariliagarcia-acho-dificil-me-colocar-em-algum-lugar-neste-vasto-campo-da-literatura-gosto-dodeslocamento.html>. Acesso em: 15 ago. 2020.

MALLARMÉ, Stéphane. **Mallarmé**. Organização tradução e notas de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Décio e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MALUFE, Annita Costa. **Territórios dispersos**: a poética de Ana Cristina Cesar. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2006.

MALUFE, Annita Costa. **Intimidade sem sujeito**: Ana C. e a desmontagem do diário e da carta. Rio de Janeiro. 2009.

MALUFE, Annita Costa. **Poéticas da imanência**: ana cristina cesar e marcos siscar. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MORICONI, Italo. Poesia e crítica, aqui e agora (ensaio de vocabulário). In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (org.). **Possibilidades da nova escrita literária no Brasil**. Rio de Janeiro: Revan, 2014. p. 81-90.

MOURA, Marina. **A poesia além do gênero**. 2016. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/182/a-poesia-alem-do-genero>. Acesso em: 07 ago. 2021.

NASCIMENTO, Maria Imaculada Angélica. **Por uma janela aberta [manuscrito]: pulsão poética e tradução na obra de Ana Cristina Cesar**. 2015. 308 f. Tese (Doutorado) - Curso de Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

OLIVEIRA, Emanuelle de Queiroz. **Aos pés da poesia brasileira contemporânea: a correspondência poética entre Ana c. e Alice Sant'anna**. 2019. 18 f. TCC (Graduação) - Curso de Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa, Letras, Universidade Estadual do Centro Oeste - Unicentro, Guarapuava - PR, 2019. Disponível em: <https://www3.unicentro.br/petletras/wp-content/uploads/sites/55/2019/12/TCC-Emanuelle-Queiroz.pdf> Acesso em: 27 jun. 2021.

OLIVEIRA, Emanuelle de Queiroz; VALDATI, Nilcéia. Poesia “fora de ordem”: marília garcia de a-z. In: XIV Seminário Nacional De Literatura, História E Memória E V Congresso Internacional De Pesquisa Em Letras No Contexto Latino-Americano, 15., 2020, Cascavel. **Anais [...]**. Cascavel: Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Unioeste, 2020. p. 1-15. Disponível em: <https://midas.unioeste.br/sgev/eventos/literaturahistoriaememoria/anais>. Acesso em: 15 dez. 2021.

OLIVEIRA, Emanuelle de Queiroz; VALDATI, Nilcéia. Ana C. e Alice Sant'anna: tradição e deslocamentos na poesia brasileira. **Raído**, Dourados, v. 15, n. 38, p. 259-275, dez. 2021. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/14875/8376>. Acesso em: 17 jan. 2022.

PALOMA. **Canções de atormentar: você não consegue tapar os ouvidos com os cotovelos**. Disponível em: <https://valkirias.com.br/cancoes-de-atormentar-voce-nao-consegue-tapar-os-ouvidos-com-os-cotovelos/>. Acesso em: 26 ago 2021.

PAZ, Octávio. A Tradição da Ruptura. In: PAZ, O. **Os filhos do barro**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEDROSA, Celia. Poesia, crítica, endereçamento. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (org.). **Expansões contemporâneas: literatura e outras formas**. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2014. p. 69-90.

PIETRANI, Anélia. Angélica Freitas & Lu Menezes: escrever como possibilidade de ter a surpresa da descoberta de coisas que não sabia antes é exatamente o móvel da

escrita. **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**, S.L, v. 10, n. 20, p. 219-246, 30 dez. 2018. Programa de Pos-Graduação em Letras Vernaculas - PPGLEV. <http://dx.doi.org/10.35520/flbc.2018.v10n20a22863>. Acesso em: 26 ago. 2021.

PUCHEU, Alberto; MAGALHÃES, Danielle. A poesia como um gesto em “Rebotalho”, de Masé Lemos, e em “Um teste de resistores”, de Marília Garcia. **Seda - Revista de Letras da Rural**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 8-24, jan. 2017.

QUINTANA, Mario. Cronologia da vida e da obra. *In*: Carvalhal, Tania Franco (org.) . **Mario Quintana: Poesia Completa: volume único**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SAAD, Andressa Gouveia de Faria; GOLDFELD, Marcia. A ecolalia no desenvolvimento da linguagem de pessoas autistas: uma revisão bibliográfica. **Pró-Fono Revista de Atualização Científica**, [S.L.], v. 21, n. 3, p. 255-260, set. 2009. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-56872009000300013> Acesso em 26 ago. 2021.

SANT’ANNA, Alice. **Rabo de Baleia**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SANT’ANNA, Alice. **Pé do ouvido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SANT’ANNA, Alice. **Aula de natação**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2018.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. *In*: SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos**. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. P.9-26.

SANTIAGO, Silviano. Singular e Anônimo. *In*: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCRAMIM, Susana. A poesia Mulher. **Revista Cult**, 2016. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-poesia-mulher/>. Acesso em: 14 abr. 2020

SISCAR, Marcos. **Crítica**: 'Pé de ouvido', de Alice Sant'Anna. 2016a. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/critica-pe-de-ouvido-de-alice-santanna-20210714>. Acesso em: 20 fev. 2020.

SISCAR, Marcos. **Entrevista**. 2016b. Disponível em: <https://suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1549-entrevista-marcos-siscar.html>. Acesso em: 16 jun. 2021.

STROPARO, Sandra Mara. Mallarmé no Brasil. **Letras**, [S.L.], n. 47, p. 175, 23 nov. 2013. Universidad Federal de Santa Maria. <http://dx.doi.org/10.5902/2176148511761>. Acesso em: 16 jun. 2021.

SÜSSEKIND, Flora. **Até segunda ordem não me risque nada**: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-voz de ana cristina cesar. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

TABAROVSKY, Damián. **História de uma infâmia**. 2018. Disponível em: <https://www.quatrocincom.com.br/br/artigos/literatura/historia-de-uma-infamia>. Acesso em: 11 jan. 2022.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. Sereias bêbadas:: metáforas corporificadas na obra de Adriana Varejão. **Communitas**, [S. l.], v. 4, n. 8, p. 9–21, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/COMMUNITAS/article/view/4405>.

ANEXOS

Anexo A – “Canções de atormentar” (FREITAS, Angélica. **Canções de atormentar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.)

quem vai para o mar terá medo
que o seu navio se espatife num rochedo
quem é do mar e vai para a terra
sabe que no final se ferra
à sua cauda não se aferra
nem na grécia, nem na inglaterra

é inventado ou verdadeiro
que a sereia cantou pro marinheiro
ele pôs cera no ouvido
ou se atou ao mastro feito um bom marido
domador dos mares e da libido
ninguém no mundo mais desenvolvido

qual terá sido o maior peixe
que já caiu na sua rede
meio mulher, meio pescado
o maior troféu já conquistado
ele sabe que nunca vai estar errado
e a sereia é um bicho desgraçado

mesmo que a deseje morta e descamada:
o marinheiro tem medo da sereia

*

quem não pode ser marinheiro
por força das circunstâncias

quem não pode viajar o mundo
dentro de embarcações

deve imediatamente
contemplar a ideia
de virar sereia

*

virar sereia
sem rabo de peixe
os dois pés na areia
cantando minhas canções
de atormentar

o ouvido de quem só quer
o butim dos marinheiros
barras de ouro
mármore e estátuas
moedas fora de circulação

mil vezes destruir tímpanos
e vidraças
mil vezes afundar navios
e suas cargas preciosas

*

canções de atormentar
atormentar, atormentar

não tem para onde fugir
e você não consegue
tapar os ouvidos
com os cotovelos

canções de arrepiar os pelos
de me fazer odiar

canções de atormentar
atormentar, atormentar

*

toma aqui um espelho pra você se ver
você é tão bonita
um colar de contas pra você usar
você é tão bonita

você canta tão bem, você deveria cantar
profissionalmente
tenho uns amigos, vou te apresentar
você é tão bonita

há um repertório que você vai adorar
profissionalmente
uns lugares bacanas aonde vou te levar
você é tão bonita

cheiro de peixe não nos apetece, meu amor
incidentalmente
você vai ter que cobrir esse rabo, sim, senhora
você é tão bonita

fama, fortuna e todo o meu apoio
profissionalmente

*

ah, se eu fosse uma sereia
teria mais o que fazer
do que ficar cantando pra eles
do que tentar seduzi-los

nem assoviaria, não
ao ver caravelas passar
em seu mar plano, seu mundo quadrado
no máximo um espirro, no máximo um bocejo

lá vão eles, atarefados
pilhando tudo, matando todos
a serviço do rei, do estômago
a serviço do sr. pinto

nem assoviaria, não

ao ver caravelas passar
em seu mar plano, seu mundo quadrado
no máximo um espirro, no máximo um bocejo

*

os filhos dos marinheiros
que temiam os monstros marinhos
vão bem, obrigados
todos engravidados

têm automóveis, jatos
têm helicópteros
queimam combustíveis
fazem todas as porcarias possíveis

mandam no país
mandam no teu nariz
e nunca tiram férias
de nos impor misérias

com a graça de netuno ou não
todos eles aí estão
os filhos, os netos, os bisnetos
dos marinheiros.

Anexo B– “Blind light” (GARCIA, Marília. **Um teste de resistores**. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.)

poderia começar de muitas formas
 e esse começo poderia ser um movimento ainda sem direção
 que vai se definindo
 durante o trajeto
 poderia começar situando o tempo e o espaço
contexto hoje é quarta-feira dia 27 de novembro
 e estamos no 3º andar do centro universitário maria antonia
 também faria uma pergunta
 nesse caso *com quem estou falando aqui hoje?*
 poderia começar contando que me mudei para são paulo
 há exatos 3 meses
 e que esse convite do mauricio
 foi como um gesto de
delicadeza e acolhida
 pensando bem poderia resumir
 minha curta experiência nesta cidade
 com a palavra *delicadeza*
 poderia começar de muitas formas
 mas escolhi começar com uma pergunta
 que me fez a hiliary kaplan
 a hiliary kaplan é uma tradutora e escritora americana
 a hiliary kaplan estava traduzindo um poema meu
 e deparou com este verso
ele fica boiando com um walkman
e depois olha para os pés
 a hiliary kaplan me perguntou
para qual direção nossos olhos se dirigem
quando estamos boiando deitados e olhamos para os próprios pés?
 olha-se para baixo ou para a frente?
 a pergunta da hiliary kaplan é uma pergunta
 sobre o referencial se me refiro ao “ele” do poema
 digo que o olhar se dirige para baixo
 se me refiro a quem está de fora da configuração
 deitado-boiando
 ou se me refiro à nossa posição em relação à terra
 o olhar se dirige para a frente
 mas essa pergunta me interessa também
 pela possibilidade de *transformar o espaço*
a partir de um mínima decalagem da linguagem
 um pequeno detalhe destaca a forma de ver as coisas
 e faz pensar em conexões e relações
 que não existiam ali antes
 um pequeno detalhe redimensiona por exemplo
 o espaço
 e a nossa forma de entendê-lo
 criando deslocamentos produtivos
 mesmo que “produtivo” num sentido contrário
 ao que se costuma usar
 um produtivo só no plano pessoal
 que me faça perceber o meu mundo de outro modo
 o que eu queria
 era me apropriar dessa possibilidade
 de mudar de direção
 e de refazer as conexões
 levantada pela pergunta da hiliary
 há uma semana

participei do encontro *autorias e teorias*
 no centro universitário maria antonia
 a convite do maurício salles vasconcelos
 no primeiro dia do encontro
 o augustin fernández mallo
 contou sobre a trilogia *nocilla dream*
 escrita quando ele estava com o quadril quebrado
 deitado em uma cama na tailândia no segundo dia
 o damián tabarovsky comentou seu ensaio
a literatura de esquerda e no terceiro dia li este texto
 que começou com a pergunta da hiliary
 já citada
 depois na mesma mesa
 o roberto zular falou sobre as muitas vozes que existem hoje
 e sobre as ficções performativas
 depois na mesma mesa
 foi a vez do paulo ricardo
 alves o paulo ricardo alves analisou
 a poesia do zular e a minha
 por fim
 conversamos com o público
 depois mudei pequenas coisas no texto
 inserindo comentários como este aqui
 e incorporando a conversa que tivemos no dia

1.
 no filme *pierrot le fou* de jean-luc godard
 tem uma cena em que os amantes ferdinand e marianne
 estão fugindo em um carro conversível vermelho
 por uma estrada ensolarada
 no litoral sul da
 França

nesta cena de *pierrot le fou*
 a câmera filma os dois a partir do banco de trás do carro
 nesta cena de *pierrot le fou*
 o ponto de vista do espectador é de quem está de fora
 porque os dois estão de costas para a câmera
 apesar disso a estrada vai se abrindo à frente
 e o movimento carrega todo mundo para dentro da história

nesta cena de *pierrot le fou*
 o diálogo que ocorre entre ferdinand e marianne
 tem um tom bastante leve
 para a gravidade do assunto eles discutem o que farão agora
 depois de fugirem juntos depois que ele largou mulher e filha
 depois de se envolverem com tráfico de armas
 com um assassinato e de roubarem este carro
 ferdinand quer parar em alguma praia tranquila
 e ficar com marianne por um tempo
 ferdinand quer parar em alguma praia tranquila
 e ficar com marianne por um tempo
 ferdinand diz mais de uma vez que está apaixonado
 mas marianne responde que eles precisam de dinheiro
 ela sugere que procurem seu irmão para conseguirem grana
 e poderem ir para um hotel chique se divertir

nesse momento ferdinand se vira
 olhando para trás na direção da câmera
 e diz – *estão vendo*

ela só pensa em se divertir
 marianne se vira também olhando para trás
 na direção da câmera
 e pergunta para ele – *com quem você está falando?*
 ao que ele responde – *com o espectador*
 esse curto diálogo de *pierrot le fou*
 contribui para dar ao filme sua dimensão de *filme*
 de algum modo essa menção ao espectador
 fura o filme e insere nele uma espécie de
corte
interrupção que dá a ver mais concretamente
 a dimensão da *montagem* no cinema
 a mídia que poderia passar despercebida
 no produto final
 irrompe no filme criando uma descontinuidade um furo
o que sinto ao pensar em você
 ela disse
é um furo

se penso na poesia
 quais recursos ao lado do corte
 poderiam contribuir para tornar o poema
um poema?

2.
 a poeta polonesa wislawa szymborska
 começa um discurso sobre poesia
 dizendo que o mais difícil de um discurso
 é a primeira frase
 mas que o mesmo depois de ter começado
continuar o discurso será tão difícil quanto *começar*
 pois ela vai falar de poesia
 e por que é assim tão difícil falar
 de poesia?

a poeta polonesa wislawa szymborska
 foi publicada em livro no brasil em 2011
 um dia conversando com o rafael mantovani
 ele disse que estava tentando escrever
 usando o mesmo registro de escrita de wislawa szymborska
 ao ler seu livro anterior
 percebi que havia outra presença
 percebi que havia a presença de adília lopes ali
 adília lopes aparecia citada textualmente no livro
 mas também aparecia de forma mais sutil
 em um tipo de humor *nonsense*
 no uso da série no uso das paronomásias
 ou ao tratar de algumas questões como o feminino
 o diálogo com adília lopes atravessa
 o livro de rafael em várias direções

3.
 giorgio agamben diz que
 no cinema
 a montagem é feita de dois processos *corte*
 e *repetição*
 parece que o giorgio agamben
 está falando de poesia
 posso deslocar a leitura do giorgio agamben
 (ou *cortar*)
 e *repetir* para pensar na poesia

corte e repetição

gertrude stein diz
que não existe repetição
mas *insistência*

4.

a poeta portuguesa adília lopes
foi publicada em livro no brasil em 2002
desde então alguns escritores no brasil
dialogam com a adília lopes
citam a adília lopes
incorporam versos tom humor
da adília lopes
produzindo furos na própria escrita
por onde podemos ouvir a
adília lopes

5.

já falei da hilary kaplan
a hilary kaplan morou no rio de janeiro entre 2011 e 2012
a hilary kaplan está na capa da modo de usar & co. 3
agora a hilary kaplan mora em los angeles
a hilary kaplan traduziu alguns textos meus para o inglês
durante o processo conversei com a hilary kaplan
sobre tradução a hilary kaplan
fez perguntas sobre os poemas
depois a hilary kaplan partiu para casa
depois fiz um poema para a hilary kaplan
chamado “uma partida com hilary kaplan”
essa partida é uma forma de partir com a hilary kaplan
para fazer esse texto
me apropriei das perguntas da hilary kaplan
e coloquei em versos
usei o mesmo procedimento de charles bernstein
ao fazer “um teste de poesia”
o resultado é uma lista de perguntas sobre a linguagem
o resultado é uma lista de perguntas sobre os poemas
o resultado está na página 87 deste livro
muitas das perguntas da hilary kaplan
não consegui responder
porque exigiam que definisse questões no texto
onde eu queria manter a dúvida
por exemplo tem o caso dos pronomes
posso omitir os pronomes em português
e não dizer quem é o sujeito da ação
eu gosto de omitir os pronomes em português
e criar essa confusão
muitas vezes a gente não sabe quem é o responsável pelas coisas
e dizer isso com a linguagem
ajuda a pensar
se uso um verbo como “disse” sem pronome para definir
então
o sujeito da ação pode ser tanto *ele* disse
quanto *você* disse quanto *ela* disse
quanto *eu* disse
assim poderia manter uma suspensão
sobre quem disse o quê
e quem fez o quê
afinal

o anthony gormley
 fez uma instalação chamada
blind light
bling ligh parece um quadro que cega
 pois aqui a luz faz o contrário de
 iluminar ele diz
 que a arquitetura serviria para dar segurança e certeza
 acerca do lugar onde estamos
 e arquitetura deveria proteger
 do clima do frio da incerteza
 mas *blind light* mina as coisas
entrar no espaço interior equivale a sair
a estar no topo de uma montanha
ou na borda do mar

9.
 em 1965 o escritor americano charles reznikoff
 escreveu um livro chamado *testemunho*
 ele usou *tesoura e cola*
 charles reznikoff recortou e colou
 depoimentos de testemunhas de crimes ocorridos
 no final do século XIX nos estados unidos
 charles reznikoff versificou e reordenou os textos
 de acordo com alguns critérios como
 região onde o crime ocorrera ou tipo de crime praticado
 em 1952 oswald de andrade recortou
 cartas e anotações de cronistas e viajantes portugueses
 para escrever sua poesia pau-brasil

em 2006 o escritor argentino pablo katchadjian
 colocou o poema 'martín fierro'
 em ordem alfabética e publicou o livro
o martín fierro ordenado alfabeticamente

esses são exemplares do procedimento de
corte e repetição
 nesses exemplares

o processo é bem literal
 porque recorta os enunciados
 e leva para outro contexto
a fonte de duchamp faz isso também
 ele diz
 desloca o objeto
 aqui importa o ponto de chegada
 talvez em alguns casos
 como no de *martín fierro ordenado alfabeticamente*
 o procedimento funcione mais de forma conceitual
 pois se visto como o poema
 o resultado beira algo quase ilegível
 mas ele pode ser visto também de outra maneira
 ele serve para repensar o *martín fierro*
 para furar o *martín fierro*
 serve para ler as coisas de outra maneira
 serve para pensar por exemplo
 que estamos repetindo muito esse gesto
 ultimamente ao atravessar os vários suportes
 e meios digitais digitando recortando
 colando vivendo a
 hiperinformação

o procedimento está presente em tudo
 mesmo que não seja repetido tal e
 qual mesmo que não seja repetido
 tal e qual mesmo que não seja
 repetido

10.
 um dispositivo que produza a repetição
 pode produzir novas formas de
 percepção?

11.
 quando li esse texto
 há uma semana
 lá no encontro do centro universitário maria antonia
 o damián tabarovsk me fez uma pergunta
 acerca dos procedimentos de recorte e colagem
 que eu estava citando
 o damián tabarovsk disse que havia
 um humor nesses textos
 que não estava explícito na minha fala
 o damián queria saber como eu lidava com isso
 na hora em que respondi à pergunta do damián
 me atrapalhei
 na hora de responder às perguntas eu costumo me atrapalhar
 acho que não escuto o que as pessoas estão dizendo
 fico querendo resolver o problema em vez de manter
 o diálogo e a escuta abertos
 talvez eu não tenha escutado a pergunta
 do damián

pensei

*por quanto tempo você consegue prender a respiração
 debaixo d'água?*
 vou tentar manter a escuta aberta
 depois já em casa
 conversando com o léo sobre a pergunta do damián
 vi que faltou falar sobre os documentos
 poéticos
 faltou falar que esses textos podem ser lidos
 como documentos poéticos os documentos poéticos
 são textos que trabalham com um material preexistente
 que carregam informação
 de um lugar para outro
 mudando a forma
 dando a ver algo que não estava claro
 na disposição inicial os documentos poéticos
 são instrumentos de descrição e compreensão do mundo
 e servem como ferramentas conceituais e perceptivas
 para ler o que está ao redor
 o poeta francês franck leibovici
 escreveu um livro chamado *documentos
 poéticos*
 nos qual descreve este procedimento na obra do
 charles reznikoff e do artista plástico
 mark lombardi
 mark lombardi tentava montar diagramas
 a partir das notícias que lia no jornal
 sobre as redes internacionais
 do crime e terrorismo

nesses diagramas mark lombardi dispunha as relações
entre figuras públicas países personalidades
buscando perceber algo que não existia na notícia isolada
os desenhos de mark lombardi são usados pelo fbi
porque mostram relações que não estão evidentes
de outra forma

o frank leibovici
também escreveu o seu livro achado *o portraits chinois*
onde recorda relatos e textos da internet
de reféns sobreviventes das guerras
do iraque e do afeganistão
os documentos poéticos servem para repensar
o mundo
mas a poesia não serviria para isso
também? você pergunta
e eu não sei para que serve a poesia
e eu penso na resistência nos resistores na eletricidade
na eletrônica nos chips nos codecs
e nos testes os testes todos os testes para sobreviver
e afinal quem disse o quê?
quanto aos documentos poéticos
o frank leibovici diz que
eles são documentos e não poemas
porque tratam de assuntos públicos
e podem estar em outros campos
que não só literário e ficcional
o frank leibovici deu sua definição:
entendo por esse termo
não um poema
nem mesmo textos com uma visada poética
mas um dispositivo destinado a produzir
um certo tipo de saber mais do que conteúdos específicos
são formas e formalizações de saberes de diferentes naturezas
que são buscados e talvez inventados
essas formas
resultantes de um contexto preciso
devem poder se transportar isso para outros contextos
e adaptadas às necessidades de então

eu não saberia definir *o que são*
os documentos poéticos
mas *quando* são documentos
poéticos
eu diria ao damián
que o *martín fierro ordenado abertamente*
poderia ser um documento

mas e quanto ao humor daqueles
procedimentos? você pergunta

12.

em 1999 vi uma exposição no centro cultural hélio oiticica
lembro da luz que fazia naquela tarde
lembro da luz que entrava por uma janela no segundo andar
e transformava a sala de
exposição
lembro dos mapas atravessando toda a sala
os mapas espalhados sobre colchões
um colchão ao lado do outro colchão
lembro de sair de lá

e caminhar pelo centro do rio
 rua luís de camões avenida passos
 lembro da luz que fazia naquela tarde
blind light

13.
 entrar no espaço interior equivale a sair?

14.
 de que maneira uma tradução
 quando entra na língua de chegada
 pode deslocar o corpo do que se escreve ali
 e refazer a roda de leitura e produção?
 de que maneira um poeta escrevendo na mesma língua
 como é o caso da adília lopes
 pode entrar no corpo da literatura
 e ser lido como tradução?

15.
 eu acho que aqui em são paulo
 as pessoas costumam atravessar a rua na faixa de pedestres
 eu acho que aqui em são paulo
 as pessoas não têm a mania
 de atravessar a rua no meio dos carros
 é o que tenho pensado aqui em são paulo
 como é agradável a sucessão
 de palavras
 disse a gertrude stein
 no dia em que fui falar no centro universitário maria antonia
 tomei o metrô para chegar na vila buarque
 entrei na estação ana rosa tomei a linha azul direção tucuruvi
 desci na sé baldeei para a linha vermelha
 direção palmeiras barra funda e desci na república
 na república caminhei pela avenida ipiranga
 depois pela consolação e cheguei na rua maria antonia
 antes de pegar o metrô na estação ana rosa
 atravessei a rua no conselheiro na conselheiro rodrigues alves
 ao atravessar a rua estava fora da faixa de pedestre
 olhei e não vinha carro
 os carros estavam parados no sinal lá longe
 então atravessei fora da faixa de pedestre na altura
 do supermercado pão de açúcar
 mesmo sem nenhum carro vindo
 como estava fora da faixa de pedestre atravessei correndo
 quando estava no meio da rua
 já chegando na última pista
 saiu um carro do estacionamento do supermercado
 a motorista estava olhando na direção oposta
 para ver se não via nenhum carro
 para ver se ela podia entrar na última pista
 e como estava olhando na direção oposta
 não viu que eu estava entrando com toda pressa
 na frente do carro dela
 eu estava correndo e não tinha mais como parar
 já tinha entrado na frente do carro dela
 foi por um triz o pipoqueiro na calçada em frente
 deu um grito e eu fiquei com a perna bamba
 porque senti o deslocamento
 de ar
 provocado pelo carro nas minhas costas

a motorista não viu nada
 eu entrei no buraco do metrô
 - *então descemos para o centro do mundo*
 ele diz
 então desci para o centro do mundo
 pensando que ainda estava viva
 por um instante esqueci mas depois lembrei
 que estava indo para o centro universitário maria antonia
 e tomei a linha azul a direção do tucuruvi
 uma linha aos olhos
 é uma sequência de pontos

16.

em 1989 emmanuel hocquard escreveu um poema
 longo chamado
 “dois andares com terraço e vista para o estreito”
 Emmanuel hocquard é um poeta francês
 que nasceu em 1941
 no poema ao longo
 “dois andares com terraço e vista para o estreito”
 Emmanuel hocquard narra uma viagem
 que faz a tãnger no marrocos
 cidade onde passou a infância e adolescência
 quando ele escreve este poema longo
 está há vinte anos sem ir a tãnger
 a viagem narrada começa na andaluzia
 onde ele toma um barco para cruzar o estreito de gibraltar
 e depois percorre a cidade de tãnger a pé e de carro
 é uma viagem feita pelo espaço
 mas também pelo tempo
 já que ele traz à tona memórias de infância
 e sobrepõem diversos mapas da narrativa
 o mapa da infância o mapa que percorre
 o mapa da escrita que se sobrepõem às linhas do seu texto
 o poema é todo sem pontuação
 tem uns versos mais longos e outros
 curtos
 e forma um desenho na página que lembra o
 estreito
 de gibraltar
 como outros textos de emmanuel hocquard
 esse poema é um híbrido
 texto narrativo
 que às vezes traz ecos dramáticos
 com várias pessoas falando
 e que usa também o corte o verso a elipse
 a insistência
 alguns desses *furos* que poderiam fazer a gente
 ler um poema como *poema*

em 2007 traduzi esse poema longo
 “dois andares com terraço e vista para o estreito”

em 2009 fui para a França conhecer emmanuel hocquard
 e escrevi o *engano geográfico*
 contando essa viagem
 para a escrita do *engano geográfico*
 me apropriei do poema
 “dois andares com terraço e vista para o estreito”
 citando versos e me aproximando do seu tom

que torna a escrita imprevisível
 depois de pronto o texto estabeleceu suas conexões
 tornou-se uma forma de leitura das coisas
 talvez seja difícil falar de poesia
 porque em geral tentamos falar desse processo
 a partir de algo que não é processo
 e o processo escapa porque
 ao falar dele
 já não estou nele estou do outro lado

falar é *repetir*
 mas repetir depois e de outra forma
 falar é insistir
 assim ao repetir o processo
 produzo outro processo
performatividade
 ele diz
com quem você está falando?
 ele pergunta
 e eu tento descobrir quem é *ele*

18.

no filme *pierrot le fou* de jean-luc Godard
 quando marianne pergunta a ferdinand
 “com quem você está falando?”
 sua pergunta nomeia a ideia de destinatário
com quem você está falando?
quem está aí? quem está ouvindo?
é um diálogo?
 posso perguntar também
 quem está falando no filme
 ferdinand? Marianne?
 godard se dirigindo ao espectador?
 talvez se importe fazer
 perguntas

19.

em 2008
 para participar de uma antologia
 em homenagem a ana cristina cesar
 fiz um poema chamado
 ‘a garota de belfast
 ordena a *teus pés*
 alfabeticamente’
 o poema partiu de uma brincadeira de leitura
 peguei todos os versos do livro
a teus pés
 e coloquei em ordem alfabética
 foi uma maneira de ler o livro de ana c. de outra forma
 de deslocar o contexto de onde tinham saído os versos
 para poder perceber outras relações a partir
 dos próprios versos
 foi uma maneira de conhecer ana c. outra vez
 parece que a gente está sempre buscando conhecer de novo
 refazer o caminho até as coisas
 percebi por exemplo que a palavra ‘atravessar’
 se repete muitas vezes no início dos versos
 ou então que o ‘agora’ é o marcador temporal
 mais frequente ocupando o início dos versos
 o procedimento deixa a gente curioso

para ler por exemplo
 quais são as linhas que começam com o pronome 'eu'
 nos poemas de ana c.
 ou pelo 'você'

a teus pés em ordem alfabética foi apenas um jogo de leitura
 do qual parti para fazer o poema
 há algumas semanas
 para o lançamento da obra poética de ana c.
 preparei um vídeo a partir desse poema
 queria descrever concretamente o processo de feitura
 de algum modo essa prática é como a da escrita
 escolhi um filme da cineasta belga chantal akerman
je, tu, il, elle
 e recortei quatro cenas
 o filme parecia um banco de dados
 queria pegar uma imagem
 que dialogasse com o poema
 uma imagem fora do contexto
 me trazendo dele rastros restos
 uma imagem que pudesse estabelecer relações com o texto
 escrever também pode ser assim
 às vezes basta um verso uma fala solta
 que possa se encaixar e transformar um poema
a fala não traz nada do seu contexto inicial?
 ele pergunta
 seleciono as cenas do filme para importar no adobe pro
 depois importo o áudio com a leitura do poema
 a partir daí
 passo a recortar as cenas
 montar repetir avançar
 ouvir o ritmo do texto a voz da imagem
 em movimento
 então insiro o texto sobre isso tudo
 para dialogar com o que está acontecendo
 de algum modo é como escrever
 e o resultado imprevisto
 o vídeo está aqui
<https://www.youtube.com/watch?v=BA4UgPVVwIQ>
 e o texto na página 41

20.
 em 2007 escrevi o livro *20 poemas para o seu walkman*
 tentando pensar em espaços e mapas
 que não têm a escala habitual ou que podem ser
 redimensionados que importam menos
 como representações de lugares que existem
 e mais como lugares que fazem conexões
 dessas representações com outras coisas
 o aníbal cristobo me disse uma vez
 que pareciam *paisajes visitados en extrañeza*
 nesses mapas
 cabe a pergunta da hilary kaplan
quando olho para os pés boiando
olho para a frente ou para baixo?

escrevi o livro *20 poemas para o seu walkman*
 querendo que o leitor ouvisse os textos o ritmo o andar
 daqueles poemas
 queria que o leitor sentisse o deslocamento

o literal do walk-man
 o homem andando
 um fio que vai conduzindo as coisas
 em cada cena estamos em um lugar diferente
 os personagens
 vão atravessando os poemas
 e atualizando as narrativas que aparecem
 as narrativas são entrecortadas
 contadas só pela metade
aqui o país não é o mapa

21.

no dia do encontro
 lá no centro universitário maria antonia
 o paulo ricardo alves fez uma pergunta dos meus livros
 a partir da ideia do *walkman*
 e do texto do iain chambers
the aural walk
 a análise dele buscava pensar em como um dispositivo
 por exemplo o *walkman*
 pode mediar nossa experiência com o mundo
 e transformar a percepção que temos das coisas
 depois da mesa
 alguém fez um comentário sobre a fala do paulo ricardo
 e eu lembrei da pesquisa do rodolfo caesar sobre o
loop
 o Rodolfo caesar é um compositor o rodolfo caesar
 compôs uma peça chamada *círculos ceifados*
 o rodolfo caesar tem uma pesquisa sobre o
 loop nessa pesquisa o rodolfo caesar
 procura pensar na repercussão do loop
 a partir da invenção do *sillon fermé*
 sulco fechado risco do disco? você pergunta
 o rodolfo caesar procura identificar
 formas de loop no pensamento
 antes da invenção do sulco do disco
um dispositivo que produz a repetição
com o sulco do disco
pode produzir novas formas de percepção?
 talvez importe fazer perguntas
 e saber dizer
 sim
 o rodolfo caesar fez uma peça musical
 com um poema do meu livro chamado “aquário”
 o rodolfo caesar pensava na ideia
 do poema para tocar no *walkman*
 com uma voz interna tocando
 quando ele me explicou
 pensei na voz gritando dentro do loop do aquário
 falei para ele que eu também pensava no *walkman*
 com a possibilidade de um mundo em deslocamento
 da escuta do mundo em deslocamento
 lembrei do poeta argentino
 oliverio girondo
 em 1922
 oliverio girondo escreveu um livro chamado
 20 formas para ser leídos en la tranvía
 seus 20 poemas estão em movimento
 seus 20 poemas carregam o leitor
 pelas linhas do bonde

pelos apuntes callejeros
 seus 20 poemas caminham com a escuta aberta
 o rodolfo caesar propôs de sairmos na rua
 com um gravador e a escuta aberta
 um dia saímos na rua em santa teresa
 gravando a leitura do poema e captando os sons ao redor
 um dia saímos na rua almirante alexandrino
 era um fim de tarde 2008
 bonde alguns carros passando
 e gravamos o poema caminhando
 o rodolfo caesar me disse nesse dia
 seu poema tem 15 passos e eu fico sempre pensando
 em quantos passos tem cada poema que leio
 depois o rodolfo caesar fez a peça musical “aquário”
 usando os sons da almirante alexandrino
 um loop do mahler de 1911
 e a gravação que fizemos com a leitura do poema
 a peça está aqui
sussurro.musica.ufrj.br/abcde/c/caesarrodolf/20082009/Aquario.mp3

depois eu publiquei o livro
 recebi uma mensagem de alguém dizendo que ele
 o livro
 já tinha nascido velho
 porque os poemas deveriam ser para o *ipod*
 afinal já estávamos em 2007
 tive vontade de responder que se fossem poemas para o ipod
 não seriam 20 poemas
 mas centenas talvez milhares de poemas
 esse número sim estaria no campo semântico do ipod
 talvez o livro fosse velho e daí
 mas acabei não respondendo nada na época
 hoje gosto desse anacronismo que existe no
 walkman
 o *walkman* foi registrado pela sony
 em 1979
 o ano em que eu nasci

22.
 o filme *la jeteé* do chirs marker
 é todo feito a partir de fotografias imagens fixas
 que são repetidas por vários segundos
 e dão a ideia de uma fotonovela
 há uma única cena em movimento no filme inteiro
 nessa cena
 a mulher do passado
 a que aparece sorrindo na foto do terminal de orly
 a que o protagonista volta para encontrar
 está dormindo
 aparecem várias imagens fixas dela em posições diferentes
 sempre dormindo
 até que nessa cena
 a única cena do filme em que ocorre o movimento
 ela acorda
 e olha para a
 câmera

23.
 ao escrever o *engano geográfico*
 tomo o poema de emmanuel hocquard

uma narrativa de viagem
 como modelo para narrar a viagem que fiz até ele
 faço minha viagem com um caderno
 pensando no poema dele
 escrevo a viagem
 e ela acontece
 a viagem de emmanuel hocquard
 é uma viagem na direção do passado
 já que ele se desloca em busca da memória
 repito a viagem dele de outra maneira
 pois não vou a tânger nem volto ao passado
sua viagem a tânger será aqui ele me disse um dia
 será que minha viagem seria
 na direção do futuro?
estamos no futuro
 diz o filme de chris marker
 o procedimento de fazer uma viagem
 me leva ao lugar me leva ao *ter* lugar
na leitura do outro
acabamos por chegar em nós mesmos
 ele disse
 e eu olho para a câmera
 no livro *20 poemas para o seu walkman*
 depois de percorrer tantos caminhos
 não encontrei o que eu buscava
 eu nem sabia o que eu buscava
 mas não encontrei
 os personagens voltam em momentos diferentes do livro
 tentando sobreviver em uma geografia estranha
 se afogam se perdem não tem uma bússola
 para achar os caminhos
 nenhum *gps* *pensando no leitor do ipod*
 mas o caminho é feito
 cruzando as linhas do poema
 e atravessando
 os furos

24.
 em 1999 vi uma exposição no centro cultural hélio oiticica
 do guilherme kuitca
 lembro da luz que fazia naquela tarde
 lembro da luz que entrava por uma janela do segundo andar
 e transformava a sala com a exposição do guilherme kuitca
 o Guilherme kuitca é um artista plástico argentino
 que trabalha com mapas o guilherme kuitca disse
 que consegue ver no seu trabalho uma linha quase reta ligando
 os mapas rodoviários os mapas de cidades
 as plantas baixas e as pinturas para cenários teatrais
 mas cada série de obras
 começa mais com uma visão
 do que como um projeto