

(DES)FIGURAÇÕES DO FEMININO NA POESIA CONTEMPORÂNEA

INÊS OSEKI-DÉPRÉ*

RESUMO

Livres de um paradigma institucional, procuro, neste artigo, identificar traços formais na poesia feminina brasileira, como as associações abruptas, uma forma enigmática de captação do real e a ausência de elos entre os diversos termos utilizados. Interesse-me, em seguida, pela obra da poeta francesa Liliane Giraudon, autora de *Polifonia Pentésileia*, em português, poema em cinco partes que ilustra a problemática das (des)figurações do feminino na poesia moderna e contemporânea. A parte final é consagrada à análise formal do poema: gênero literário, citações, aspecto gráfico, estrutura, aspecto visual, prosódia, combinados numa hábil montagem. As estratégias utilizadas convergem com as de algumas poetas brasileiras, podendo-se identificar uma escrita “feminina”.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia feminina. Anacolutos. Desfigurações.

A tradução de poemas de autoras de uma língua para outra permite apreender de maneira crítica uma possível “especificidade” da escrita dita feminina, que gostaria aqui de explicitar. Propõe-se discutir sobre os modos pelos quais o sujeito feminino contemporâneo “é figurado e desfigurado no poema, constituindo-se no gesto de se abrir ao outro” ou, quem sabe, ao real.

Um traço já se evidencia em certos textos: livres de uma herança institucional caracterizada pela ausência de paradigmas históricos e diante da necessidade de exprimir uma realidade, seja ela indescritível, as escritas femininas, longe de poder se afirmar que se assemelham, possuem, todavia, traços convergentes.

A partir de alguns exemplos, todos extraídos da mesma antologia, *Poesie Intraitable* (OSEKI-DÉPRÉ, 2022), tentarei apreender certos traços comuns, embora diferentes, que caracterizam esse tipo de escrita. Em seguida, realizarei o caminho inverso,

* Inês Oseki-Dépré, professora emérita de Literatura Comparada da Universidade Aix-Marselha, Marselha, França. E-mail: ineseeki@gmail.com Orcid 0000-0001-5064-1904

procurando discernir, no texto traduzido do francês para o português, semelhanças ou dissemelhanças em relação à poética feminina brasileira. Tratar-se-á de Liliane Giraudon, poeta do extremo contemporâneo francês, cuja obra *Polifonia Pantesileia* (2022) foi traduzida de maneira bastante fiel.

Assim, por exemplo, essa ausência de paradigma histórico da poesia feminina leva poetisas como Lu Menezes, Simone Brantes, Paula Glenadel, Izabela Leal, Diana Junkes, Angélica Freitas, Marília Garcia, Ana Martins Marques², entre outras, a realizarem uma captação descontínua e imediata do real ou de sua presença. Gostaria de por em evidência essa convergência que se exprime, evidentemente, segundo a sensibilidade de cada autora.

Em todas elas, por outro lado, notam-se certas características comuns como a importância do olhar, um certo estranhamento diante das coisas simples ou cotidianas, uma distância e, ao mesmo tempo, uma proximidade com o dia a dia, com o próprio corpo, com outras mulheres ou com o espaço. É frequente a presença do anacoluto ou da epanortose³ que permitem obter relações surpreendentes entre situações ou objetos.

Em Lu Menezes (1948, Maranhão) – que é, talvez, a mais conceitual das autoras citadas – as referências ao cotidiano se alternam com impressões diáfanas, pensamentos: “Abarrotado de azul (do alto, único, / elétrico-esférico-onírico) este lugar // que algo extraordinariamente distante / chamado estrela chamada sol / afeta constante e intimamente [...] Lugar” (MENEZES, 2011, s/p). Adivinha-se o céu, mas um céu de “conto de fadas” cuja significação é confiada ao leitor (“decida ou não, nobre freguês”), relegado à função de consumidor.

Segundo Paula Glenadel (2020, p. 9), que lhe dedicou um ensaio: “É com uma verve singular que a poesia meneziana pensa esse mundo, através de uma tendência bem sua de justificar elementos contingentes totalmente díspares, dados ao acaso, colocando-os juntos de modo logopaico, buscando curiosos e originais raciocínios que os abriguem”. Mais adiante, Glenadel prossegue: “O pensamento criado por essa poesia consiste, assim, na ginástica da mente para criar um nexos novo entre tal elemento concreto e tal ideia abstrata, que lhe confere sentido e valor, ainda que

2 O caso de Josely Vianna Baptista, cuja poética é herdeira de uma cosmologia ancestral, é um caso à parte.

3 Anacoluto: figura de ruptura sintática; epanortose: contradição entre duas proposições em presença.

provisórios” (GLENADEL, 2020, p. 10.) Essa observação exprime bem essa ausência de elos que unem os elementos de sua poesia.

A respeito do poema “Molduras”, Paula Glenadel observa o jogo de contrários referente à subjetividade (o eu lírico) da autora: “Sonhara ter / refletida em explícitos espelhos, / vida burguesa / de pintura holandesa do século XVIII”, mas “tocou-lhe ser / Simples Sísifa de si” (MENEZES *apud* GLENADEL, 2020, p. 47) no qual a aliteração (Si, Si, Si) acentua a ressonância do eco em oposição ao ego. A prosódia não deixa de sublinhar o aspecto auto-irônico da poesia de Lu Menezes, traço que se encontra igualmente em Paula Glenadel poeta, em Angélica Freitas, em Liliane Giraudon, assim como a abundância do anacoluto, como veremos adiante.

Se em Lu Menezes uma certa paisagem é evocada (palmeiras, céu) de maneira evasiva, em Izabela Leal (1964, Rio de Janeiro) os poemas são mais claramente políticos (realistas?), embora evocações da água abundante na Amazônia não sejam ausentes em seus textos. Izabela menciona outras mulheres como Marielle Franco ou Chantal Akerman, ambas mortas. No primeiro caso o poema fala da voz, da cor, da luta; no segundo, o texto toma o aspecto de uma cena filmada: “outros estão parados presos à cama ou à cadeira. Corpos quase mortos a beleza da imobilidade. No fundo do corredor há uma janela [...] ‘*October is the cruellest month*’” (LEAL, 2016, p. 61).

A respeito da *Intrusa*, de Izabela Leal (2016), o poeta Adriano Abbade (2018) observa que ela foi vencedora do Prêmio Rio de Literatura em 2016. Ele prossegue descrevendo a estrutura complexa da obra, que dialoga com vários tipos de discursos (prosa poética, diário, *fait divers*...). O autor nota igualmente que o texto tende ao “silêncio, ao não lugar”. Como veremos em *Polifonia Pentésileia*, de Liliane Giraudon, a *Intrusa* remete antes ao fragmento do que ao texto linear, constituída de *flashes*, *insights*, agenciamentos. Izabela Leal, como Liliane Giraudon, usa também a citação, o empréstimo (“*october is the cruellest month*”, de Eliot). Segundo o poeta Ney Ferraz Paiva, citado pelo mesmo Abbade, trata-se de uma obra que “amplia, clandestinamente, uma zona instável do poético” (2018, s/p).

Nos dois casos, a ruptura sintática é importante. Uma coloração social marca também os poemas de Diana Junkes (1971, São Paulo): “mães de santo professores putas poetas travestis / perambulam neste momento nas esquinas / em busca de máscaras comida livros enxadas / e esterco // pois adubarão os jardins / quando os dentes-de-leão regressarem” (JUNKES, 2022, p. 39), onde o que prevalece é a acumulação de seres ou de objetos que remetem a uma realidade urbana insustentável.

Por outro lado, enquanto Angélica Freitas (1973, Pelotas) brinca com a feminidade:

eu sou a garota mais valente a seu dispor
o garoto mais engraçado que conheço
eu sou eu sinto que sou
eu mesmo
(FREITAS, 2020, p. 38)

Paula Glenadel usa a ironia para se fazer de dona de casa:

na minha casa
poupo energia
junto o que sobra
peso palavras
penso receitas
(GLENADEL, 2008, p. 41)

Comentando a obra de Angélica Freitas, Diana Junkes lembra o atual interesse despertado junto à crítica pela obra da poeta gaúcha. Ela salienta as qualidades marcantes dessa poética, entre ironia e humor, que dialoga com a tradição e que “desafia o discurso erudito e canônico” (JUNKES, 2016, p. 108), colocando sempre em vista o universo feminino.

Diana Junkes considera a poética de Angélica Freitas extremamente “competente” na medida em que propõe a “leveza” como proposta literária, como já o fez Italo Calvino. Por outro lado, o humor ou a piada representam a continuação do poema-blogue do modernismo brasileiro, que Freitas desenvolve de maneira “autoparodizada”. A crítica acrescenta: “Ao convocar a tradição e aspectos específicos desta mesma tradição, Freitas desafia a dicotomia seriedade x comicidade, mostrando que por meio do cômico uma profunda reflexão sobre o papel do poeta contemporâneo em relação à tradição pode ser empreendida” (JUNKES, 2016, p. 111). Outro traço comum entre as poéticas femininas: o jogo com a tradição e o papel do poeta contemporâneo. Acrescente-se que é bastante raro encontrar humor ou derrisão na poética feminina até certa época, sendo esse um traço eminentemente masculino, como em Grégório de Matos, Oswald de Andrade ou Paulo Leminski, grandes antropófagos da literatura

brasileira. Em Liliane Giraudon o humor se reveste antes de ironia e de crueldade, como veremos a seguir.

O caso de Paula Glenadel (1964, Rio de Janeiro) é significativo na medida em que, como tive a ocasião de enunciá-lo:

a poesia é o lugar da crise e é nesse lugar que se move a poesia de Paula Glenadel. Crise de versos, mas crise de valores, crise de esperança, crise de formas. E nesse lugar difícil, por meio de figuras-devires e de uma dicção própria – que consiste em suprimir o excesso, criando hiâncias significativas –, Paula Glenadel consegue dizer o não dito ou não dizer o dito, numa expressão extremamente clara e sintética, quando não sinestésica. (OSEKI-DÉPRÉ, 2014, p. 21)

Como em “Ao que não pôde ser”: “outono lilás, prado mal-florido / é preciso que se diga // imagino-te à vontade / filho ou filha / para que possas enfim ser / mãe ou pai // serei filha desse filho / filha dessa filha” (GLENADEL, 2005, p. 17), onde o ritmo e a prosódia (o som /i/, as aliterações) são do mais belo efeito.

Mas, em *Quase uma arte*, um certo Baudelaire transparece nos poemas em prosa que evocam os acontecimentos banais do dia a dia, como “Visto numa panela”, “Trem”, “Lógica do vinho”, “Metrô mistério”. Em *Fábrica do feminino*, “Pedra”, “Mole”, “Ave”, “Barbara”, “Cortar cabelo”... Como em outros poemas, ela estabelece relações entre o que se apresenta e o que se ausenta, com uma ironia sutil. E como, mais tarde, a Angélica Freitas de *Um útero é do tamanho de um punho*, Paula Glenadel, em *Fábrica do feminino*, percorre as diversas encarnações da mulher, indo da fêmea esculpida, de pedra ou mármore, à fêmea *chester, cover* ou *queen*; virgem-vagabunda ou filha, sereia ou grávida, mas também às figuras mitológicas. Contrariamente à Angélica Freitas, Paula Glenadel utiliza a aporia e a epanortose (afirmando e negando a mesma coisa).

Sem falar em “herança” masculina, deve-se assinalar que Baudelaire, com seus poemas em prosa, fornece uma “não-forma” à poesia contemporânea. Como em outras autoras, a não-forma dos poemas de Paula Glenadel é muito cuidada.

A poesia de Marília Garcia (1979, Rio de Janeiro) chama a atenção pela sua singularidade. Entre fragmentos narrativos e um uso particular da função metalinguística, seus poemas parecem se construir no ritmo da nossa leitura. Por exemplo:

[ao vivo]
primeiro,
a cartela indica que posso entrar.
os músicos já estão aqui
e a plateia também.
meus pés me levam ao microfone
e quando estiver lendo estas palavras em voz alta já estarei ao vivo.
[quanto tempo dura o presente?]
(GARCIA, 2023, p. 39)

O que parece remeter à função fática (aquela que, segundo Jakobson (2010), estabelece o contato) e que resulta em metalinguagem (quando estiver lendo estas palavras) faz parte de um dos procedimentos da autora. É como se ela estivesse escrevendo ou dizendo seu poema no ritmo da nossa leitura, fazendo do leitor um participante ativo. Nesse sentido, pode-se dizer que a poesia de Marília Garcia é performativa, pois ela se faz enquanto se faz, numa furada do real.

No volume *Poésie intraitable* (2022), seus textos são acompanhados de imagens (fotos), ausentes na obra completa (*Expedição Nebulosa*), o que faz de seu texto um texto híbrido. O tema é a escrita, a arte, a literatura, a perda. A voz ocupa um grande espaço, a voz que não se ouve, mas se adivinha e as pessoas desaparecidas reaparecem nas lembranças ou nos diálogos (que são monólogos). Marília dissemina seus versos, nas profundezas da terra, sob camadas no céu. Nunca estando só, o leitor a acompanha, penetra seus poemas, faz parte deles onde a emoção não transparece, um passo de lado, o poema, a escrita no lugar. No lugar da perda o verso:

as linhas verticais no quadrado
da janela *dójd idiot dójd* assim se diz está
chovendo o verso anda sempre na
horizontal mas quando troca de
linha o movimento é
diagonal.
(GARCIA, 2023, p. 24)

Um denominador comum dessa poesia feminina, portanto, é o aspecto *performativo* dos poemas, o “*aqui agora*”, o que Haroldo de Campos chamaria de *jetz zeit* (segundo

Walter Benjamin (1988), e Octavio Paz de *ahoridad*, ou seja, uma captação descontínua e imediata do real ou de sua presença. Cumpre-se acrescentar que a “agoridade” de Haroldo (1997) tende mais para um sincretismo poético do que a um espaço branco. De fato, ela deriva do que o autor chama de “princípio realidade”, que se caracteriza por uma poesia do presente, que se interessa pelas múltiplas possibilidades da presentificação das diferentes tradições que coabitam sem perderem sua característica crítica. Ele manifesta, de acordo com Octavio Paz (*Os filhos do barro*), que a poesia de hoje é uma poesia do “agora”. Haroldo relaciona essa poesia do agora ao que ele chama de poesia pós-utópica, que associa as diferentes formas do passado transformando-as numa poesia crítica, na unicidade *hic et nunc* do poema post-utópico.

Sem aprofundar a questão no âmbito deste artigo, é interessante articular a agoridade à herança de Baudelaire, não de um modelo, antes de um *não modelo*, como já foi dito, no que Baudelaire poderia chamar de “*sans queue ni tête*” (sem pé nem cabeça), que caracteriza o *Spleen*, ou *Poemas em prosa*, apesar do ritmo e do cuidado formal de certos poemas.

Seria interessante, para o assunto que nos interessa, interrogar o longo poema de Liliane Giraudon, *Polifonia Pentésileia*, que ilustra perfeitamente a problemática das (des)figurações do feminino na poesia moderna e contemporânea. No caso presente, trata-se de um poema escrito em francês e traduzido em português, portanto leva-se em conta, evidentemente, a diferença contextual que o distingue de nosso corpus de textos brasileiros. Dito isso, várias convergências o articulam com os poemas já apresentados, dos quais a procura de um dizer independente de um paradigma tradicional masculino salta aos olhos. A incongruência das associações é outro traço presente em *Polifonia*, assim como uma certa falta de nexos lógicos apesar da forma ser impecável.

Porém, diferentemente dos poemas examinados até aqui, incluídos em antologias e com exceção, talvez, do caso de Angélica Freitas, que trama uma problemática do começo ao fim, encontramos-nos diante de um poema único, dividido em partes. Trata-se, com efeito, de um longo poema em 5 seções, cada uma precedida de um grafo, uma teia de aranha que reúne versos esparsos que contribuem para reforçar a significação de cada parte e cujo elo comum é a imagem de Pentésileia, ou melhor, da amazona guerreira, encarnação da poeta

que luta contra a dominação masculina e o peso da tradição. Portanto, um poema híbrido, entre texto e poemas visuais.

A terceira parte (ou canto) do poema se intitula precisamente: “O que as mulheres fazem à poesia”, que implica uma generalização do gênero, um coletivo. Numa entrevista, Liliane Giraudon tenta responder à questão de saber:

o que as mulheres fazem à poesia quando, após séculos de eliminação, de acesso interdito, esse vazio, essa não-memória pesando sobre elas, corpo e língua, é-lhes preciso enfrentar o poema. Como enfrentar o caráter temível (poderoso?) da literatura institucionalizada. Como inventar na língua estratégias de pilhagens, desvios, invenções, recortes: “o que as mulheres fazem à poesia/sempre poderia se inverter/no que adveio delas/controla dos corpos/e dos manuscritos”. (GIRAUDON, 2022b, online)

Essa ausência de memória do cânone as obriga a criar de outra maneira, o que se verifica na maior parte das poetas. E Liliane Giraudon inventa várias estratégias, que vão da citação, da organização caótica dos assuntos, da autobiografia, dos recortes, dos empréstimos a autores camuflados numa montagem de relojoaria.

Por que Pentésiléia? A “heroína” desse poema é uma Amazona, a rainha das Amazonas, personagem que, segundo a autora, sempre marcou sua memória. Rebelde, irmã de Hipólito, em luta contra uma organização social, rainha de uma nação sem homens, ela ataca Troia acompanhada de doze guerreiras. A escolha dessa personagem guerreira, morta por Aquiles, que se apaixona por ela, dá o tom do poema: poema de combate e de amor. Mas a Pentésiléia do poema é menos a da tradição homérica do que a da versão de Heinrich von Kleist (1805), na qual a guerreira, insubmissa, devora o herói grego: “Pentésiléia atravessa o livro a cavalo, e seu fantasma revisitado ressurgiu nele um pouco como certas imagens animadas num *flipbook*. Ela luta. Sabe que a atribuição do feminino está frequentemente ligada a uma tentativa de submissão” (GIRAUDON, 2022c, *online*). Sua presença literal se verifica essencialmente no canto IV : “em Homero Aquiles mata Pentésiléia” (GIRAUDON, 2022a, p. 109); “Pentésiléia se afasta sob as árvores” (Giraudon, [2022d], *online*). Ela vale como um símbolo para a totalidade da obra.

Do ponto de vista do gênero, *Polifonia Pentésiléia* é uma obra “entre prosa e poesia”, que se situa, segundo a autora, entre “a literatura de combate” e a “literatura de lixeira”. Essa indecisão aparece na maioria dos poemas femininos apresentados até aqui sem o

toque bélico do poema francês. O gênero literário designado é a “romança”, na origem um poema medieval que narra feitos históricos ou galantes, mais ou menos fantasiosos, segundo o Aurélio, ironia em referência à poesia épica e a produções sentimentais de categoria inferior. Quanto ao combate, o título já dá indicações: combate contra a ordem social, masculina, contra as formas canonizadas, contra a tirania, contra a “poesia patriarcal bem vertical” (GIRAUDON, 2022, *online*): “poética mutante precária / o que elas procuram / repor em causa formas de vida / para além e contra” (GIRAUDON, 2022a, p. 82). A “lixeira” designa os empréstimos, citações, cortes, oriundos de outros textos, outros poemas. Na obra coletiva, *Lettres aux jeunes poétesses (Cartas às jovens poetas)* (2021), ela reafirma:

É bem isso, entretanto, o que eu não cessei de fazer. Mimar, copiar, desmontar, remontar. Num corpo de macaca, imitar o macaco. Eis-nos aqui. É inútil ter feito muitos estudos literários para se dar conta de que a poesia francesa é uma das mais misóginas que existem. A língua não é sexuada. Essas senhoras façam o favor de não colocar o útero em cima da mesa. Isso eu entendi muito cedo. (GIRAUDON et al., 2021, p. 49; tradução nossa)

O que é a poetisa nesse contexto: “Aquela que é atravessada pelo aborto intelectual de séculos inteiros de mulheres artistas e pelo infanticídio de centenas de obras de poesias, com que ela escreve? Com que corpos fantasmas? Onde isso lhe dói? Como escapar a essa não memória, a essa limpeza pelo vazio?” (GIRAUDON, 2021, p. 50).

O título *Polifonia* remete à diversidade de vozes, de tons, de estilos que se encontram no livro, mas também a uma grande quantidade de *personae*, quase sempre de mulheres citadas: Emily Dickinson, Gertrude Stein, Djuna Barnes, Esther Ferrer, Cathy Berberian, mas, às vezes de alguns autores masculinos que Liliane Giraudon (2022) chama de “irmãs venéreas”: Théophile de Viau, Gérard de Nerval, Marcel Proust e Dominique Fourcad; entre outros autores masculinos que também são convocados: Arnaut Daniel, Antonin Artaud, Denis Roche, Georges Bataille e Jack Spicer.

Os cinco cantos, ou partes do poema, como os dedos da mão, obedecem, segundo a autora, a uma “dialética poética do fragmento”, cuja lógica é orientada pelo que Giraudon chama de “uma prática da guinada”, onde, apesar de tudo, se sente a influência de Mallarmé na organização de partituras: “fragmentos amontoadas / meditações & aforismos”, que permitem ou induzem percursos de leitura multidirecionais surpreendentes. Com

efeito, a disposição dos versos na página lembra o Mallarmé do *Lance de Dados* sem que se possa falar de “*imitação*”: a crise do verso não pode ser considerada como um modelo, antes, como uma palavra de ordem.

Lembremos das palavras de A. Lichtenberger, secretário da revista *Cosmopolis*, em que *O Lance de Dados* foi publicado pela primeira vez, em 1897, ao comentar o poema: “A inspiração era admirável. Mas um pouco desconcertante era a realização. Em uma página em branco se espalhavam frases desconexas, em linhas irregulares, assimétricas e compostas por sete tipo de caracteres [...]” (LICHTENBERGER *apud* MARCHAL, 1998, p. 131).

Essa impressão foi modificada pela leitura de Paul Valéry, amigo e contemporâneo de Mallarmé e, posteriormente, pelos poetas brasileiros de vanguarda, criadores do movimento concretista (Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari) que consagraram ensaios, traduções, hipertextos a Mallarmé⁴, inclusive um livro intitulado *Mallarmé*.

Em *Polifonia Pentesileia*, cada canto, ou seção, é precedido por um grafo constituído de linhas cruzadas que retomam alguns dos versos-chaves e que fazem pensar, como em Francis Ponge ou em João Cabral, na “arte da aranha” que, para Giraudon (2022c), “defeca” a própria luz. Citando o prefácio que precede a tradução brasileira, “a ambivalência dessa formulação não deixa de remeter a uma autoironia que perpassa todo o livro e que é também tributária da consciência moderna sobre a mercantilização da arte no âmbito da sociedade pautada pelo capital” (GIRAUDON, 2022a, p. 10). Ainda na entrevista dada à *Diacritik*, Liliane questiona: “Pentesileia não se limita a dizer não, ela coloca questões, por exemplo, como não aderir a um cínico capital cultural no qual o escritor, o poeta, se torna cúmplice reacionário do que ele pretende denunciar?” (GIRAUDON, 2022c, *online*). Referência a Baudelaire e ao caráter “inelutável da prostituição para o poeta”: “O que é a arte? Prostituição.”⁵, ideia retomada por Walter Benjamin, mais tarde: “Podemos por em nossa cama os livros e as putas” (BENJAMIN, 1988, p. 173-175).

Quanto à organização dos fragmentos, como já foi dito, a parte central “O que as mulheres fazem à poesia”, que é a questão fundamental colocada pelo poema, é

4 Ver Inês Oseki-Dépré, “Mallarmé et les subdivisions prismatiques de l’idée”, *La poésie en transit*, France-Brásil, RSH, n. 346/abril-junho 2022, volume 346, p. 71-96.

5 *Qu’est-ce que l’art? Prostitution*. Charles Baudelaire, «Fusées I», *Journaux intimes*, La Pléiade, vol. I, p. 224.

precedida pela “Exposição de momentos operatórios”, “O conto de fadas é um dejetivo”, “O podredouro permanece uma atividade do clã” e “Dilaceravelmente”. O conjunto constitui um programa de uma poesia autorreflexiva anunciada pelos títulos. Note-se que as expressões que dão título aos capítulos não reaparecem necessariamente naquele que anunciam, mas em outra parte, confirmando o aspecto emaranhado da teia de aranha do conjunto. Herdeira da “crise do verso” (Baudelaire, Mallarmé), Liliane Giraudon se inscreve na linhagem dos textos complexos, difíceis de caracterizar; o termo de “*poema em prosa*” constitui a opção mais banal mas útil para nossa análise.

Uma vez dito isso, nada é dito.

Além de Pentesileia, que combate a predominância do masculino em todos os setores de atividade, que luta pelo não, que serve de fio do discurso poético, mas tão sutil, como caracterizar o livro?

Montagem de fragmentos de um material heterogêneo, em que o aspecto visual é tão importante quanto as palavras que desfilam, o poema carrega mensagens, metamsagens. Em primeiro lugar quanto à forma, por que poema? O poema aqui é definido pelo “*gênero*” anunciado (romança), mas evidentemente, pela disposição gráfica de seus elementos, pela prosódia, pela estrutura, pelo aspecto não linear das frases que o compõem, o que não significa ausência de sentido, mas variedade, polissemia.

Se a autora preconiza uma certa amnésia da poesia feminina, o mesmo não ocorre com ela mesma, dotada de uma memória fenomenal em que nada é perdido, nada é esquecido, nem a sua experiência como criadora de revistas poéticas (*Banana Split, If*), nem como participante do quarteto Manicle (com Jean-Jacques Viton, Nanni Balestrini, Jill Bennet). Ela escreve sob pressão de uma “*guinada*” (*embardée*) que ela organiza em seguida, dispondo de um material imenso em que vida e literatura constituem o principal elemento. Composto de fragmentos montados de maneira eficaz e invisível, ao mesmo tempo visual e sonoro, aparentemente “*sans queue ni tête*” no que diz respeito aos “*temas*” tratados que vão da linguagem à copulação; da sopa à Pentesileia; das fragrâncias às considerações políticas, onde a proximidade com Baudelaire se limita a essa palavra de ordem do modernismo francês. Os temas vão da reflexão sobre a linguagem, sobre a escrita poética, incrustados de matéria autobiográfica (do sexo à sopa), de trechos ou dedicatórias, elementos da atualidade (como as violências policiais), à constatação política. Liliane Giraudon, como o “*chiffonnier*” de Baudelaire, acumula notas, dados, desenhos, leituras, em seus inúmeros cadernos, que ela utiliza com maestria, sem perder o fio. Vejamos o *incipit* do primeiro capítulo que se intitula: “Exposição de momentos operatórios”.

retorno às frases
 a um refresco
 o que significaria
 que o retorno à frase
 seria uma saída do poema
 como saber sem pontuação
 se é uma pergunta
 uma frase não é emocional
 um parágrafo sim e contudo não
 uma palavra sozinha isolada na página
 pode fazer subirem as lágrimas como um som
 por exemplo a voz de um morto
 ressurgida de uma antiga captação

(GIRAUDON, 2022a, p. 25)

A continuação desse *incipit* que fala do poema e da linguagem no poema já evoca outra cena, lembranças de um plural, talvez um dos destinatários do poema:

a coisa ergue um muro de pedras achatadas
 cada pedra é uma palavra
 em que se agarra a hedra
 enquanto bebemos vinho
 fumando a noite cai
 é uma lembrança distante
 em que os poemas se escreviam em voz baixa
 você na mesa eu na varanda
 enquanto ao longe suavemente o soar do rio
 somado à luz que também cai
 em pedaços ao pé das árvores

nada mais evidente que a destruição dos cadáveres
 (GIRAUDON, 2022a, p. 25)

A notar a brutalidade do último verso (da página), que não tem conexão com o clima suave do que precede. Na verdade, o “fio” do discurso, Pentesileia, só aparece no canto IV:

em Homero Aquiles mata Pentesileia
falam de uma coisa
nos mostram outra coisa
em Kleist é ela que o devora
(GIRAUDON, 2022a, p. 99)

A morte aparece desde o início do poema, na voz do morto, no cadáver destruído, mas é abrupta: a ruptura de tom fazendo parte do dispositivo. A natureza é amena, sensual, mas nada permanece. A realidade vem interromper a lembrança sensitiva.

Como foi dito no prefácio à edição brasileira, da reflexão sobre a linguagem o poema passa pela descrição banal do cotidiano:

tomamos uma sopa
muito quente tão pouco espessa
que poderíamos ter dito
que a tínhamos bebido [...]
da linguagem à matéria da natureza:
a língua morta era a dos trovadores
e ele
era o poeta de dois nomes
príncipe de parolagem a pega chalreia
o melro assobia
só o rouxinol canta
e também a toutinegra
(GIRAUDON, 2022a, p. 26-29)

Da natureza passa-se à consciência social e ao engajamento político:

o que resta
coisas vivazes
solidariedade internacional do capital contra os pobres
prosseguimento da farsa
para o recheio da carne
(GIRAUDON, 2022a, p. 93)

O texto é percorrido por intertextos com a literatura e a arte clássicas, modernas e contemporâneas (Arnaud Daniel, Petrarca, Emily Dickinson, Mallarmé, Gertrude Stein, Artaud, Brecht, Esther Ferrer, fotos de Denis Roche,...) que alternam com a sexualidade mais prosaica, ou mesmo grosseira:

vulva rocha inchada
um pouco de cu
na vanguarda
fortalece as tropas
(GIRAUDON, 2022a, p. 62)

Da mesma maneira, elementos de autobiografia cifrada (o sujeito lírico), cenas passadas que alternam com o manifesto poético-crítico declarado:

ontem você bebeu um pouco de champanhe
tuas mãos tremiam
eles te deitaram quando fomos embora
(GIRAUDON, 2022a, 39-40)

A suavidade da cena contrasta com a declaração-denúncia:

as mulheres ocupam
um estatuto legal de objeto
semelhante
às bases funcionais
da fonação
isto é não pertencendo
a plena humanidade
(GIRAUDON, 2022a, p. 39)

As citações e os hipertextos se encontram em grande número, para citar apenas alguns exemplos:

lua e sol como demoram para se pôr (ARNAUT DANIEL *apud* GIRAUDON, 2022a, p. 28)

a pega chalreia / o melro assobia / só o rouxinol canta/e também a toutinegra (HENRI DELUY *apud* GIRAUDON, 2022a, p. 29)

“como é bela a senhorita Richmond” (NANNI BALESTRINI *apud* GIRAUDON, 2022a, p. 53)

“no princípio havia as cidades/os jovens / os operários” (NANNI BALESTRINI *apud* GIRAUDON, 2022a, p. 53)

“elas guerreiam as amazonas/em suas pequenas armaduras pintadas” (KLOSSOVSKI *apud* GIRAUDON, 2022a, p. 100)

Às vezes a citação provém de um tratado de botânica:

“o teixo é potencialmente imortal”

A organização do conjunto, extremamente elaborada, alterna versos livres, lembranças, evocações autobiográficas, considerações nas quais um grande cuidado prima em relação à melodia, às assonâncias, aos jogos prosódicos. O sujeito lírico aparece na terceira ou na primeira pessoa, sobrevivente à morte (“*transformar nosso apocalipse/montes de flores inúteis/um verde luxuriante/maneiras de sobreviver*” (GIRAUDON, 2022a, p. 37). Toda a obra é percorrida por essa contradição, entre extrema sensualidade e a exigência da morte. O corpo é presente em sua versão masculina e feminina, como em Angélica Freitas.

Em conclusão, o longo poema de Liliane Giraudon permite identificar procedimentos e maneiras de criar dos quais alguns aparecem em nosso corpus brasileiro, o que permite constatar pontos comuns na escrita feminina: incorporação do real, rupturas sintáticas ou semânticas, fluidez da frase, concatenações insólitas, uma atenção à melopeia. Permanece um enigma que Liliane resume no título do 5º canto: “dilaceravelmente” [*déchirablement*], cuja sonoridade remete a sua significação, a mulher, e as partes de seu corpo, disseminados no poema:

“nossas vozes correm perigo / ajude-nos a afastar / nossas coxas numa língua / encontrável / mas que seria a nossa” (GIRAUDON, 2022a, p. 122) ou

“agora então / o que fazer / da política, da lenha / da tristeza/da poesia”
(GIRAUDON, 2022a, p. 126)

E a palavra final, que resume sua *ars poetica*, uma expressão idiomática, auto-irônica, usada em esportes de combate, ou em batalhas (inclusive no amor): “*Tous les coups sont permis*”, todos os golpes são permitidos, ou seja, nessa luta, vale tudo.

(DIS)FIGURATIONS OF THE FEMININE CONTEMPORARY POETRY

ABSTRACT

Free from an institutional paradigm, in this article, I seek to identify formal traits in Brazilian female poetry, such as abrupt associations, an enigmatic way of capturing reality, the absence of links between the different terms used. I am then interested in the work of the French poet Liliane Giraudon, author of *Polifonia Pantesileia*, in Portuguese, a poem in five parts that illustrates the problem of the (dis)figurations of the feminine in modern and contemporary poetry. The final part is devoted to the formal analysis of the poem: literary genre, quotations, graphic aspect, structure, visual aspect, prosody, combined in a skillful montage. The strategies used converge with those of Brazilian poets, one can identify “feminine” writing.

KEYWORDS: Feminine poetry. Anacoluthon. Disfigurations.

(DES)FIGURACIONES DE LO FEMENINO EN LA POESÍA CONTEMPORÁNEA

RESUMEN

Libres de un paradigma institucional, en este artículo busco identificar rasgos formales en la poesía femenina brasileña, como las asociaciones abruptas, una forma enigmática de captar la realidad, la ausencia de vínculos entre los diferentes términos utilizados. Me interesa entonces la obra de la poeta francesa Liliane Giraudon, autora de *Polifonia Pantesileia*, en portugués,

un poema en cinco partes que ilustra el problema de las (des)figuraciones de lo femenino en la poesía moderna y contemporánea. La parte final está dedicada al análisis formal del poema: género literario, citas, aspecto gráfico, estructura, aspecto visual, prosodia, todo ello combinado en un hábil montaje. Las estrategias utilizadas convergen con las de las poetas brasileñas, se puede identificar una escritura “femenina”.

PALABRAS CLAVE: Poesia feminina. Anacoluto. Desfiguraciones.

REFERÊNCIAS

ABBADE, Adriano. “A experiência de Intrusa, de Izabela Leal”. Revista Escotilha, 01/06/2018, *Literatura*. Disponível em <https://escotilha.com.br/literatura/izabela-leal-a-intrusa-garamond-resenha/> Acesso em: 05 nov. 2023.

BENJAMIN, Walter. *Sens unique*. Tradução: Maurice Nadeau, 1988, pp. 173-175.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico. In: *O arco-íris branco*. São Paulo: Imago, 1997.

DICIONÁRIO AURÉLIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Goiânia: Editora Positiva, 2010.

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

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cia. das Letras, 2018.

FREITAS, Angélica. *Rilke Shake*. São Paulo: Cosac Naify/ 7 Letras, 2017.

GARCIA, Marília. *Expedição nebulosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

GIRAUDON, Liliane. *Polifonia Pantesileia*. Tradução: Inês Oseki-Dépré e Marcelo Jacques de Moraes. 1.ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2022a.

GIRAUDON, Liliane. Depoimento [jan. 2022]. *Ce que les femmes font à la poésie*. Entrevistador: Fabrice Thumerel. Questionário eletrônico. Libre-Critique (2004-2020), jan 12, 2022b. Disponível em: <http://t-pas-net.com/librCritN/2022/01/12/entretien-ce-que-les-femmes-font-a-la-poesie-1-entretien-de-fabrice-thumerel-avec-liliane-giraudon/> Acesso em: 05/11/2023.

GIRAUDON, Liliane. Depoimento [jan. 2022]. *Comme si je n'avais rien à raconter, seulement à montrer (polyphonie penthésilée)*. Entrevistador: Emmanuel Jawad. Diacritik, 12, jan. 2022c. Disponível em: <<<https://diacritik.com/2022/01/12/liliane-giraudon-comme-si-je-navais-rien-a-raconter-seulement-a-montrer-polyphonie-penthesilee/#more-85253>>>. Acesso em: 05, nov. 2023, 19:15:31.

GIRAUDON, Liliane, et al. *Lettres aux jeunes poétesses*. Paris: L'Arche, 2021.

GLENADEL, Paula. *Ciranda da Poesia Lu Menezes*. 1.ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2020.

GLENADEL, Paula. *Fábrica do feminino*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

GLENADEL, Paula. *Quase uma arte*. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. 22.ed. Trad. de Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010.

JUNKES, Diana Martha. *Asfalto*. São Paulo: Laranja Original, 2022.

JUNKES, Diana Martha. "Desmallarmando": A irreverência poética de Angélica Freitas. *Nueva rev. Pac.*, Valparaíso, n. 65, p. 105-118, 2016. Disponível em <<http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719_51762016000200006&lng=es&nrm=iso>> Acesso em: 05 nov. 2023.

LEAL, Izabela. *A intrusa*. Rio de Janeiro: Garamond, 2016.

MARCHAL, Bertrand (ed.). *Mallarmé: Œuvre complète*. 1. ed. t. 1. Paris: Gallimard, 1998.

MENEZES, Lu. Três poemas. *Revista Ruído Manifesto*, 2011 Disponível em: <https://ruidomanifesto.org/tres-poemas-de-lu-menezes/> Acesso em: 05 nov. 2023.

OLIVIER, Aurélie (org.). *Lettres aux jeunes poétesses: Des écrits pour la parole*. 1. ed. Paris: L'Arche Éditeur, 2021.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês (org.). *Ciranda da poesia*. Paula Glenadel. 1.ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês (org.). *Anthologie internationale de poésie contemporaine: 2*. Brésil: Poésie Intraitable. Tradução: Inês Oseki-Dépré. 1.ed. Dijon: Le presses du réel/Al Dante, 2022.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. “Mallarmé et les subdivisions prismatiques de l’idée”. In: *La poésie en transit*, France-Brésil, RSH, n. 346/abril-junho 2022, volume 346, p 71-79.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

Submetido em 08 de outubro de 2023

Aprovado em 15 de dezembro de 2023

Publicado em 28 de janeiro de 2024
