ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESCRITA CRIATIVA

GEYSIANE APARECIDA DE ANDRADE

A MÃO QUE TREME: POÉTICAS DE UM PERCURSO

Porto Alegre
2020

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*

Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

GEYSIANE APARECIDA DE ANDRADE

A MÃO QUE TREME: POÉTICAS DE UM PERCURSO

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Escrita Criativa

Orientador: Prof. Dr. Altair Teixeira Martins

Porto Alegre
2020

Ficha Catalográfica

A553m Andrade, Geysiane Aparecida de

A mão que treme : poéticas de um percurso / Geysiane Aparecida de Andrade . – 2020.
138.
Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Altair Teixeira Martins.

1. Escrita Criativa. 2. Crítica de processo. 3. Poesia. 4. Metalinguagem. 5. Espaços. I. Martins, Altair Teixeira. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

GEYSIANE APARECIDA DE ANDRADE

A MÃO QUE TREME: POÉTICAS DE UM PERCURSO

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Escrita Criativa

Orientador: Prof. Dr. Altair Teixeira Martins

Aprovada em: 28 de Fevereiro de 2020.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Altair Teixeira Martins – PUCRS (Presidente)
Prof.ª Dr.ª Tailze Melo Ferreira – PUC Minas
Prof. Dr. Diego Grando – PUCRS

Porto Alegre
2020

Para a mãe, a Bel e a pequenina Isabela com amor.

Agradecimentos

A Deus, por suas graças e por me carregar nos braços.

À minha mãe, Cirlei, pelo amor incondicional e coragem de sempre.

À minha irmã, Geisibel, pelas leituras, pelo incentivo e companheirismo.

Ao meu orientador, Altair Martins, pelo apoio, pelas conversas, pelas brincadeiras, por confiar em mim e por fazer parte dessa jornada.

Aos professores Tailze Melo e Diego Grando, pela participação tão especial na banca de defesa, pela leitura atenciosa do meu trabalho e pela troca com a qual aprendi tanto.

Aos meus familiares e amigos, por estarem sempre do meu lado.

Às amigas e companheiras de pesquisa, especialmente a Manuela, a Juliana, a Ángela, a Martina, a Márcia, a Vitória, a Harini, a Taiane e a Gisela, pela amizade, pelos encontros e pelas trocas de conhecimento, angústias e afetos.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS pelos ensinamentos, pela competência e dedicação, que me fizeram crescer muito.

À PUCRS pela oportunidade e inovação no curso de Escrita Criativa.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil) pelo apoio e fomento deste trabalho (Código de Financiamento 001).

E à minha antiga casa, à minha nova casa que já não é mais nova, ao meu velho computador e ao meu lápis cotoco, essas páginas.

Da primeira palavra à última, compreende? Elas todas têm que ter um sentido, de forma que a primeira é tão difícil quanto a última.

João Cabral de Melo Neto, *Recife/Sevilha.*

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.

[...]
Chega mais perto e contempla as palavras. Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?

Carlos Drummond de Andrade, *Procura da poesia*.

RESUMO

Esta dissertação, inserida na área de Escrita Criativa, apresenta um conjunto inédito de poemas intitulado *A mão que treme* e uma perspectiva teórico-ensaística sobre o percurso criativo do texto literário, especialmente na poesia, pensando esse processo como uma constante viagem. Assim, guiado por algumas referências teóricas básicas sobre espaços, crítica de processo, criação poética e metalinguagem, o objetivo deste trabalho é compreender o movimento criador na escrita ao traçar um panorama sobre a relação e os deslocamentos do escritor por diversos espaços durante seu processo criativo: os espaços físicos, como a casa, o escritório e a cidade; o espaço da criação e o espaço da linguagem, passando todos pelo espaço interior do ser criador em sua busca de identidade e autoconhecimento.

Palavras-chave: Escrita Criativa. Crítica de processo. Poesia. Metalinguagem. Espaços.

ABSTRACT

This dissertation, inserted in the Creative Writing area, presents a set of poems entitled *A mão que treme* and a theoretical essay about the creative process of the literary text, especially in poetry, thinking of this process as a constant journey. Thus, guided by some basic theoretical references about spaces, process criticism, poetic creation and metalanguage, the objective of this work is to understand the creative movement in writing by drawing a panorama about the connection and the displacement of the writer through different spaces during his creative process: physical spaces, such as home, office and city; the space of creation and the space of language, passing all through the inner space of the creative being in his search for identity and self-knowledge.

Keywords: Creative writing. Process criticism. Poetry. Metalanguage. Spaces.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: *An American Girl in Italy:* Ruth Orkin, 1951 ..... .37
Figura 2: Primeiras anotações em diário de criação.....110
Figura 3: Anotações em diário de criação – Brainstorm e citações.....110
Figura 4: Experimentos com nanquim, e citações.....110
Figura 5: Anotações em diário de criação – planejamento.....111
Figura 6: Mapa mental do projeto I.....112
Figura 7: Mapa mental do projeto II.....112
Figura 8: Mapa mental sobre o tema raiz.....113
Figura 9: Mapa mental sobre o tema água.....113
Figura 10: Primeiro esboço do poema “A casa” 114
Figura 11: Organização da versão 1 do poema “A casa”.....114
Figura 12: Captura de tela da versão 2 do poema “A casa”.....114
Figura 13: Captura de tela da versão 2 do poema “A casa” revisada pelo orientador.....114
Figura 14: Captura de tela da versão 3 do poema “A casa”.....115
Figura 15: Captura de tela da versão 4 do poema “A casa”.....115
Figura 16: Captura de tela da versão 5 do poema “A casa”.....115
Figura 17: Captura de tela da versão 6 do poema “A casa”.....115
Figura 18: Captura de tela da versão 7 do poema “A casa”.....116
Figura 19: Captura de tela da versão 8 do poema “A casa”.....116
Figura 20: Anotações sobre o projeto de Mestrado 117
Figura 21: Exercício “Stop poético”.....118
Figura 22: Captura de tela da versão 1 do poema “Noturna”.....118
Figura 23: Capturas de telas das versões 2 e 3 do poema “Noturna”.....119
Figura 24: Capturas de telas de outras versões do poema “Noturna”.....119
Figura 25: Versão 1 do poema “Inventário para composição” corrigida pelo professor.....121
Figura 26: Captura de tela da versão 2 do poema “Inventário para composição” corrigida pelo orientador.....121
Figura 27: Captura de tela da versão 3 do poema “Inventário para composição”.....122

Figura 28: Texto “Tempos depois” do projeto MixLit, de Leonardo Villa-Forte.....123
Figura 29: Captura de tela da versão 1 do poema “Fragmentos de um dia extenso”.....123
Figura 30: Etapas do processo criativo.....125

SUMÁRIO

1 TALVEZ UM PONTO DE PARTIDA.....13
2 ITINERÁRIO CRIATIVO.....16
2.1 RELATOS DO ESPAÇO CRIATIVO 16
2.2 NÃO ESCREVO.....22
2.3 (ENTRE)OLHARES 28
2.4 PELAS RUAS.....34
2.5 PARA LER COMO UMA *FLÂNEUSE* 45
2.6 ESPAÇOS POÉTICOS 50
2.6.1 Arte e engenho.....50
2.6.2 Modos de fazer: sobre função poética e metalinguagem.....58
2.6.2.1 Intertextualidade: pegadas no texto 67
2.6.3 Um outro 73
3 A MÃO QUE TREME 77
4 RASTROS.....108
4.1 GESTO INACABADO 128
NA BAGAGEM.....130
RESTOS.....135

1 TALVEZ UM PONTO DE PARTIDA

No livro *Esse ofício do verso* (2000), são transcritas palestras realizadas por Jorge Luiz Borges na Universidade de Harvard, entre 1967 e 1968. Em uma delas, o autor contou que toda vez que se deparava com uma página em branco, sentia que tinha de redescobrir a literatura para si mesmo, e não tinha nada a oferecer a seus espectadores, senão perplexidades e dúvidas. Ao refletir sobre a criação e as teorias acerca da poesia e da literatura – analisando, lendo ou escrevendo –, penso que a poesia é mesmo um enigma, como falava Borges, e, a cada leitura, ela sempre se transforma em algo novo.

Alimentar o gosto pela poesia, cultivar o hábito de ler poesia indica um desejo de escapar da lógica do mundo cartesiano monocêntrico, onde corpo e mente, lógica e imaginação estão em oposição[1]. Assim, a leitura e a criação poética são exatamente uma tentativa de compreensão do ser e apreensão do mundo e do tempo.

Nessa perspectiva, esta dissertação, de natureza criativa e ensaística, apresenta um conjunto de poemas e um ensaio reflexivo sobre o processo criativo da obra, abordando alguns aspectos teóricos acerca da poesia e dos processos de criação poética. Com a realização deste trabalho, busca-se aperfeiçoar o percurso poético autoral, desvelando temas e formas de criação; resgatar alguns aspectos sobre a crítica de processo, refletindo sobre o processo de elaboração da obra; apontar e analisar algumas teorias da criação poética, pensando esse processo como uma constante viagem, com deslocamentos por diversos espaços e caminhos que se refletem na linguagem, a fim de compreender o movimento criador na escrita. No espaço da linguagem, a metalinguagem é apresentada como uma das estratégias para a composição poética e busca-se também entender seus mecanismos.

A construção de um projeto autoral requer entender o percurso criativo para chegar até a transformação da obra final. O processo de criação é marcado pela dinâmica de nos pôr em contato com diferentes espaços e possibilidades, nos estimulando a realizar vários deslocamentos, em uma verdadeira viagem criativa.

[1] Paródia do escritor Orhan Pamuk: “Alimentar o gosto pelo romance, cultivar o hábito de ler romances indica um desejo de escapar da lógica do mundo cartesiano monocêntrico, onde corpo e mente, lógica e imaginação estão em oposição. Um romance é uma estrutura única que nos permite ter pensamentos contraditórios sem constrangimentos e entender diferentes pontos de vista ao mesmo tempo” (PAMUK, 2011, p. 29).

Nessa dinamicidade, o escritor se encontra em um universo de imprecisão e vagueza, em meio a tendências e acasos. Ele se move e interage com seu entorno em um sistema aberto de criação e múltiplas conexões que se concretiza (de diversas formas) na escrita. Esse movimento será impulsionado pelas ações e pelas inquietações do artista. Pensando essa viagem, é preciso compreender como alguns espaços interferem e afetam o processo de criação e como o autor dialoga e se relaciona com eles em seu movimento criador.

Portanto, a dissertação é composta por três partes. A primeira traz um ensaio teórico-reflexivo construído de forma criativa, como uma experimentação de linguagem alinhada à teoria proposta e aos poemas criados. O texto apresenta o percurso de criação, mostrando que essa trajetória é formada por diversos caminhos, encruzilhadas, chegando até mesmo à desterritorialização. Nesse itinerário de múltiplas possibilidades, o escritor atravessa e é atravessado por vários espaços, sejam físicos – como a casa (BACHELARD, 1993), o escritório (SALLES, 2014) e a cidade (BAUDELAIRE, 2006; BENJAMIN, 1994); seja o espaço da própria criação (como estética do movimento criador, não linear e em rede – SALLES, 2014; 1998), até chegar ao espaço da linguagem, com suas diversas estratégias criativas (PAZ, 2012; GENETTE, 2010; CHALHUB, 1998; JAKOBSON, 1985), passando todos pelo espaço interior do ser criador em sua busca de identidade e autoconhecimento.

Partindo da casa como um lugar de morada, ela também pode ser um refúgio, abrigo do corpo e do devaneio, onde nos escondemos e guardamos nossos sonhos. Ao mesmo tempo, escavamos os fantasmas e segredos, em um espaço íntimo. A casa exterioriza a subjetividade do morador, é onde nos enraizamos, e, como diz Bachelard (1993), quando nos lembramos da casa, aprendemos a morar em nós mesmos. O espaço torna-se, então, lugar de liberdade onde memória e imaginação se unem em diversas possibilidades. Da mesma forma, é preciso sensibilizar o espaço criativo, o escritório ou ateliê, criar condições para o trabalho; ter até mesmo um chapéu de chuva para escrever debaixo de chuva, como lembrava Maiakóvsky (1979). E, assim, se apropriar do ambiente para que ele seja também ponto de fuga e local de operação poética do autor.

Depois, é preciso extrapolar o espaço interno (de si, da casa e do escritório) e buscar nas ruas matéria viva para a criação, nas caminhadas, no exercício do olhar e ainda estar disponível para o acaso. Portanto, o ensaio traz também aspectos sobre a

imobilidade criativa (AGAMBEN, 2018; VILA-MATAS, 2004), a desautomatização do olhar para a concepção artística (CANTON, 2009; CARDOSO, 1988; PEIXOTO, 1988; CHKLOVSKI, 1978); o *flâneur*, a *flâneuse* e o deslocamento como um motivador para a criação (ELKIN, 2017; COVERLEY, 2014; CUVARDIC GARCÍA, 2011; BENJAMIN, 1994;); e a leitura como *flânerie* (PROSE, 2008; ISER, 1999;).

No espaço da linguagem, é feita uma perspectiva sobre a criação poética como inspiração e trabalho de arte (SZYMBORSKA, 2016; MELO NETO, 1998; AUDEN, 1993; ELIOT, 1989; BANDEIRA, 1984; MAIAKÓVSKY, 1979); e sobre a função poética e a metalinguagem, trazendo aspectos a respeito da intertextualidade e alteridade no campo da poesia (SOUZA, 2018; GENETTE, 2010; PAULINO, WALTY & CURY, 1998). A linguagem poética cria um diálogo que vai além do circunstancial, e o poeta transforma as palavras em várias possibilidades de sentido. Ao utilizar a metalinguagem, ele exprime uma posição crítica em relação ao seu ofício, mostrando as oscilações de seu processo criativo, ao mesmo tempo que expõe suas fraturas e revela-se na sua escrita. A metalinguagem revela, portanto, as instâncias indagadoras da criação.

Já a segunda parte do projeto apresenta o conjunto de poemas intitulado *A mão que treme,* que revela a metalinguagem como principal estratégia de criação e vai de encontro à proposta do ensaio. Trata-se de um projeto artístico em desenvolvimento, que percorre vários espaços e temas, abordando metáforas e indagações sobre o processo criativo, numa tentativa de resposta, mas principalmente como experiência estética.

Por fim, a terceira parte do projeto traz algumas considerações sobre o percurso criativo da obra artística, atreladas a reflexões sobre crítica de processo, o movimento criador e as etapas do processo criativo (PLAZA & TAVARES, 1998; SALLES, 1998), afim de compreender e aprender com os erros e acertos da obra, apesar que delinear o itinerário é sempre uma tarefa desafiadora e hipotética nesse labirinto em constante metamorfose.

2 ITINERÁRIO CRIATIVO

Explicação de poesia sem ninguém pedir
Um trem-de-ferro é uma coisa mecânica,
mas atravessa a noite, a madrugada, o dia,
atravessou minha vida,
virou só sentimento.

Adélia Prado[2]

2.1 Relatos do espaço criativo

O despertador toca e você acorda do sono raso. Na verdade, sempre abre os olhos dois ou três minutos antes, o corpo já se acostumou à apreensão de não perder a hora. Você se vira, o branco sólido do teto parece oprimir. Deveria ter pesquisado um lugar com o pé-direito mais alto, mas, na cidade com baixas temperaturas, as construções não se diferem muito. “A casa é o nosso canto do mundo”, disse Bachelard (1993, p. 24). É nosso primeiro universo; ela nos protege das tempestades do céu e da vida; é corpo e alma. Ou pelo menos deveria ser assim, mas os primeiros ventos do outono vêm chegando e gelam as paredes do apartamento do quarto andar, gelam as ideias e os sonhos. As cortinas filtram o sol das janelas a oeste, que, mesmo amplas, ficam fechadas para separar o lugar dos olhos vizinhos. O espaço quadrado, quase sem móveis, intimida e questiona, parece que foi alugado com todos os medos, fantasmas, pesadelos e todas as poesias perdidas. Quase um “não lugar”, como descreve Marc Augé[3] ao mencionar um “espaço que não se pode definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico”. Você esfrega os olhos. O teto continua a olhar, mas parece que não vai a lugar algum.

À direita da janela, dá para ver os últimos quatro andares do prédio vizinho. Pela altura, calculam-se uns dez. Das salas amplas, deve-se ver um belo pôr do sol. A maioria dos apartamentos traz cortinas ou persianas brancas, possivelmente para não perder a luz natural. À noite, o brilho dourado das luminárias do teto se combina com os quadros de luzes azuis dos aparelhos eletrônicos, criando um mosaico urbano vertical habitado por humanos invisíveis. Do alto, o céu deve ser maior e as estrelas

[2] PRADO, Adélia. *Poesia Reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991, p. 49.
[3] AUGÉ, Marc. *Os não lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994 citado por CANTON, Katia. *Espaço e lugar*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 58.

mais próximas. À esquerda da janela, praticamente à mesma altura do outro prédio, o concreto também aparece em contraste com a transparência do vidro, que reflete o azul dos dias quentes. Há mais de um ano, homens sobem e descem os elevadores da construção. Agora, provavelmente, já está quase pronto para uma visita a um decorado. De lá, deve dar para ver toda a extensão da rua e o parque logo à frente. Quando o sol chega a oeste, os raios refletidos pelos espelhos do prédio batem direto no vaso da *kalanchoe* pendurada na varanda. Mas o olhar ainda sonolento permanece no fundo do quarto. No teto, o branco sólido, tal como na véspera, a mirar-lhe. Não lembra em nada as nuvens do céu lá do interior, no qual era possível ver elefantes, ovelhas, dinossauros ou corações. Se reparar bem, você consegue enxergar os pontos enrugados das camadas de gesso, como os poros da pele já um pouco ressecada. Nas paredes, as fendas da tinta começam a criar manchas e riscos profundos, tal como a terra seca no calor do verão, divididas em latitudes e longitudes sinuosas como tecidos vivos. Michel de Certeau (1998) recorda que os lugares são histórias fragmentárias, tempos empilhados antes, como histórias à espera, em estado de quebra-cabeças e enigmas. Tal como a casa. Escreve Bachelard (1993, p. 26): “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz”; acolhe as loucuras, permite aquietar as emoções, é onde memória e imaginação se unem em um contínuo que vai em infinitas direções. Infinitas direções.

Entre as duas construções de estilo mais contemporâneo, o prédio do bairro da região Centro-Sul se retrai em resistência modernista, uma rede imóvel pendurada, esperando que alguém retire os ganchos. Na entrada, cortaram a árvore que fazia sombra sobre a caixa de correio e deixava um tapete de folhas coloridas para as boas-vindas na primavera. Agora, o portão fica mais aparente e dá para notar a ferrugem que corrói as grades verticais. Seguindo, há uma grande porta de madeira e vidro, cuja maçaneta só funciona do lado de dentro. Os corredores se estendem como ruas desertas anônimas, labirintos numerados andar por andar. Os apartamentos ficam um de costas para outro, enfileirados horizontalmente. Nos dos fundos, os fossos centrais deixam a chuva cair sobre o telhado de zinco que cobre o primeiro andar. O som cria uma melodia constante, que alivia os barulhos de fora e acalma o sono. E o mar branco do teto parece cair sobre o corpo estirado na cama ou seria o corpo caindo no mar? – uma arte abstrata em um quadro que se deve observar várias e várias vezes até penetrar suas camadas. Em linhas retas, a moldura nos cantos do teto da casa

parece desenhar os trilhos de Minas, por onde passam os vagões com minério de ferro e o trem de passageiros. Na antiga estação, as filas já se acumulam, num burburinho do vai e vem dos viajantes. Você chega bem cedo, com a mochila nas costas e o sonho na mão. O destino ainda não se sabe, uma viagem envolve escolhas e renúncias. Se optar pelas montanhas, não sentirá os ventos do litoral, a temperatura da areia nem saberá se o mar está favorável às ondas. Se preferir a praia, não vai inspirar os ares úmidos do cerrado ou tomar banho de cachoeira ao som dos bichos ao pôr do sol. Baudelaire era um poeta atraído pelos portos, cais, estações ferroviárias, trens, navios e quartos de hotéis. Quando se sentia oprimido pela atmosfera de Paris, ele partia: “Carrega-me, vagão! batel, leva-me embora! / Bem longe! aqui do nosso pranto faz-se o lodo!” (BAUDELAIRE, 1985, p. 265). Você também escolhe partir. A despedida é sempre difícil, mas o espírito inquieto a leva em busca de caminhos e geografias ainda desconhecidos. Mal o trem apita e as crianças já correm atrás, abanando a mão. Você percebe, então, que o trem que vai é o mesmo que pode voltar a qualquer hora.

Na cabine, a viajante solitária escolhe um lugar ao lado da janela. Recolhida em si, tenta não ser notada, mas é quase impossível não perceber as mãos trêmulas e a respiração ofegante. Será preciso paciência no caminho, pois a viagem é longa e o tempo parece ir mais devagar. No passo das horas, as coisas imóveis parecem deslizar lá fora: os vales, os pequenos vilarejos perdidos entre as montanhas, as rochas, os animais, as cascatas, os córregos e as árvores, que começam a ser alumiadas pelo céu pintado com as primeiras luzes do amanhecer. O trem embrenha-se pela mata e o barulho dos trilhos se junta ao dos pássaros, que já vão se reunindo para uma nova migração. Quem parece imóvel é você: olhos, pés, corpo, menos os pensamentos. A vidraça da janela parece colocar-lhe próxima daquele mundo e tão longe ao mesmo tempo. Na vastidão, quanto mais vê, menos agarra. Um domínio abstrato da visão que a faz abraçar tudo, mas que é dividido pela fina lâmina de vidro e por uma linha de ferro. Descobre, então, que é você quem está do lado de fora, presa numa bolha que a faz apenas espectadora, de onde vê tudo rapidamente, sem domínio dos detalhes e as sensações das formas. De um lado, a interioridade de uma viajante clandestina; de outro, o silêncio barulhento das coisas do mundo. Mesmo quietas, elas reavivam memórias, estimulam sentimentos e constroem outros espaços interiores, paisagens desconhecidas de nós mesmos jamais habitadas.

Pisco os olhos, nada de trens ou paisagens. O vão da janela deixa que o ar frio entre sem dificuldade, levantando a cortina. A casa, quase vazia, depende que eu a preencha com minhas próprias lembranças, histórias e sonhos. É preciso entender como habitar e me enraizar nesse espaço diariamente, e como me tornar pertencente a ele. É na casa que criamos hábitos, deixamos pegadas e lembranças, nosso corpo de imagens (BACHELARD, 1993).

Por isso, limpo bem, escolho roupas de cama confortáveis, almofadas coloridas e xícaras engraçadas. Encho a geladeira, organizo os livros, penduro um quadro, escrevo nas paredes, faço um terrário e escolho um difusor de aromas agradável. Os dias passam e vou habitando a casa como um animal de estimação no reconhecimento do território. Cheiro, arranho e deixo marcas na tentativa de criar uma nova realidade. Antes estranha, a casa vai se tornando lugar de conexão, intimidade e acolhimento, um grande berço.

O espaço exterioriza a subjetividade do morador. Voltam as memórias antigas, as vivências, e aquele lugar se torna, então, liberdade e uma possibilidade de novas experiências, como se eu nunca tivesse deixado minha primeira casa. Assim, sensibilizo os limites, vivo a casa “em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos” (BACHELARD, 1993, p. 25). Ao torná-la verdadeiramente uma morada, é possível me sentir protegida e acolhida, integrar os, sentimentos, organizar os objetivos, pois ela, agora, é aconchego, meu refúgio.

Mais além, observo o mundo lá fora e recolho dele tudo aquilo que me toca ou me faz sair da inércia dos pensamentos e da rotina. Trago para a casa como quem tenta harmonizar seu habitat natural: flores, folhas, uma pedra com formato diferente, jornais, uma publicidade com design bem feito, livros, caderninhos de anotações, além de fotos, ilustrações, ideias, conversas e situações das ruas, tudo que me estimule ao ato criativo. Cecília Almeida Salles (2014, p. 51) diz que esse armazenamento pode funcionar como uma “memória para obras”, um material em potencial que pode ser explorado a qualquer momento. Ela conta que Pablo Picasso guardava máscaras africanas em seu ateliê, e Van Gogh trazia obras dos artistas Daumier, Delacroix e Géricault, buscando outras que pensava lhe servirem de estímulo. Não sei se minhas poucas coisas serão potenciais para alguma obra, mas não deixo nada escapar no percurso. Nas gavetas, guardadas a chave, ficam os objetos, rascunhos, toda a

intimidade e os segredos de palavras com cheiro de naftalina, esquecidas em um tempo qualquer à espera. A casa vai se enchendo muito mais do que de coisas.

Outros artistas precisam se livrar de objetos e materiais de obras anteriores, literalmente esvaziar as gavetas para começar outros trabalhos. O que pode instigar o escritor a abrir espaço interno e externo para novas obras.

O escritório (ou estúdio, ateliê, sala ou qualquer que seja o local de trabalho do artista e do escritor) é um espaço que ultrapassa os limites físicos, envolve a memória e o imaginário, como uma forma de desterritorialização e ponto de fuga. Além de guardar o acervo cultural do artista, o escritório pode ser local de ação e operação poética do autor: "o espaço é o artista, na medida que retrata seus gestos", suas ações deixam rastros (SALLES, 2014, p. 54). Ao elaborar uma obra, ele cria condições para que o lugar possibilite a produção. Escolhe os instrumentos de trabalho, organiza seus materiais, faz e descarta registros. A forma com a qual se apropria do ambiente diz de sua subjetividade. Então, o espaço se molda às suas necessidades, de acordo com a obra em processo e, ao construir essa obra, constrói a si mesmo. Com o passar do tempo, o espaço vai se modificando e se reorganizando de acordo com novos trabalhos, novas buscas e perspectivas.

Não só a rua é trazida para o escritório, mas também essa rua se torna uma metáfora do mundo externo. A criação pode extrapolar o espaço físico. Muitas vezes, o artista o leva consigo, numa espécie de mobilidade do espaço criativo, como Chico Buarque de Hollanda (2005)[4], que sai "com o escritório na cabeça", ou Paul Valéry (1991, p. 207)[5], que vivencia o ritmo da caminhada em seu potencial criador: "o que ocorre é uma certa reciprocidade entre meu passo e meu pensamento, com meus pensamentos modificando meus passos; com meu passo excitando meus pensamentos [...]" (citados por SALLES, 2014, p. 57). Mesmo no ambiente externo, o escritor se volta ao seu processo de criação. Nos momentos de distração, consegue seus *insights*, porque nunca está verdadeiramente distraído, mas imbuído de sua obra.

O escritor suíço Robert Walser (1878-1956) também teve uma vida de intenso movimento e guardava o gosto pela caminhada, transformando-a, inclusive, em tema criativo. Os livros de Walser começaram a ser traduzidos para o inglês apenas na

[4] CAROS amigos. Chico Buarque de Hollanda, 2005 (DVD).
[5] VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

década de 1960 e, a partir de então, sua obra ficou conhecida e tida como importante à literatura europeia, principalmente à literatura sobre a caminhada. A vida do escritor ilustrava a inquietação, e ele tinha um tipo de "fascínio do depressivo pelo imobilismo e pelo modo como o tempo se dilata e é consumido, e passou grande parte de sua vida obsessivamente convertendo tempo em espaço: suas caminhadas" (SONTAG, 1992[6] citada por COVERLAY, 2014, p. 146). Em seu conto "A caminhada", Walser descreve um passeio feito pelo narrador durante um dia caminhando por uma cidadezinha até o campo. Depois de perambular pela cidade e passar por vários lugares, o narrador chega ao escritório do inspetor de impostos, a quem suplica (como escritor pobre) que lhe cobre uma alíquota menor. O funcionário enfatiza que ele é sempre visto caminhando pela rua, e o caminhante explica os motivos:

> Eu decididamente preciso caminhar para me revigorar e manter contato com o mundo vivo, sem o que não poderia escrever metade de uma única palavra ou produzir o mais minúsculo poema em verso ou prosa. Sem caminhar, eu morreria, e minha profissão, que amo apaixonadamente, estaria destruída. [...] Uma caminhada está sempre cheia de fenômenos significativos, que valem a pena ver e sentir. [...] Sem a caminhada e a contemplação da natureza ligada à ela, sem essa busca igualmente deliciosa e admoestadora, eu me considero perdido [...] Misteriosa e secretamente rondam nos calcanhares do caminhante todos os tipos de belos e sutis pensamentos de caminhante [...] Ele é sempre acompanhado por algo notável, algum alimento para o pensamento, algo fantástico [...] ele acolhe todos os fenômenos curiosos e singulares [...] converte-os em corpos formados e substanciais, dá-lhes estrutura e alma, do mesmo modo como eles, por seu lado, o instruem e inspiram. Numa palavra: pensando, ponderando, perfurando, escavando, especulando, escrevendo, investigando, pesquisando e caminhado, eu ganho meu pão diário com tanto suor no rosto quanto qualquer pessoa. (WALSER[7], 1992, p. 54 citado por COVERLEY, 2014, p. 149-151).

A narrativa traz uma justificativa para o papel do escritor como caminhante e como essas duas atividades se cruzam e alimentam uma a outra. Por toda sua obra, Walser registra a sabedoria acumulada do caminhante e também mantém suas caminhadas até o fim de sua vida[8].

---

[6] SONTAG, Susan. "Walser's voice" (1928). *In*: WALSER, Robert, *The walk*. London: Serpent's Tail, 1992, p. VIII.

[7] WALSER, Robert, *The walk*. London: Serpent's Tail, 1992, p. 85-86.

[8] No ano de 1929, Robert Walser entrou voluntariamente numa clínica psiquiátrica. Quatro anos depois, ele foi transferido para o manicômio de Herisau, onde passou 23 anos. Foi visitado muitas vezes pelo escritor suíço Carl Seelig, que se tornou seu parceiro nas caminhadas. Depois o diagnóstico de esquizofrenia de Walser foi contestado, mas sua carreira de escritor terminou ali: "Não

Assim, os deslocamentos podem se tornar motivadores. Ao sair de meus limites – seja da casa, do escritório, de uma cidade para outra ou ainda ao realizar práticas fora da rotina –, estimulo o amadurecimento das ideias, possibilito novos encontros e novas possibilidades, na tentativa de buscar respostas para minhas inquietações. Como me lembra Certeau (1998, p. 179): “A arte de moldar frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos”. Tateando os espaços, me movimento entre os livros, as coisas, os espaços e lugares, aproveito a viagem. O ato criativo requer essa conexão. É preciso que me abra ao espaço físico, viva o ambiente e, ao mesmo tempo, me feche e adentre por outros mundos imaginários, os meus próprios mundos, talvez tão íntimos, mas feitos de palavras.

2.2 Não escrevo

Doce angústia criativa.

Salvador Dali[9]

O sol tem diminuído o percurso diário. Chega apenas até a esquina do prédio à direita e entra pela fresta displicente da cortina, aquecendo o piso laminado. Os dias vão ficando menores. Acostumada à casa, percorro a sala-quarto, meu espaço criativo. Preparo a mesa: limpo o computador, pego lápis, caneta, o livro e o caderninho. Passo um café, me sirvo de uma xícara com o líquido a um dedo da borda e uma colher de açúcar, deixo do lado. Escolho a posição mais cômoda, sentada, coluna ereta, ponho uma almofada nas costas, estico as pernas e pronto. Coloco os óculos, navego pela rede, abro uma página, que me leva a outra, que me leva a outra, que me leva a outra... Paro, preciso ir ao banheiro. Pego as pastas e mexo nos papéis, releio antigas anotações e textos dos velhos caderninhos. Tiro uma folha em branco e volto para a cadeira. Braços dobrados, cotovelos sobre a mesa, e as mãos seguram o queixo. Abro um livro para aquecer e pegar o ritmo da leitura. Retiro a tampa da caneta para começar a escrever. Aliás, melhor escrever a lápis, sempre tive medo da tinta definitiva que marca o papel e depois não tem como consertar, a não ser borrar ainda mais.

---

estou aqui para escrever, estou aqui para ser louco”, disse ele, que morreu no Natal de 1956, enquanto caminhava fora do manicômio (COVERLEY, 2014, p. 151).

[9] DALI, Salvador. *Diário de um gênio.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

Sem perceber, o raio de sol caminha ligeiramente e já quase alcança a porta de entrada, iluminando a folha em branco. Lembro que não reguei as plantas. Também sobrou a louça do café, tem roupa para lavar e preciso ligar para a minha mãe; no noticiário as coisas não vão bem; a música do vizinho aumenta; melhor fazer uma caminhada. O sol cai atrás do prédio, deixo a escrita para amanhã. Então, ecoam as palavras de Mário Quintana (2013, p. 38): “A vida é uns deveres que nós trouxemos para fazer em casa. Quando se vê, já são 6 horas: há tempo... Quando se vê, já é 6ª feira... Quando se vê, passaram 60 anos [...]”. O tempo passa e a angústia permanece. Onde e quando se perderam minhas palavras?

Alguns autores falam que para escrever é preciso solidão ou uma desordem, um caos interior. Então, talvez eu não tenha vivido e nem sofrido o suficiente para conseguir transpor tudo para o poema. Talvez esteja esperando a tal inspiração, e a ansiedade nem deixe que ela chegue. Talvez não pratique o suficiente, preciso ler e aprender mais. Ou talvez eu não tenha mesmo nada a dizer, pois sempre o que disse era em nome de outras pessoas: um *slogan*, uma campanha publicitária, uma *newsletter*, uma matéria para revista ou uma ajuda em um “textinho”. Escrevo o que talvez os outros não saibam explicar criativamente ou talvez eu seja apenas uma pessoa que redige, como o próprio nome do cargo, redatora, o diz. Longe de parecer desdenhoso, sei o quanto a profissão é desvalorizada, o cliente é exigente, e a escrita publicitária também é difícil, envolve outras habilidades e técnicas. Eu ainda gosto – entender o veículo, o público, o mercado, ter a melhor estratégia criativa, dar um novo tratamento ao texto, escrever algo que tenha real conteúdo e ir além da mensagem comercial ou informativa –, enquanto nunca assimilei perfeitamente a palavra escritora, ainda não dei voz a mim mesma, e os textos mais pessoais ficaram amarelados na gaveta, como diários do tempo, não dizem mais nada.

Talvez eu esteja entre o que Barthes (2007) chama de escritor e escrevente. O escritor realiza uma função, o escrevente uma atividade. O escritor trabalha sua palavra (mesmo se inspirado). Seu material, a linguagem, se torna seu próprio fim. Ele busca na literatura encontrar respostas para as questões do mundo e o sentido das coisas:

> o escritor concebe a literatura como fim, o mundo lha devolve como meio; e é nessa *decepção* infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, *definitivamente*, como uma resposta.

> A palavra não é um instrumento, nem um veículo: é uma estrutura, e cada vez mais nos damos conta disso; mas o escritor é o único, por definição, a perder sua própria estrutura e a do mundo na estrutura da palavra. Ora, essa palavra é uma matéria (infinitamente) trabalhada; ela é, de certa forma, uma sobre-palavra, o real lhe serve apenas de pretexto [...]; disso decorre que ela nunca possa explicar o mundo, ou pelo menos, quando ela finge explicá-lo é somente para aumentar sua ambiguidade. (BARTHES, 2007, p. 33, grifo do autor).

Assim, "para o escritor, *escrever* é um verbo intransitivo" (Ibid., p. 33) – a palavra é um gesto; para o escrevente, é um verbo transitivo – a palavra é uma atividade. O escrevente tem um objetivo (testemunhar, explicar, ensinar, etc.) e apresenta a palavra como meio, como instrumento de comunicação, um veículo do pensamento. A literatura não é uma graça nem uma redenção, mas a sociedade sacralizou o escritor, transformando seu trabalho em vocação, em dom de escrever, e a técnica em arte, por isso, o mito do 'bem-escrever'. A palavra do escrevente, por sua vez, fica à sombra de instituições, com uma função bem diversa da valorização da linguagem. Vende-se um pensamento em detrimento da arte. Já a função social da palavra literária (a do escritor) é "*transformar o pensamento* (ou a consciência, ou o grito) *em mercadoria"* (Ibid., p. 37, grifo do autor).

Contudo muitos têm em si os dois papéis. Os escritores podem ter comportamentos e impaciência de escreventes, e os escreventes incorporam o "teatro da linguagem": "*queremos escrever alguma coisa*, e ao mesmo tempo, *escrevemos só*" (Ibid., p. 38, grifo do autor). Surge, então, o tipo escritor-escrevente com uma função paradoxal: ele provoca e exorciza ao mesmo tempo; sua palavra é livre, subtraída à instituição da linguagem literária, e, entretanto, fechada nessa mesma liberdade; o escritor-escrevente permite que a sociedade viva o sonho de uma comunicação sem sistema (pensamento puro), apesar de ela ainda o acusar de intelectualismo, um modelo distante, mas talvez necessário. É um conflito travado no nível da linguagem, que também é um paradoxo: "a institucionalização da subjetividade" (BARTHES, 2007, p. 39).

Acho que eu passeio por esses dois papéis, não sei se porque preciso, porque quero, porque devo ou por dificuldade de escolha. Não sei. Agora apenas não consigo. Talvez eu esteja com a Síndrome de Bartleby[10] de que fala Vila-Matas (2004): uma

[10] *Síndrome de Bartleby*: nome que se refere ao personagem de Hermam Melville, que se fecha ao mundo e, quando perguntado sobre alguma coisa ou encarregado de algum trabalho, responde sempre: "Prefiro não fazer". A síndrome que diz Vila-Matas seria então um "mal endêmico das letras

pulsão negativa e atração pelo nada que me faz renunciar à escrita e optar pela literatura do não. Em outros trabalhos, era quase copista mesmo, mas, ao invés da desobediência de Bartleby em preferir não fazer, eu obedecia e fazia o que me pediam, colocava meu texto à disposição. Hoje, me coloco à disposição, mas o texto ainda não.

Minha escrita vagueia ao redor da impossibilidade, no labirinto negativo do quase, talvez volte um dia e se revele. No entanto, "escrever", dizia Marguerite Duras, "também é não falar. É calar-se. É uivar sem ruído" (DURAS[11], 1993 citada por VILA-MATAS, 2004, p. 25). Talvez a dificuldade anterior de dizer não em algumas ocasiões agora seja vencida, e esse não agora se impõe definitivamente. Então, assisto à realidade que bate em mim, revolve ligeiramente e insiste em ficar. Engulo mais uma vez o meu próprio fôlego. De vez em quando, as palavras nos abandonam mesmo. Talvez o silêncio que componho, esse uivo por dentro, diga mais do que tento reverberar no papel.

Também, o que escrever depois de Rimbaud? Aos 19 anos, já havia feito toda a sua obra e depois caiu no silêncio literário (mas que ressoa até hoje). Qual poesia criar depois de Drummond, Manoel de Barros, Bandeira, Cecília Meirelles, Ana Cristina Cesar, Conceição Evaristo e tantos outros grandes poetas? Vila-Matas (2004) conta o caso do jovem Clément Cadou, um aspirante a escritor que, ao receber em sua casa um grande autor polonês a quem muito admirava, ficou sem palavras e viu anulados seus sonhos. A partir de então, o jovem renunciou à escrita e passou a pintar. O curioso é que ele só pintava móveis e a todos os quadros dava o nome de "Auto-retrato" [sic]. A desculpa, ele explicava: "É que me sinto um móvel, e os móveis, que eu saiba, não escrevem" (VILA-MATAS, 2004, p. 36). Talvez seja isso, tudo já tenha sido escrito. Talvez eu tenha me apegado muito à casa e me tornado um móvel ou um adorno dela. Talvez eu não queira mais sair ou escutar a minha voz. Ou talvez nem a conheça.

Talvez eu esteja resistindo a algo, como pensa Agamben (2018). O ato de criação é um ato de resistência, mas muito além de uma oposição a uma força externa.

---

contemporâneas, a pulsão negativa ou a atração pelo nada que faz com que certos criadores, mesmo tendo consciência literária muito exigente (ou talvez precisamente por isso), nunca cheguem a escrever; ou então escrevam um ou dois livros e depois renunciem à escrita; ou, ainda, após retomarem sem problemas uma obra em andamento, fiquem, um dia, literalmente paralisados para sempre". (VILA-MATAS, 2004, p. 10).

[11] DURAS, Marguerite. *Ecrire.* Paris: Gallimard, 1993, p. 34.

O ato criador libera uma potência interna ao próprio ato, assim como interno também é o ato de resistência. Quem possui uma potência pode colocá-la em ação ou não. O arquiteto é considerado arquiteto mesmo enquanto ele não está construindo ou planejando, o médico é médico mesmo quando não está exercendo a medicina, assim como o pensamento existe com uma potência de pensar e não pensar, como uma tabuinha encerada sobre a qual não há nada escrito ainda, mas onde tudo pode ser escrito (ARISTÓTELES[12] citado por AGAMBEN, 2007). Assim, há uma presença na ausência, daquilo que não está em ato (a potência).

O que está à minha frente é uma superfície intacta e cheia de sol que se revela paralisada, muda e, ao mesmo tempo, calma, fresca, sem desespero. A página em branco é uma promessa de vida ou uma vida inteira que espera ser passada a limpo. É um símbolo angustiante e, ao mesmo tempo, fecundo de pura possibilidade. Ser poeta pode significar, então, estar à mercê de sua própria impotência (não como ausência de potência, mas como "potência-de-não, "potência de ser e de não ser, de fazer e de não fazer" (AGAMBEN, 2018, p. 65). Contemplo não a obra escrita, mas sim a potência da escritura.

Bartleby, o escriba que parou de escrever, é a figura do nada de onde vem toda a criação e, ao mesmo tempo, a reivindicação da absoluta potência. "O escrivão tornou-se a tabuinha de escrever, nada mais é agora que a sua folha branca" (AGAMBEN, 2007, p. 25). O seu "preferirei não" significa que não é que ele não *queira* copiar ou que *queira* não deixar o escritório, somente *preferiria* não o fazer. Isso destrói qualquer expectativa de construir uma relação entre poder e querer.

Essa contingência (poder ser ou não) não se trata das rasuras ou variações dos manuscritos, mas daquele leve tremor na imobilidade da forma. Agamben se refere a Dante, que resumiu em verso o caráter anfíbio da criação poética: "O artista / a quem, no hábito d'arte, treme a mão" (ALIGHIERI[13] citado por AGAMBEN, 2018, p. 69). Todo artista está sujeito a desvios, relutâncias, a vacilações, uma resistência inerente a cada ato artístico. Isso revela os dois impulsos contraditórios de todo ato poético: "ímpeto e resistência, inspiração e crítica" (AGAMBEM, p. 69). O hábito contradiz a inspiração, portanto, a resistência da potência-de-não, se não existir hábito, fica à mercê da inspiração, o que leva a um artista sem obra. "O que treme e

[12] Cf. livro *Metafísica* e *De anima*, de Aristóteles, responsável pelo início do conceito de potência, que opunha, e ao mesmo tempo ligava, a potência ao ato. E, por essa oposição, ele explica o ato de criação.
[13] ALIGHIERI, Dante. *Divina comédia:* paraíso, canto XIII, versos 77-78.

quase dança na forma é a potência" (Ibid. p. 71), uma potência que não precede a obra, mas a acompanha, fazendo-a viver e abrindo possibilidades.

Assim, a arte não é uma tarefa nem simplesmente uma obra, mas indica "a dimensão na qual as operações linguísticas e corpóreas, materiais e imateriais, biológicas e sociais são desativadas e contempladas como tais", numa espécie de "poética da inoperosidade" (Ibid., p. 80). E, nesse plano, de deixar inoperantes todas as obras humanas, está a própria poesia. "O que é, de fato, poesia se não uma operação na linguagem que desativa e torna inoperantes funções comunicativas e informativas desta, abrindo-se para um possível novo uso?"; a poesia desautomatiza as funções utilitárias da língua e "repousa em si mesma, contempla sua potência de dizer" (ESPINOSA citado por AGAMBEN, 2018, p. 80), eis então a função poética da linguagem.

Desse modo, escrever é mesmo "mergulhar nas margens" e "inverter a ordem natural da semântica" (SOUZA, 2018, p. 55). As palavras se tornam abismo, mensageiras do absoluto no rastro de um 'não' que persiste. "Toda palavra real é, essencialmente, um não que subsiste" (Ibid., p. 56), essa potência de ser que resiste ao desejo, e, por isso, contempla. É atirar-se às margens do real para nele penetrar. Então, me perco de mim mesma para ser outra coisa, para que a palavra possa ser.

Outro relato de Vila-Matas (2004) vem agora de Jaime Gil de Biedma, que fala sobre o não escrever como algo inquietante, e ainda mais o "por que escrevi":

> [...] minha poesia consistiu – sem que eu soubesse – em uma tentativa de inventar uma identidade para mim; inventada, e assumida, já não tenho vontade de colocar-me inteiro em cada poema [...]. Foi tudo um equívoco: eu pensava que queria ser poeta, mas no fundo queria ser poema. [...] Agora careço de liberdade interior, sou todo necessidade e submissão interna a esse atormentado tirano, a esse Big Brother insone, onisciente e ubíquo: Eu. [...] *All the rest is silence.* (VILA-MATAS, 2004, p. 43, grifo do autor).

Sem dúvidas, criar e conhecer melhor a obra possibilita ao artista um conhecimento de si mesmo, ou seja, o percurso criativo também é um processo de autoconhecimento e autocriação. O tempo e o espaço da criação estão sempre interagindo com a individualidade e subjetividade do artista (SALLES, 2014). Colocar-se no poema ou até mesmo falar de seu processo criativo pode não ser tarefa fácil, pois a compreensão de suas buscas estéticas envolve, primeiramente, a compreensão de si mesmo. Mostrar o processo é expor-se. Escrever é revelar-se. E,

por mais insegura ou amedrontada que pareça, sei que eu não sairei desse processo do mesmo jeito que comecei.

Agamben (2018) cita Paul Klee como artista que conseguiu perfeita coincidência entre obra e trabalho sobre si, transformando o autor. Em suas anotações, Klee diz que “a criação vive como gênese sob a superfície visível da obra: a potência, o princípio criativo, não se esgota na obra em ato, mas continua a viver nela”; o criador pode coincidir com ela e encontrar sua única morada e felicidade: “O quadro não tem finalidades particulares, tem como único propósito fazer-nos felizes” (KLEE citado por AGAMBEN, 2018, p. 164).

Assim, começo a assimilar as angústias e a imobilidade criativa, tentando conhecer mais o meu próprio processo, minha escrita e a mim mesma, em um caminho praticamente solitário. Bachelard (1993) menciona que, fechado na sua solidão, o ser de paixão prepara suas explosões e suas façanhas. Salvador Dali[14] (1989 citado por SALLES, 1998, p. 86) anotou em seu diário: “Esta noite, pela primeira vez em ao menos um ano, olho o céu estrelado. Acho-o pequeno. Sou eu que estou crescendo ou é o Universo que encolhe? Ou as duas coisas ao mesmo tempo?”. As primeiras linhas, então, vão se desenvolvendo, mas num céu cheio de nuvens, nesse ambiente emocionalmente tenso, em meio a prazeres e desprazeres, descobertas e inquietações, flexibilidade e resistência. Não escrever era uma possibilidade, assim como escrever. E, por que não, falar sobre não escrever? Foi daí, então, que resolvi partir. Começava definitivamente a viagem.

2.3 (Entre)olhares

O barulho das rodas na ferrovia lhe faz acordar do cochilo breve. Os ruídos ainda permanecem na sua cabeça, como gritos das paisagens que vão ficando para trás. Os comissários, vez ou outra, conferem seu bilhete, informam do tempo e da temperatura por cada cidade que passa e o quanto ainda falta até o destino final. Você percebe que não fez roteiro prévio, não tem mapa nem guia, mas já conservava o desejo pela viagem e pela mudança. A vontade de independência e liberdade lhe deixam mais tranquila, e lhe fazem sair da inércia, do sedentarismo. Afinal, as coisas

[14] DALI, Salvador. *Diário de um gênio.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 60.

só acontecem quando estamos em movimento; é preciso sair, inclusive de si mesma, reconhecer e habitar outros lugares. Você começa, então, a exercitar o olhar.

Márcia Tiburi[15] lembra que ver e olhar são coisas distintas, e compreender essa diferença é importante para entendermos o mundo da arte e também a condição humana. Ver é o sentido físico da visão, enxergar. Olhar algo é demostrar atenção estética e contemplativa. “Ver é reto, olhar é sinuoso. Ver é sintético, olhar é analítico. Ver é imediato, olhar é mediado [...]. A lentidão é do olhar, a rapidez é própria ao ver”. O ver pode não nos atingir, apenas impactar, é a visão superficial do todo. Olhar é analítico, sinestésico, faz “passear por entre estilhaços e fragmentos a compor – em algum momento – o todo”. Olhar é ver de novo para só depois enxergar verdadeiramente. O olhar nos faz pensar, interrogar, é “a ruminação do ver”. Sua experiência demorada no tempo e no espaço nos devolve outra consciência de ser. Ao olhar um objeto, vemos além dele, como em uma experiência metafísica. Passeamos pela imagem até perdermos o objeto de vista e, então, reconstruí-lo para realmente capturá-lo.

Nesse sentido, Sérgio Cardoso (1988, p. 348) diz que o ver é ingênuo, evoca discrição, passividade e sugere rarefação da subjetividade. A visão apresenta um mundo plano, maciço e crê em sua totalidade, operando por acumulação, horizontalidade e abrangência. Já o olhar perscruta, investiga, indaga a partir e para além dos limites do que é visto; irrompe da profundidade dos olhos para iluminar as “dobras da paisagem”. Contudo, não é o olhar que impõe questões ao mundo e nem o mundo que, na sua descontinuidade, as impõe ao olhar, mas diríamos que “o mundo se pensa”, pois é constantemente escavado e penetrado pelo olhar. A visão é horizontal, plana, enquanto o olhar entranha-se “nos interstícios de extensões descontínuas, desconsertadas pelo estranhamento”; nasce da descontinuidade e inacabamento do mundo: “o logro das aparências, a magia das perspectivas, a opacidade das sombras, os enigmas das falhas, enfim, as vacilações das significações, ou as resistências que encontra a articulação plena da sua totalidade” (CARDOSO, 1988, p. 349)[16]. Portanto, o olhar é orientado pela verticalidade e pela inquietação.

---

[15] TIBURI, Márcia. Aprender a pensar é descobrir o olhar. *Jornal do Margs*. Porto Alegre, edição 103, set/out, s.d., n.p. Disponível em: http://www.marciatiburi.com.br/textos/quadro_aprender.htm. Acesso em: 20 maio 2019.

[16] Refere-se a estudos do filósofo fenomenólogo Merleau-Ponty.

Entre ver e olhar não há continuidade, a passagem entre eles requer um salto. Passa-se da segmentação e exterioridade entre o sujeito e o mundo (espaço das significações) para mergulhar na constituição do sentido (CARDOSO, 1988). No entanto, “como olhar quando tudo ficou indistinguível, quando tudo parece a mesma coisa?” (PEIXOTO, 1988, p. 361). Olhar, então, implica redescobrir o sentido das coisas, antes posto como dado.

Você repensa como as mudanças na arquitetura, nos meios de comunicação, nos transportes e na infraestrutura das cidades em geral transformaram nossa relação com as coisas, com o modo de olhá-las e senti-las. O olhar já está acostumado e o corpo cansado, mas não deveriam. O indivíduo contemporâneo é mesmo um “passageiro metropolitano”, está em constante movimento, cada vez mais rápido e mais longe. Essa mudança de velocidade muda nossa relação com os espaços e com a própria cidade. Quanto mais rápido, menos profundidade as coisas possuem, tudo fica achatado e plano. As cidades contemporâneas têm esse olhar, “o mundo se converte num cenário, os indivíduos em personagens. Cidade-cinema. Tudo é imagem” (PEIXOTO, 1988, p. 361).

Todas essas transformações tornaram a velocidade um valor mensurável. Porém a velocidade mental não pode ser medida, vale por si mesma e pelo prazer que proporciona àqueles que são sensíveis a esse prazer e não por sua utilidade. “Na vida prática, o tempo é uma riqueza de que somos avaros; [...] a economia de tempo é uma coisa boa, porque quanto mais tempo economizamos, mais tempo poderemos perder” (CALVINO, 1990b, p. 59). Portanto, nessa sensação de rapidez do tempo contemporâneo, no achatamento do espaço, há uma diminuição da experiência dos deslocamentos e dos percursos, como se o indivíduo não pertencesse ao seu lugar, apenas por ele passasse (ou seriam as coisas que passam por ele?) e quase sem deixar pistas, porque dele não guarda sua percepção subjetiva.

As viagens, como experiências, não levam a um lugar completamente estranho, mas alteram seu próprio mundo, tornando-o estranho para si mesmo. Ao sair de uma cidade, você conhece coisas novas e se reconecta com memórias e lugares antigos, repensando também esses lugares, na tentativa de preencher vazios e entender seus caminhos. Com esse sentimento de estranheza e alheamento, seu mundo não se reduz, mas se abre. No trem, estão os ecos de seu trabalho, feitos de vidro e aço, com oscilações de velocidade, freadas e surpresas. Da janela, de frente para o vale, o

emaranhado das árvores impede que diferencie bem as espécies, mas as cores amarelo e vermelho das copas se impõem à primeira vista. Você repara nos galhos quase sem folhas que anunciam o outono, quando as árvores guardam sua energia para se protegerem do frio, por isso a nova tonalidade. A vidraça transforma-se então em uma grande tela colorida, na qual as cores se misturam num jogo de luz e sombra, que você desejaria ter pintado. Em certas áreas de plantação recente, a terra avermelhada começa a ceder espaço à folhagem, formando longas fileiras que riscam o quadro de um verde-claro.

O viajante transpõe limites e horizontes, intensifica o exercício do olhar, na tentativa de ter uma outra experiência no tempo e no espaço, a fim de investigar, compreender ou, até mesmo, sentir melhor. Logo, as viagens, como exercício do olhar, adentram pelas frestas e lacunas do mundo em sua unidade hesitante de significações, vazando por seus poros. Uma viagem “temporaliza a realidade reempreendendo a busca de seu sentido. Assim, manifesta-se nela a abertura ou indeterminação do mundo, e nesta – para usarmos a expressão de Merleau-Ponty – o escoamento inesgotável do tempo” (CARDOSO, 1988, p. 359). As viagens são sempre experiência do estranhamento e empreitadas no tempo.

Do mesmo modo, o olhar de estrangeiro é capaz de ver o que os próprios habitantes não percebem; é um olhar desautomatizado. É apreciar as coisas como se fosse a primeira vez, resgatando suas origens e significados. Como se pudesse devolver à paisagem sua figura real ao livrá-la da representação que fazem dela, respeitando os detalhes e deixando as coisas como são. O estrangeiro é capaz de captar a banalidade e os detalhes do cotidiano, como poesia do instantâneo e da contemporaneidade (PEIXOTO, 1988) – o que seria uma opção à perda de sentido das imagens, em sua generalização, banalização e clichês que constituem a indústria cultural para moldar nossa identidade e lugar.

Não se pode esquecer também que o olhar do morador vê outras coisas que o estrangeiro e o viajante não percebem. Diferente deles, os habitantes são quem conhecem muito bem os lugares por onde passam, as verdades, os defeitos, os vazios das paisagens e as condições da cidade. Entretanto, muitas vezes, o olhar do nativo está direcionado para dentro e não observa o lado externo, pois está voltado a si mesmo. Assim, acostumado com as paisagens estéticas, pode não ser afetado por elas ou até mesmo não transformar suas vivências poéticas em produtos poéticos,

está saturado, e suas questões internas falam mais alto. Pelas leis gerais da percepção, as ações habituais tornam-se automáticas, os hábitos são inconscientes e essa automatização pode ocultar objetos, pessoas, paisagens e até a própria língua no nosso discurso cotidiano (CHKLOVSKI, 1978).

Dessa forma, a arte existe para devolver essa sensação de vida às coisas: “o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos [...]. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto” (CHKLOVSKI, 1978, p. 45). Logo, o objetivo da arte não é reconhecer algo como dado, representado, mas perceber a obra como obra, ou seja, trazer os instantes da percepção, dar uma percepção estética diferente para o objeto, o desconhecido que não se conhecia. Na contramão da efemeridade e do ritmo contemporâneo, os artistas buscam resgatar a criação como algo sensível, trazendo um olhar minucioso e demorado sobre as coisas, transformando-as em paisagens subjetivas artísticas. Paisagens não como horizontes a serem contemplados, mas como provocação e estímulo aos sentidos, descondicionando-as, sugerindo novas formas de perceber e reorganizar o mundo.

Você pega o catálogo atrás da poltrona do trem e vê descritos o nome e as obras da artista multimídia carioca Brígida Baltar. Percebe como ela trabalha a delicadeza da experiência, enxergando um lugar em todos os não lugares. Com seu olhar afetivo, Brígida consegue transformar suas vivências cotidianas em experiências artísticas. A neblina, o orvalho e a maresia são coletados em recipientes de vidro, como símbolos da memória de um tempo perdido; textos, desenhos, fotografias e vídeos curtos narram o universo íntimo, feminino, os espaços de dentro e fora, e a trajetória de seu corpo que habita os lugares mais comuns. Perguntada sobre o sentido dessas coletas, a artista responde: “está num lugar muito mais existencial do que estético; um lugar de desmaterialização, que transforma algo que é efêmero, imaterial, não coletável, na ideia de contemplação, de subjetividade” (CANTON, 2009, p. 68). Você arranca a página e guarda dentro do caderno, e, então, pensa em como a arte nos faz deslocar, desmaterializar e desaprender as obviedades do olhar costumeiro dos objetos e do cotidiano para adentrarmos em outros espaços, criando novas possibilidades. Como nota Katia Canton (2009, p. 13): “A arte pede um olhar curioso, livre de pré-conceitos, mas completo de atenção [...]. Precisa conter o espírito do tempo, refletir visão, pensamento, sentimento de pessoas, tempos e espaços”.

Da mesma maneira, no espaço da linguagem, a expressão poética é criada conscientemente para libertar a percepção do automatismo. Chklovski (1978, p. 54) diz que “o objeto é percebido não como uma parte do espaço, mas por sua continuidade”. Recuperando Aristóteles, complementa que a linguagem poética deve ter um caráter estranho e surpreendente, como uma língua estrangeira, ou seja, o poeta constrói e singulariza a linguagem, talha o discurso verbal a fim de retirar todas as arestas comunicativas convencionais e cortar as amarras sintáticas e semânticas habituais que a vinculam ao automatismo inconsciente. Manoel de Barros ilustra bem essa desautomização:

> Desaprender oito horas por dia ensina os princípios [...]
> As coisas não querem mais ser vistas por
> pessoas razoáveis:
> Elas desejam ser olhadas de azul –
> que nem uma criança que você olha de ave. (BARROS, 1993, p. 21).

Ao comentar sobre sua obra, Barros (citado por BARBOSA, 2003, p. 59) mencionou que “criar começa com a própria ignorância. É preciso ignorar para fazer acontecimentos. Poesia é sempre um refazer, um transfazer o mundo”. Na sua visão, é necessário desaprender um pouco o que aprendeu e só assim ter um novo olhar sobre o mundo, como se fosse a primeira vez.

Assim, durante a viagem, pela imensidão daquelas terras, você observa a longa estrada por onde vão os vagões em um ziguezague sem fim, ora no alto dos pilares dos trilhos ora dentro dos túneis retorcidos, como uma serpente que procura a própria cauda. Você se percebe sentindo cores, vendo as formas dos sons, degustando perfumes, falando com o sol, retornando à percepção originária como outra maneira de sentir o mundo em suas sinestesias. Aí, você entende que a viagem já começara bem antes, na casa, nos livros e cadernos acumulados, nas pilhas de textos amarelados, nos poemas descartados, na rua, em cada rosto desconhecido e em cada animal noturno, ou mesmo dentro do corpo, nos lugares percorridos por sua consciência e sua sensibilidade, nos sonhos perdidos. Em todas as emoções, sensações e histórias que viveu ou no que persistiu de outras. Tudo se transforma e agora vão ganhando contornos num pedaço de papel.

2.4 Pelas ruas

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro. Essa arte aprendi tardiamente; ela tornou real o sonho cujos labirintos nos mata-borrões de meus cadernos foram os primeiros vestígios.

Walter Benjamin[17]

Quando o branco sólido do teto oprime, reverberando-se em questionamentos, quando a casa se enche de inverno e as paredes tremem pela falta, quando as gavetas gritam segredos inesperados, quando morder a ponta do lápis já não traz mais alívio, quando as xícaras de café já não são suficientes ou quando os olhos estão cansados de luz azul, levante-se e saia pela porta da frente ou, pelo menos, olhe pela janela do trem.

As cores das árvores e das flores do caminho se misturam ao concreto e ao asfalto. A rua é a extensão da casa. Devagar, é possível traçar os contornos das avenidas e desenhar paralelepípedos. Você segue, olhos errantes. Repara nos letreiros das cafeterias e nos manequins das vitrines que já mudaram a coleção. Aprecia e faz uma nota de tudo que lhe afeta: dos grafittis e pixos nos muros, da vendinha de legumes, do vendedor de sorvetes, dos pombos sobrevoando as praças, dos bancos das praças, do senhor sentado na esquina de frente para o arranha-céu que faz sombra, do laguinho do parque, do ciclista que vai pela orla do rio, do barco que agora se distancia da beira do rio. Você segue em meio aos carros, ônibus, caminhões e carrinhos de pipoca, que ditam a melodia do espaço urbano, sob as luzes de mercúrio em ilhas flutuantes a iluminar os transeuntes que vão a passos ligeiros e, ao contrário, retornam para a casa, te observando como se condenassem seus atos. Você tem gosto pelo desconhecido, assume a *flânerie*. Pela cidade contemporânea, “o olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas” prontas a serem desvendadas (CALVINO, 1990a, p. 18).

As cidades tradicionais eram feitas para serem apreciadas justamente por quem andava devagar e podia ver seus detalhes, o ornamento das janelas, as formas arquitetônicas, o teto recortado, as cores e texturas das paredes, e as grandes

[17] BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim. *In*: *Obras Escolhidas II*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 73.

galerias. As ruas eram feitas para se caminhar como um *flâneur (*tipo social do final do século XIX muito estudado por Walter Benjamin, que o associou especialmente às ruas de Paris e ao fenômeno da multidão surgido na modernidade, bem como a Charles Baudelaire e seus escritos).

Flâneur[18], aquele que passeia ociosamente, como um errante, vadio, caminhante, observador, transforma seus passos em uma *flânerie* pela cidade. Para ele, a rua se torna moradia, os muros são escrivaninha, as bancas de jornais são suas bibliotecas e os terraços dos cafés, suas sacadas, de onde pode observar o ambiente e tudo o que passa. O *flâneur* acredita que os caminhos são múltiplos e as possibilidades associativas, inúmeras. Vaga pelas ruas sem destino, tornando a perambulação o seu ofício. “Por algum tempo, em torno de 1840, foi de bom-tom levar tartarugas a passear pelas galerias. De bom grado, o *flâneur* deixava que elas lhe prescrevessem o ritmo de caminhar. Se o tivessem seguido, o progresso deveria ter aprendido esse passo” (BENJAMIN, 1994, p. 50-51)[19]. Em meio à multidão que se acotovela num vaivém incessante e resistente ao desenvolvimento da modernidade, o *flâneur* se lança a um olhar despretensioso e alongado pela cidade, convidando a outro tempo e ritmo, desafiando a velocidade do cenário capitalista.

Esse homem das multidões[20] seria uma figura isolada, alheia e, ao mesmo tempo, um observador apaixonado que flutua entre as pessoas, tentando captar o movimento, o inconstante, o fugidio, extrair o eterno do transitório. Nas palavras de Baudelaire (2006, p. 857): “Estar fora de casa e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo”. O observador, apaixonado pela vida universal, entra na multidão como em um “reservatório de eletricidade”. É como recuperar o “olhar da infância”, a criança que percebe tudo como novidade, está sempre inebriada. Na criança, a sensibilidade

[18] FLÂNEUR. *In*: *Michaelis Dicionário Escolar Francês*. Editora Melhoramentos, 2019. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/escolar-frances/busca/frances-portugues/fl%C3%A2neur/. Acesso em: 22 maio 2019.

[19] Rebecca Solnit (1999 citada por COVERLEY, 2014) contesta essa afirmação, lembrando que ninguém nunca mencionou o nome da pessoa que andava com tartarugas pelas ruas, mas sempre usam Benjamin como fonte. A questão é que, se esse fosse o costume, seria ofuscado pelo escritor Gérard de Nerval, que levava uma lagosta para passear, amarrada a uma fita de seda (HOLMES, 1985 citado por COVERLEY, 2014). Contudo, no caso, Benjamin ressalta o ritmo da caminhada bem como o olhar demorado do *flâneur* pelas ruas em resistência ao cenário capitalista da modernidade.

[20] Apesar de Baudelaire ter sido o primeiro a falar explicitamente sobre a figura do *flâneur*, ele mesmo rendeu os créditos de concepção literária a Edgar Allan Poe, de quem cuja obra traduziu e disseminou para um público mais amplo. Poe já havia criado o conto “O homem da multidão” (1840), no qual explorava o papel do observador no meio da multidão da cidade moderna. Contudo, o responsável pela disseminação da figura do *flâneur* foi Benjamin, autor crítico de Baudelaire (COVERLEY, 2014).

tem mais espaço do que a razão, que domina o homem adulto. “O gênio é somente a *infância redescoberta* sem limites; a infância agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada” (Ibid., p. 856, grifo do autor), em uma linguagem que vai além do sujeito e do que diz o mundo. O olhar da infância é como o olhar de estrangeiro, que questiona e cultiva uma curiosidade cotidiana em relação àquilo que o toca:

> Sair de casa como se viesse de longe; descobrir um mundo, que é aquele no qual se vive; começar o dia como se desembarcasse de Cingapura, como se jamais tivesse visto o capacho de sua própria porta nem o rosto dos vizinhos do mesmo andar...; eis o que revela a humanidade presente e ignorada. (HAMP[21], 1935 citado por BENJAMIN, 1994, p. 213).

Você então percorre as ruas. Elas não têm nome, talvez você mesma possa criar o que quiser. Contra o ritmo diário do mundo contemporâneo, você se orienta pelo sol, observa o movimento das nuvens e das copas das árvores, sente o cheiro do vento, tenta decifrar o hábito das abelhas e das aves que batem na vidraça dos prédios, e conhece melhor os animais que rastejam pelo centro da cidade. Muitas coisas são parecidas com sua antiga cidade, trazem suas memórias, é um alívio. Outras são tão diferentes. A comparação é inevitável, mas estimulante. Você percebe as rimas, coincidências, analogias, dissonâncias, metáforas e a mudança de estilo de cada canto. Mesmo que outras pessoas não percebam tudo isso e estejam introjetadas em suas telas portáteis de um mundo pixelizado (bem, este é outro espaço; a vida virtual também é um escape, um disfarce, um lugar onde, igualmente, é permitido ficar). Cada passo seu carrega uma potência que se transforma em experiência e vai se acumulando nas notas. Na verdade, tudo dá para poema.

Baudelaire via Paris como um livro a ser lido caminhando pelas ruas, mas, pelas mudanças trazidas pelo progresso do século XX, toda a cidade seria reconfigurada. Então, ele descrevia um retrato com representação nostálgica do modo de vida que estava prestes a desaparecer. No ritmo da cidade moderna, o homem da multidão precisa se adaptar ou morrer, é um símbolo que resiste e contesta o novo modo de

[21] HAMP, Pierre. La littérature, image de la societé. *Encyclopédie française*, XVI, Arts et littératures dans la societé contemporaine, I, 1935, p. 64, I.

vida da sociedade. A rua conduz o flanador a um tempo desaparecido (COVERLEY, 2014).

Paris vai se tornando hostil, obrigando o poeta a procurar outro ambiente. Enquanto foi deixando de ser o lar do *flâneur*, a cidade, em geral, nunca foi receptiva à figura feminina.

Figura 1: *An American Girl in Italy*: Ruth Orkin, 1951.
Fonte: www.orkinphoto.com

Uma jovem caminha por uma rua em Florença, Itália. Ao seu redor, é possível ver quinze homens. Mais da metade a observa. Um deles bloqueia seu caminho, outro parece tocar a virilha, os outros sorriem. Ela tem a bolsa na mão e o xale nos ombros como um escudo, seu rosto está apreensivo e preocupado, os olhos baixos; pelo movimento da saia longa, parece apressada (ELKIN, 2017). Era com isso que as mulheres tinham de lidar ao caminharem sozinhas pelas ruas no século XIX: com o assédio (até mesmo nos dias de hoje).

Na famosa fotografia *American Girl in Italy*, está Ninalee Craig, artista americana de 23 anos, que usava codinome Jinx Allen, e estava viajando sozinha pela Europa naqueles dias. A fotógrafa era Ruth Orkin, também americana na casa dos 20 anos, que também viajava por conta própria. A fotografia foi tirada durante um dia de caminhada pela cidade. Ruth fotografava Ninalee pelas ruas, observando as coisas, abordando os transeuntes, pedindo informações, pechinchando preços e flertando nos

cafés. Andavam livres pela cidade e brincavam com as roupas que vestiam, com os códigos de conduta e com o jeito que todos esperavam que uma mulher deveria ser ou se comportar. Em uma entrevista concedida em 2011, ano do sexagenário da fotografia, a jovem da foto afirmou: “Não é um símbolo de assédio. É um símbolo de uma mulher tendo um momento absolutamente maravilhoso” (ELKIN, 2017, p. 285, tradução nossa[22]). Por mais que a foto mostre essa mulher independente, também traz a sensação de insegurança, desconforto e medo (embora não tão assimilados na época, pela cultura machista), levantando a questão: a quem pertencem as ruas?

Todas as figuras descritas por Benjamin, Baudelaire ou Poe eram figuras masculinas, que dominavam as ruas e os espaços públicos da Europa. O *flâneur*, o dândi e o caminhante representavam liberdade, que era negada às mulheres do século XIX. A mulher nas ruas é uma figura instável e praticamente ausente. Mas a modernidade também trouxe mudanças nas relações de gênero, era preciso falar de uma nova figura: a *flâneuse* (COVERLEY, 2014).

Flâneuse seria a forma feminina de *flâneur*. Conceito subjetivo, pois o termo não consta na maioria dos dicionários franceses, ou, quando trazem, o associam a um tipo de cadeira, *chaise*. Mas como incluir a mulher na *flânerie* se a vida independente e solitária do *flâneur* não era disponível a ela (no caso, a mulher burguesa que vagueia livre, sem propósito)? Se ela tinha acesso marginal ao espaço público do século XIX: como prostituta, viúva ou vítima de assassinato? (WOLFF, 1985). Por que as mulheres não estão caminhando pelas ruas também? (SOLNIT, 1999). Talvez não haja uma figura feminina equivalente ao *flâneur* (POLLOCK[23]*,* 1988 citada por ELKIN, 2017). A *flânerie* era uma prática exclusivamente masculina e talvez a *flâneuse* fosse apenas “parte do espetáculo”, objeto de observação do *flâneur* (BOWLBY[24], 1992 citada por CUVARDIC GARCÍA, 2011).

A melhor hora de caminhar pelas ruas é de manhã ou entre 16h e 18h. O silêncio da noite anuncia outros perigos. Você até prefere as vias um pouco mais vazias, mas, ao cair o sol, todos os movimentos são suspeitos, todos os rostos, malfeitores, e as sombras dos edifícios são esconderijos. O medo lhe faz questionar até a si mesma: Você pode estar ali tão tarde, sem companhia? Por que você está

[22] Cf. Original: “It’s not a symbol of harassment. It´s a symbol of a woman having an absolutely wonderful time!”.
[23] POLLOCK, Griselda. *Vision and difference*. London: Roultledge, 1988.
[24] BOWLBY, Rachel. *Still crazy after all these years.* Women, writing and psychoanalysis*.* London and New York: Routledge, 1992.

usando essa roupa? Os olhares da cidade se voltam contra você. Talvez melhor voltar para a casa ou se esconder no fundo do trem. A noite revela seus pesadelos, e as ruas, os gritos pela calçada. Ainda, mesmo quase dois séculos depois.

O reconhecimento da *flâneuse* como figura histórica coincide com a quebra de fronteiras do modelo patriarcal e da divisão da esfera privada feminina (restrita ao espaço doméstico) e esfera pública masculina. Talvez não possa existir uma contrapartida feminina do *flâneur*, porque ele mesmo nunca existiu, apenas representava a masculinidade presa nos deslocamentos que caracterizaram o processo de urbanização. Ele nasce como metáfora que permitiu a ideologia patriarcal controlar a ansiedade dos homens burgueses ocidentais com as mudanças da modernidade, trazendo o *flâneur* como principal herói, silenciando a *flânerie* feminina (WILSON[25], 1992 citada por CUVARDIC GARCÍA, 2011).

O patriarcado considerava que as mulheres estavam em perigo ao andar por certos espaços públicos da nova cidade, por isso, precisavam de proteção masculina (BUCK-MORSS, 1986). As mulheres que passeavam solitárias pelas ruas eram consideradas prostitutas; a prostituição era a sua *flânerie*, apesar de haver outras figuras femininas nas ruas. Contudo até as prostitutas sofriam com restrições impostas pela polícia, como horários de trabalho fixados, tipo de roupa, inspeção sanitária regular, entre outras. Isso não era liberdade.

A mulher como transeunte era objeto dos olhares masculinos (e também do *flâneur*), que projetavam suas fantasias e erotismo sobre a figura feminina, muitas vezes até perseguindo-a. Ela não existe, senão quando observada. Baudelaire imortalizou a figura da passante nas ruas de Paris, aludindo a uma mulher da noite:

A uma passante

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

[25] WILSON, Elisabeth. The invisible flâneur". *New Left Review.* London, v.191, n.1, p. 90-110, jan./feb.1992.

> Que luz… e a noite após! – Efêmera beldade
> Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
> Não mais hei de te ver senão na eternidade?
>
> Longe daqui! tarde demais! *nunca* talvez!
> Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
> Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste! (BAUDELAIRE, 1985, p. 345).

O poeta mal consegue avaliar a figura feminina, ela é muito rápida, e ao mesmo tempo a imortaliza como uma estátua em sua frente. Não sabe quem ela é, de onde veio ou para onde está indo. Para ele, ela é um mistério, quase uma fantasia. Baudelaire retratou muitas figuras da modernidade em sua poesia: além do *flâneur* e a prostituta, a lésbica, o dândi, o pobre, o vagabundo, entre outras. Figuras heroicas como crítica social e resistência ao capitalismo.

Muitas vezes tido como ocioso e vagabundo, o *flâneur* era visto como um artista (na maioria, homens), cujo olhar desviava-se dos acontecimentos externos e se voltava ao processo de criação. Talvez não se possa localizar absolutamente essa figura, mas essa busca também assume as características da *flânerie*, oferecendo novas maneiras de experimentar a cidade.

Já a *flâneuse*, as artistas e escritoras, ante às proibições e restrições, não podiam ter essa liberdade para seu trabalho. Por isso, se vestiam com trajes masculinos para conseguirem caminhar pela cidade ou entrarem em lugares proibidos para elas, mudando até mesmo sua identidade. Como o caso de George Sand, pseudônimo de Amantine Dupin, uma das maiores escritoras francesas do século XIX que precisou adotar uma identidade masculina tanto para andar pelas ruas, como para publicar suas obras:

> Eu voei de um lado a outro de Paris. Eu pensei que poderia dar a volta ao mundo. Minhas roupas não chamavam a atenção. Saí em todos os tipos de clima, chegava em casa a qualquer hora do dia, sentava nas poltronas do pátio do teatro. Ninguém prestava atenção em mim, e ninguém adivinhava meu disfarce…. Ninguém me conhecia ninguém me observava, ninguém encontrava nenhum problema em mim; Era apenas um átomo na enorme multidão. (EPSTEIN NORD[26], 1995, p.

[26] EPSTEIN NORD, Deborah. The urban peripatetic: spectator, streetwalker, woman writer. *Nineteenth-Century Literature.* California. v. 46, n. 3, p. 351-75. 1991. DOI: https://doi.org/10.2307/2933746. Disponível em: https://ncl.ucpress.edu/content/46/3/351. Acesso em: 05 jan. 2020.

> 118-119 citada por CUVARDIC GARCÍA, 2011, p. 78, tradução nossa[27]).

As roupas masculinas, perucas, lenços ou outras vestimentas que ocultam a identidade feminina permitiram que as mulheres tivessem maior liberdade para moverem-se pelos espaços públicos sem serem perseguidas ou singularizadas. Várias outras também precisaram trocar sua identidade: como a brasileira Nair de Tefé (1986 - 1981), esposa do marechal Hermes da Fonseca, era atriz, pintora, cantora, pianista e caricaturista, usava o pseudônimo de Rian (Nair ao contrário) para ter melhor recepção de sua obra; a artista também foi uma das primeiras mulheres a usar calça comprida no Brasil. E as irmãs Brontë, Charlotte (1816 - 1855), Emily (1818 - 1848) e Anne (1820 - 1849), começaram a carreira literária usando nomes falsos, irmãs Bell – Currer, Ellis e Acton Bell, respectivamente –, e assim publicaram seus romances. Além disso, muitas escritoras contemporâneas ainda preferem pseudônimos ambíguos ou nomes abreviados para evitar ideias preconcebidas de suas obras, como J.K. Rolling (autora de *Harry Potter*) e Gillian Flynn (autora de *Garota Exemplar*)[28].

Hoje a máscara que você usa é seu perfil de estrangeira, não conhece ninguém e tenta não ser notada. Ao mesmo tempo, está “frágil” por isso. Anda de um lado para o outro da cidade, carregando este corpo de mulher, que também traz as histórias de todas as outras. Conhecer a cidade é também se reconectar com as memórias, perder-se em vários tempos, conhecer seus caminhos e se abrir a novos. Ter a liberdade de andar pelas ruas é construir e conquistar os espaços, habitá-los, deixar marcas, perceber o lugar que criamos para as ruas que constroem o coração da cidade. E é aí, no coração da cidade, que nós, *flâneuse*s, queríamos e deveríamos estar. Seja como escritora, como artista, como empresária, empreendedora, secretária, faxineira, como mãe ou esposa, estarmos livres para fazer parte do coração da cidade e ir além de suas fronteiras.

---

[27] C.f. Original: Volé de un extremo a otro de París. Me pareció que podría dar la vuelta al mundo. Mis ropas no llamaban la atención. Salía en todo tipo de clima, regresaba a casa a cualquier hora del día, me sentaba en el pátio de butacas del teatro. Nadie me prestaba atención, y nadie adivinaba mi disfraz… Nadie me conocía, nadie me observaba, nadie encontraba ninguna falta en mí; sólo era un átomo en la inmensa multitud.

[28] Redação Revista *Cult*. 10 autoras que publicavam sob pseudônimos masculinos. São Paulo. 23 abr. 2018. Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/10-autoras-que-precisaram-de-pseudonimos-masculinos-para-publicar-suas-obras/. Acesso em: 03 jan. 2020.

O desenvolvimento econômico e da cultura do século XIX foi fator importante para a visibilidade da *flâneuse.* Surgiram novas lojas, alfaiatarias e armazéns que permitiam o trânsito da mulher burguesa, seja sozinha ou com alguma companhia feminina, motivada pelas compras (FRIEDBERG, 1993 – a primeira a defender a existência da *flâneuse* no século XIX). Do mesmo modo que o *flâneur* observava as galerias e vitrines, que poderia terminar ou não em ato de compra. As jornalistas e as fotógrafas também representaram sua apreciação da cidade. No final do século, as ciclistas já circulavam pelas ruas, encontrando uma nova espécie de *flânerie*, sem se importar muito com a sanção moral da sociedade burguesa (CUVARDIC GARCÍA, 2011).

Durante a Primeira Guerra Mundial (1914-918), com a saída dos homens para as batalhas, as mulheres assumiram as forças de trabalho em larga escala. A presença feminina nas ruas estava confirmada (ELKIN, 2017). Já no final da Segunda Guerra (1939-945), novas mulheres solteiras eram vistas pela cidade, sem ansiedade e com pleno domínio de seu papel social. Mulheres de todas as classes já podiam aproveitar os espaços públicos e caminhar pelas ruas de cidades como Paris, Londres e Nova York. Apesar de que sua aparição gerava incômodo na cultura patriarcal, que defendia e advertia para que a mulher voltasse para suas atividades anteriores. O homem, que já desfrutava do acesso e liberdade de movimento por todos os espaços, agora tinha de dividi-los, com receio de perder sua hegemonia (CUVARDIC GARCÍA, 2011).

Uma das autoras que conseguiu incorporar o papel da *flâneuse* foi Virginia Woolf, revelando a visão da caminhante que lia as ruas de Londres. Seu livro *Mrs. Dalloway* é considerado por muitos críticos um dos grandes romances sobre caminhadas por Londres. Clarissa Dalloway, uma mulher de cerca de 50 anos, experimentava o prazer de caminhar sozinha pela cidade:

> Tendo vivido em Westminster – há quantos anos agora? mais de vinte –, sente-se, até no meio do tráfego, ou quando se desperta à noite, Clarissa bem o sabia, um particular silêncio, ou solenidade; uma indescritível pausa; aquela suspensão (ou seria do seu coração, que diziam afetado pela influenza?) antes que batesse o Big Ben. Agora! Já vibrava. Primeiro um aviso, musical; depois a hora, irrevogável. Os pesados círculos dissolviam-se no ar. Que loucos somos, pensava ela, atravessando a Victoria Street. Só Deus sabe como se ama a isto, como se considera a isto, compondo-o sempre, construindo-o sempre em torno de nós, derribando-o, criando-o de novo a cada instante; até

> as últimas mendigas, as mais baixas misérias dos portais (bebem a sua ruína) faziam o mesmo; impossível, ela o sabia, impossível salvá-las com leis parlamentares, por esta simples razão: amava a vida. Nos olhos dos passantes, na sua pressa, no seu andar, na sua demora; no burburinho e vozearia; carros, autos, ônibus, caminhões, homens, sanduíches bamboleantes e tardos; charangas; realejos; na glória e no rumor e no estranho aerocanto de algum avião sobre a sua cabeça, estava isto, que ela amava: a vida, Londres; aquele momento de junho.
>
> [...] Gosto de passear por Londres. Sempre é melhor do que passear pelo campo. (WOOLF, 1980, p. 8-9).

Talvez Clarissa vivenciasse a mesma alegria que sua autora experimentava ao sair um pouco da rotina e fronteiras sufocantes de sua vida de classe média mesmo que apenas para comprar flores (no caso da personagem). Mrs. Dalloway se perdia na multidão, como uma espectadora anônima das ruas, tal como a figura do *flâneur.* O leitor fica impressionado com tudo que Woolf escreveu sobre Londres, por sua percepção do efêmero e do aleatório, da ideia de que Londres, assim como a Paris de Baudelaire, é lugar de mudança contínua, que vai se reinventando aos olhos dos observadores (COVERLEY, 2014).

Já o ensaio *Street haunting: a London adventure*, é uma tentativa de reivindicar um lugar sem gênero na cidade ao andar por ela: “Quando nos vem o desejo de perambular pelas ruas o lápis é um pretexto, e levantando dizemos: ‘Realmente eu devo comprar um lápis’” (WOOLF, 2008, p. 77). Ao sair do quarto, é como se quebrasse uma concha que a abrigava e se revelassem outros olhos. Woolf celebra a chance de entrar numa multidão de anônimos, tendo outra percepção da paisagem. A principal função do olhar da caminhante é registar as sensações que passam como relâmpagos:

> Estamos apenas deslizando tranquilamente na superfície. O olho não é um mineiro, não é um mergulhador, não está buscando um tesouro enterrado. Ele nos faz flutuar suavemente correnteza abaixo, descansando, parando, talvez o cérebro esteja dormindo enquanto se olha. (WOOLF, 2008, p. 178).

Woolf nos diz que podemos nos integrar ao mundo da cidade e, apenas quando tomamos consciência dos limites invisíveis dela, é que podemos desafiá-los. Ela usou as ruas como pesquisa, refletindo sobre as pessoas e suas vidas, levando tudo isso para seu projeto literário. A *flânerie* feminina – ou ‘*flâneuserie*’, no termo de Elkin

(2017) – não muda apenas a maneira como nos movemos pelos espaços, mas intervém na organização do próprio espaço. As mulheres reivindicam o direito de perturbar, de observar (ou não), de ocupar (ou não) e de organizar o espaço em suas próprias circunstâncias. Para ser subversiva, não precisa de muito, basta sair pela porta da frente de sua casa (ELKIN, 2017).

Sempre houve mulheres escrevendo sobre cidades, narrando suas vidas, contando histórias, tirando fotos, fazendo filmes ou interagindo com o ambiente urbano. Não se pode negar a existência da *flâneuse* pelo fato de ela não se equiparar a um *flâneur*, isso seria limitar a maneira com a qual elas interagiam com a cidade em relação aos homens. Antes de uma mulher ser uma *flâneuse*, ela precisava ser uma caminhante, descobrir os espaços, conhecer as ruas e suas esquinas perigosas, coisa que os homens já sabiam muito bem. É preciso falar sobre costumes, restrições sociais, mas as mulheres estavam lá; devemos tentar entender o que andar na cidade significava para elas (e o que significa agora). “Se voltarmos no tempo, descobriremos que sempre houve uma *flâneuse* passando por Baudelaire” (ELKIN, 2017, p. 11, tradução nossa[29]). E até hoje as mulheres ainda estão na luta pela total ocupação de seus espaços, seja na rua, no trabalho ou nas posições sociais.

O melhor seria não ter que dividir por gênero – caminhante feminino, caminhante masculino, *flâneuse* ou *flâneur*. Talvez a resposta não seja tentar fazer uma mulher se encaixar em um conceito masculino, mas redefinir o próprio conceito. “A *flâneuse* existe, sempre que nos desviamos dos caminhos traçados para nós, iluminando nossos próprios territórios” (ELKIN, 2017, p. 23, tradução nossa)[30]. Ela é determinada, reconhece o potencial criativo da cidade e as possibilidades libertadoras de uma boa caminhada; tem uma nova forma de experienciar e conquistar a cidade. A *flâneuse* não é apenas um *flâneur* feminino, mas uma figura a ser reconhecida e inspirada por si mesma.

O caminho é feito mesmo enquanto se caminha. Você vai mapeando tudo com seus pés, independentemente de onde eles possam pisar ou não. Você escolhe. Não se limita, leva suas dúvidas, liberta a mente e pensa com as ruas, elas são conselheiras. É preciso reconhecê-las, resgatá-las, torná-las amigáveis, tateá-las,

[29] Cf. Original: “If we tunnel back, we find there always was a *flâneuse* passing Baudelaire”.
[30] Cf. Original: “The *flâneuse* does exist, whenever we are deviated from the paths laid out for us, lighting out for our own territories”.

apreendê-las. É preciso respirar o ar puro, se entregar, para só depois recomeçar. Reconectar-se e só então retornar às páginas (que, na verdade, nunca te deixam).

2.5 Para ler como uma *flâneuse*

Os freios são acionados, e o trem vai parando lentamente numa estação desconhecida. Será a primeira parada depois de algum tempo na estrada. O comissário avisa que serão alguns minutos para um lanche. Você aproveita para respirar o ar puro e conhecer a cafeteria da estação. Ao descer, começa a garoar, mas prefere não pegar o guarda-chuva para aproveitar o frescor das gotas. Entrando na cafeteria, se depara com um lugar estreito, com as lâmpadas caindo do teto, uma a uma presa pelo fio, como uma chuva brilhante. As paredes são formadas por estantes de livros divididos por temas, misturados a objetos de decoração rústica que levam até a área do balcão ao fundo. Você se esquece do café e se perde nos títulos. Uma livraria ou uma biblioteca são como uma caverna com vozes antigas, que podem ser trazidas de volta sempre quando abertos os livros. Você olha seção por seção e escolhe alguns na prateleira, senta-se na mesa à frente e abre em uma página qualquer:

> I
>
> Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber:
> a) Que o esplendor da manhã não se abre com faca
> b) O modo como as violetas preparam o dia para morrer
> c) Por que é que as borboletas de tarjas vermelhas têm devoção por túmulos
> d) Se o homem que toca de tarde sua existência num fagote, tem salvação
> e) Que um rio que flui entre dois jacintos carrega mais ternura que um rio que flui entre dois lagartos
> f) Como pegar na voz de um peixe
> g) Qual o lado da noite que umedece primeiro.
> etc
> etc
> etc. (BARROS, 1993, p. 9).

É de Manoel de Barros, de *O livro das ignorãças,* título sugestivo e mais ainda o que diz o poema. Você pega o caderninho e copia os versos como se fizesse suas

aquelas palavras. Depois de ter passado por tantas paisagens durante a viagem, depois do constante exercício do olhar, entende melhor o verdadeiro sentido dos versos. Mais adiante, continua:

> IV
>
> No Tratado das Grandezas do Ínfimo estava escrito:
> Poesia é quando a tarde está competente para dálias.
> É quando
> Ao lado de um pardal o dia dorme antes.
> Quando o homem faz sua primeira lagartixa.
> É quando um trevo assume a noite
> E um sapo engole as auroras. (BARROS, 1993, p. 13).

O poeta pantaneiro caminhou pelas velhas e conhecidas palavras, retirando-as de seu significado primeiro e seu discurso comum. Com elevada consciência criadora, Barros construiu uma linguagem particular, longe das obviedades, restituindo à linguagem sua liberdade, na fuga da lógica e das regras preestabelecidas. Alguns dos recursos linguísticos utilizados pelo autor colocam em destaque a própria arte poética, com o uso da função metalinguística, fazendo uma autorreflexão sobre a poesia dentro da própria poesia. Ao imprimir personalidade nas palavras, renovou o ato criativo, arejando o cânone literário com sua percepção visual e sinestésica. A sinestesia é o cruzamento de várias sensações ao mesmo tempo, quando as experiências sensoriais de um sentido são associadas a outro, como nas outras passagens de *O livro das ignorãças* (1993): “Hoje eu desenho o cheiro das árvores” (p. 17), “Não tem altura o silêncio das pedras” (p.17), “Cheiroso som de asas vem do sul” (p. 53) e “A luz faz silêncio para os pássaros” (p. 69).

Essas diferentes sensações são mais um esforço para recuperar sua linguagem original, na qual a palavra é muito mais do que uma simples representação de objetos, pois se torna coisa ela mesma. Ao trabalhar com imagens sinestésicas, o poeta tenta representar o instante da percepção, da criação, de um movimento, sem levar em conta a inteligência ou a gramática. Manoel de Barros (1993, p. 15) “escuta a cor dos passarinhos” assim como Baudelaire (1985, p.115) aspira “aromas frescos como a carne dos infantes, / doces como o oboé, verdes como a campina” e Rimbaud[31] vê nas vogais estranhas combinações de cores.

[31] Cf. RIMBAUD, Arthur. Voyelles. *In:* RIMBAUD, Arthur. *Pages choisies*. Paris: Hachette, 1955, p. 40-42.

Você continua lendo e escrevendo, vai construindo um verdadeiro inventário poético. Você reconstrói a figura *da flâneuse*, sente-se vagando pelos livros, experimentando um olhar atento sobre as passagens desconcertantes, como nas ruas. Enquanto as pessoas ao redor matam sua fome, você se abastece de outro jeito. Pega outro livro e começa a folhear:

> **Procura da poesia**
>
> [...]
> Penetra surdamente no reino das palavras.
> Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
> Estão paralisados, mas não há desespero,
> há calma e frescura na superfície intata.
> Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
>
> Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
> Tem paciência se obscuros. Calma, se te provocam.
> Espera que cada um se realize e consume
> com seu poder de palavra
> e seu poder de silêncio.
> Não forces o poema a desprender-se do limbo.
> Não colhas no chão o poema que se perdeu.
> Não adules o poema. Aceita-o
> como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
> no espaço.
>
> Chega mais perto e contempla as palavras.
> Cada uma
> tem mil faces secretas sob a face neutra
> e te pergunta, sem interesse pela resposta,
> pobre ou terrível, que lhe deres:
> Trouxeste a chave? [...] (ANDRADE, 2001, p. 248-249).

Carlos Drummond de Andrade pede um olhar atento às palavras para trabalhar o poema com calma e concentração. Somente o trabalho e o contato íntimo com a palavra permitem descobrir seus mistérios, conhecer suas origens e estado primeiro para só depois rearranjá-las e libertá-las. Nesse momento, você desacelera, voa alto em silêncio e se entrega à *flânerie*.

A concepção de *flâneur,* estudada por Benjamin, coloca em discussão a função social do artista e do intelectual na cultura capitalista, uma vez que esta função passou por várias transformações. O *flâneur* é apresentado como o tipo genial e criativo do artista, cujo olhar desvia-se do cotidiano e se volta para o processo de criação, evidenciando a solidão e a distração (BIONDILLO, 2014). A experiência vivida pelo *flâneur,* nesse caso como um ser intelectual e criativo, ultrapassa o tempo e o

espaço. Seja na livraria ou na biblioteca, o leitor vagueia pelos escritos como o *flâneur* (ou a *flâneuse*) caminha pela cidade com seu olhar atento por todos os seus cantos e esconderijos. O leitor navega pela fantasia dos textos e habita os vários mundos criados por eles; caminha pelas novas imagens da poesia e seu ritmo, que cria uma melodia para a jornada. Novas e infinitas paisagens são descobertas nessa *flânerie.* Como andante literário, o *flâneur*, ou a *flâneuse*, intelectual redescobre algo esquecido, com o qual pode apenas deliciar-se ou transformar suas descobertas em objeto de estudo, como um leitor que mais tarde se tornará escritor.

Você lê minuciosamente, palavra por palavra, frase por frase, e, embora seja impossível captar todas as metáforas ou anotar todas as passagens, você se questiona sobre o tipo de mensagem transmitida, tentando perceber cada decisão tomada pelo escritor: a construção do texto, suas escolhas sintáticas, semânticas e seu estilo. Como aconselha Francine Prose:

> Com tanta leitura à sua frente, a tentação poderia ser aumentar a velocidade. Mas na verdade é essencial desacelerar e ler cada palavra. Porque algo importante que se pode aprender lendo devagar é o fato óbvio, mas estranhamente subestimado, de que a linguagem é o meio que usamos, mais ou menos como um compositor usa notas, como um pintor usa tinta [...] as palavras são a matéria-prima com que a literatura é construída. (PROSE, 2008, p. 27).

Por isso, é importante essa leitura atenta (*close reading)*, quanto mais lemos, mais aprendemos e mais descobrimos sobre novas maneiras de ler. A leitura inspira a reaprender novamente a escrever. O leitor é um viajante, que tem um ponto de vista móvel sobre o texto (ISER, 1999). A leitura se apresenta como expectativa e modificação da expectativa. O todo do texto nunca está presente aos olhos do leitor, tal qual o lugar de destino e o itinerário do viajante. Como se estivesse em viagem, o leitor se move constantemente pelo texto, capta cada um de seus instantes, assimilando-o de acordo com o que viu antes, do próprio texto e de sua bagagem de leitura, ou seja, seus cenários. A cada nova leitura de um mesmo texto, o leitor abre novas possibilidades e vai preenchendo as lacunas dos horizontes vazios. Assim, o ponto de vista em movimento da leitura abre os dois horizontes interiores do texto para fundi-los depois, isso porque somos incapazes de captar o texto em um só momento, vamos presenciando-o em fases.

O leitor se desloca num texto a ser lido como o *flâneur* se desloca pela cidade, nas palavras de Olgária Matos (2002): “O leitor, como o historiador, é um *flâneur* que captura instantâneos do atual, instantâneos que marcam a forma nova do pensar e do agir”. Sua leitura se assemelha à caminhada:

> Eu ando porque, de certa forma, é como ler. Você está a par dessas vidas e conversas que não têm nada a ver com as suas, mas pode ouvi-las. Às vezes está superlotado; às vezes as vozes são muito altas. Mas sempre há companhia. Você não está sozinho. (ELKIN, 2017, p. 21-22, tradução nossa[32]).

O ato de escrita sempre depende do ato de leitura, seja antes ou depois da obra concebida. A escrita vem, antes de tudo, com o hábito da leitura. Antes de ser escritor, é preciso ser um bom leitor. “É como ver alguém dançando e depois, secretamente, em nosso quarto, tentar alguns passos” (PROSE, 2008, p. 21). Com a leitura, é possível perceber a forma com a qual o autor utilizou a gramática, qual é seu tipo de linguagem; perceber cada palavra escolhida e o sentido criado por ela; as formas de criação do poema; os tipos de versos, o ritmo, as metáforas, as vozes e as imagens criadas por eles; além da materialidade visual, a espacialidade e o tempo da palavra. Com a leitura, você percebe como aquele seu livro preferido lhe leva a querer escrever um, e depois tenta entender como aplicar isso tudo.

Da mesma maneira, ao final da obra concluída, o escritor necessita de outros leitores para que o ato comunicativo se processe, para que o sentido seja construído (ISER, 1999). O processo de leitura é uma interação dinâmica entre texto e leitor. “A arte existe para o outro e através do outro” (SARTRE, 1958, p. 27[33] citado por ISER, 1999, p. 11). O leitor cria um pacto de leitura que coloca o texto em movimento, como uma partitura que ele mesmo instrumentaliza. Desenvolve uma diversidade relacional daquilo que lê, resultando em uma rede de possibilidades de sentidos e interpretações.

---

[32] Cf. Original: “I walk because, somehow, it’s like reading. You’re privy to these lives and conversations that have nothing to do with yours, but you can eavesdrop on them. Sometimes it’s overcrowded; sometimes the voices are too loud. But there is always companionship. You are not alone”.

[33] SARTRE, Jean-Paul. *Was ist Literatur*? (rde 65). Tradução alemã de Hans Georg Brenner. Hamburg: 1958, p. 27.

O caderninho então vai se enchendo. Com a parada na estação, você aproveita para ir ainda mais fundo nos poemas. Quer entender o que eles dizem e como o fazem; se aprofundar na poesia para só depois continuar a viagem.

2.6 Espaços poéticos

> *A palavra associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela improvisada sobre o abismo.*
>
> Italo Calvino[34]

2.6.1 Arte e engenho

De frente para a janela a oeste, uma das únicas sem venezianas, somente as costas do apartamento vizinho, com algumas outras janelas que levam os aparatos nas esquadrias. Com as venezianas, você nunca sabe se está sendo observada, mas até faz falta uma dessas nesses dias de chuva. Nas paredes, as manchas verticais dos trilhos da água que escorre e as cascas que se desprendem mostram que a pintura precisa logo ser refeita antes da infiltração. Em cima da laje, sobre a antena de TV, uma pequena ave pousa. Seu canto solitário é de quem perdeu a migração e jamais encontrará o caminho de volta. Todos os dias no mesmo horário, ela chega devagar, pousa entre os fios, os olhos astutos. O som agudo e curto do seu canto ressoa entre os prédios. Ninguém responde ao seu chamado.

Atenta à folha em branco à sua frente, você nem percebeu quando chegou o inverno. O declínio foi gradual, com a queda nas temperaturas noturnas, os primeiros minuanos, as manhãs com névoa e a umidade contínua. O sol já nem aquecia tanto, apesar que você mal o via através da cortina. Os olhos fixos buscam respostas, esperam que ecoem as vozes de algum lugar do fundo da página. A poesia deve ser mesmo o que diz Borges (2000): ela está logo ali, à espreita, pode saltar sobre nós a qualquer momento. Mas as temperaturas diminuem ainda mais com a chuva que agora se avoluma no som das folhas de zinco.

---

[34] CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 90.

A poeta polonesa Wisława Szymborska, em seu discurso no prêmio Nobel, em 1996, disse que se algum cineasta fizesse um filme sobre o processo criativo dos poetas, nenhum espectador aguentaria assistir: um trabalho não fotogênico, no qual "o sujeito senta à mesa ou deita no sofá e olha fixamente a parede ou o teto, de quando em quando escreve sete versos, dos quais, depois de quinze minutos, risca um e de novo passa uma hora sem que nada aconteça" (SZYMBORSKA, 2016, p. 323). E quando perguntados sobre o que é inspiração, os poetas nunca respondem propriamente porque nem eles mesmos entendem muito bem. Mas será que a criação é isso? Um estado inerte de espera até que o poema aconteça como um raio vindo de não se sabe onde? Ou como diz Maiakóvsky (1979, p. 16): "basta levantar a cabeça com ar inspirado, esperando que a celestial poesia desça sobre a calvície como uma pomba, um pavão ou um avestruz".

A inspiração não é um privilégio exclusivo dos poetas ou artistas. Todos aqueles que escolhem conscientemente seu trabalho e que o fazem com amor e imaginação também são inspirados. Médicos, pedagogos, jardineiros e vários outros profissionais que transformam seu trabalho em uma constante aventura cheia de desafios também recebem inspiração. E a cada problema resolvido, seguem novas perguntas (SZYMBORSKA, 2016).

Falar sobre criação poética, prezando por alguma objetividade, não é tarefa fácil, como bem lembrou João Cabral de Melo Neto em sua conferência na Biblioteca de São Paulo, a qual deu o nome de "A inspiração e o trabalho de arte". João Cabral dividiu os poetas em duas famílias: uma para quem a composição é uma procura, feita de muitos fracassos (um trabalho de arte); e outra de poetas que encontram a poesia, como um momento inexplicável de um achado (uma inspiração).

> Nos poetas daquela família, para quem a composição é procura, existe como que o pudor de se referir aos momentos em que, diante do papel em branco, exercitam sua força. Porque eles sabem de que é feita essa força – é feita de mil fracassos, de truques de que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias, de aceitação resignada do pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que, de partida, se desejou conseguir.
>
> No que diz respeito à outra família de poetas, a dos que encontram a poesia, se não é a humildade ou o pudor que os fazem calar, a verdade é que pouco têm a dizer sobre a composição. Os poemas neles são de iniciativa da poesia. Brotam, caem, mais do que se compõem. E o ato de escrever o poema, que neles se limita quase ao ato de registrar

> a voz que os surpreende, é um ato mínimo, rápido, em que o poeta se apaga para melhor ouvir a voz descida, se faz passivo para que, na captura, não se derrame de todo esse pássaro fluido. (MELO NETO,1998, p. 51-52).

Para alguns, a composição pode ser “o ato de aprisionar a poesia no poema” (inspiração), e, para outros, “o de elaborar a poesia em poema” – trabalho (MELO NETO,1998, p. 51). A inspiração pode ser identificada por uns como uma presença sobrenatural, presença dos deuses ou como resultado do inconsciente. Já o trabalho de arte é uma elaboração mais demorada, pode significar a criação absoluta, como atividade de joalheria de “construir com palavras pequenos objetos para adorno das inteligências sutis” (Ibid., p. 57). Para os poetas inspirados, o poema é a tradução de uma experiência única, não há um tema objetivo, exterior; é a cristalização de um momento ou estado de espírito, a obra será um transmissor, e o autor é tudo, ele se comunica por debaixo do texto; é “uma poesia que se lê mais com distração do que com atenção, em que o leitor mais desliza sobre as palavras do que as absorve” (MELO NETO, 1998, p. 59-60). O poeta é um ser passivo que espera o poema, com tema e forma, não se impõe sobre ele, e ainda tem certa repulsa ao sentido profissional da literatura.

A outra família aceita levar o trabalho de arte da composição literária às últimas consequências. Se na obra dos adeptos à inspiração é preponderante o individualismo para capturar o mais exclusivo e pessoal de si mesmo, os que preferem o trabalho de arte se veem numa situação mais difícil, sem esperança, caindo também em um empobrecimento técnico, pois são “filhos da improvisação” (MELO NETO, 1998, p. 64). Esses poetas preferem um poema mais objetivo, no qual o autor não se espetacularia, mas dirige sua própria obra, dando-lhe vida independente, sem referências ao seu criador ou às circunstâncias de sua criação. O poema é escrito com olhar crítico, com origem no trabalho artístico. O poeta escolhe seu tema de forma racional e sabe que o trabalho é a fonte para a criação; não traduz suas experiências imediatamente em poema, mas ele as reserva e as usa em momento propício. O trabalho será resultado dos melhores e piores momentos. Ao escrever, este poeta tem apenas sua consciência e aquilo dos outros que quer evitar. “Seu trabalho é assim uma violência dolorosa contra si mesmo, em que ele se corta mais do que se acrescenta, em nome ele não sabe muito bem de quê” (MELO NETO, 1998, p. 66).

Por certo, fazem parte do primeiro grupo, os poetas que acham que a poesia é a expressão sincera das emoções em versos, que deve transmitir a personalidade de seu autor; e do segundo, os que preferem a excelência técnica (ELIOT,1989). A emoção da arte é impessoal, e o poeta só consegue alcançar essa impessoalidade entregando-se à obra, entendendo seu presente e o que ficou de outras épocas.

Sentada à sua mesa, o calor aumenta, as mãos suam, a boca seca. A folha em branco ainda questiona. A imobilidade primeira te levou ao ímpeto de escrever sobre a não escrita, como um exercício inicial. Agora, talvez melhor esperar um pouco mais. Szymborska tinha razão, escrever é um filme monótono. É como se já tivesse escoado todas as ideias em um texto só e a capacidade de raciocínio vai se esgotando. A cada novo texto, é uma nova luta contra a folha. Ela fala (e diz alto), te faz perceber o quão pequena você é. Nas leituras, grandes poetas. Tudo o que você queria dizer, de alguma maneira, já foi dito. As marcações coloridas e os *post-its* vão se acumulando no meio dos livros. (Ei, não espere escrever assim! Não queira ser aquelas páginas! Lembre-se que você é outra. É preciso perceber ali outra essência, outro tempo. Compreenda por que seus poetas preferidos são imortais). Os cadernos vão se acumulando. Misturam desenhos, rascunhos e um punhado de sentimentos ocultos que se fundem em frases que só você entende e sabe para que serve, só ainda não percebe muito bem o que fazer com isso.

Independentemente de qual família pertença, apenas alguns poetas sabem quando acontece uma “significativa emoção” que pode vir a ser um poema. Eliot (1989) faz analogia a um catalisador, no qual a mente do autor seria o fragmento de platina que pode atuar sobre a experiência do homem, transformando-as em poema. As emoções e sentimentos serão elementos que atuarão na presença do catalisador. Logo, a poesia parte de emoções e sentimentos, mas os transforma em palavras, imagens, até chegar ao trabalho final. “A mente do poeta é de fato um receptáculo destinado a capturar e armazenar um sem-número de sentimentos, frases, imagens, que ali permanecem até que todas as partículas capazes de se unir para formar um novo composto estejam presentes juntas” (ELIOT, 1989, p. 44).

Manuel Bandeira, por exemplo, se considerava um poeta não cerebral, guiado por sua intuição, mas entendia que a poesia era uma construção de linguagem:

> Na minha experiência pessoal fui verificando que o meu esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía

> do subconsciente, numa espécie de transe ou alumbramento, tinha ao menos a virtude de me deixar aliviado de minhas angústias. [...] *A Cinza das Horas*, *Carnaval* e mesmo *O Ritmo Dissoluto* ainda estão cheios de poemas que foram fabricados *en toute lucidité*. A partir de *Libertinagem* é que me resignei à condição de poeta quando Deus é servido.
>
> Tomei consciência de que era um poeta menor; [...] o metal precioso eu teria que sacá-lo a duras penas, ou melhor, a duras esperas, do pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias.
>
> Mas ao mesmo tempo compreendi [...] que em literatura a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia. (BANDEIRA, 1984, p. 30-31).

Bandeira constrói seus poemas com esperas, de acordo com seus sentimentos, mas que são resultantes de muita leitura, reservas, tentativas, abandonos e fracassos, que são providências dos acasos e circunstâncias. Assim, como mencionou Eliot (1989), não importa a força das emoções, mas a intensidade do processo artístico atuante sobre elas. O objetivo do poeta não é descobrir novas emoções, mas utilizar as corriqueiras, trabalhando-as a nível poético. Portanto, a poesia não é uma liberação da emoção ou expressão da personalidade, mas uma fuga delas. E apenas quem as sente entende esse processo.

Fernando Pessoa foi um dos poetas que, para fugir de sua personalidade, criou seus vários heterônimos. Para cada um, ele tinha um perfil estético para sua composição, sobre o qual exercia relativo domínio: “pus no Caeiro todo o meu poder de despersonalização dramática, pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria, pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida” (PESSOA, 1986, p. 3), escreveu em 1935 na carta a Casais Monteiro. Muitos de seus poemas, segundo o poeta, eram resultado, de “pura e inesperada inspiração”, “constante devaneio” ou mesmo de “um súbito impulso para escrever” (PESSOA, 1986, p. 7).

Contudo, pelos vários estudos de sua obra, sabe-se que aquele “dia triunfal” de 1914 – no qual escrevera *O Guardador de Rebanhos* (Alberto Caeiro) em “trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase” (Ibid., p. 5) –, trata-se de um relato que compõe o mito pessoano. Seus heterônimos também não surgiram assim tão de repente, e seus poemas tiveram numerosos rascunhos e correções, com elaboração mais lenta do que diz em sua carta (que agora também faz parte de sua obra). Sobre

seus heterônimos, Pessoa revela a Casais Monteiro que, desde criança, tinha uma tendência a criação fictícia e amigos imaginários, que perdurou por muito tempo (dizia fazer parte do traço de sua personalidade). Até que, em ocasião da realização de seus poemas, criou seus principais personagens. *O Guardador de Rebanhos* de Caeiro guarda vários escritos não necessariamente na cronologia dessa revelação. Alguns registros deste e de outros poemas podem ser encontrados na Biblioteca Nacional de Portugal[35].

Já Maiakóvsky (1979), poeta com forte engajamento político e social, dizia que a profissão de poeta nada tinha de fácil, como muita gente pensava. Para ele, a poesia era uma indústria e o poeta um trabalhador que deveria trabalhar diariamente. Para se criar um verso, primeiro seria necessário um mandato social, ou seja, um problema a ser resolvido por uma obra poética; segundo, ter conhecimento pleno do fim preciso, de acordo com os desejos de sua classe (ou do grupo representado); terceiro, ter a matéria, ou seja, as palavras, reservatórios necessários para a criação do poema; quarto, ter os instrumentos de trabalho necessários à escrita; quinto, ter os próprios hábitos e métodos de trabalho (estilo/poética de escrita).

Entretanto, Maiakóvsky (1979) alertava que o processo de criação de uma obra começava muito antes de se ter o mandato social. Acreditava num trabalho contínuo, no qual o poeta ia adquirindo suas "reservas poéticas", anotando-as num bloco de notas, para que, tão logo fosse preciso, ele pudesse utilizá-las. As reservas favorecem a criação, aceleram o trabalho e não deixam que o autor perca nada no seu percurso criador. Os deslocamentos e as mudanças de planos também são essenciais para a imaginação e a criação. E, após escrever o texto, é necessário que ele repouse para que seja trabalhado depois.

João Cabral também pondera sua divisão das famílias dos poetas, afirmando que é impossível generalizar e apresentar um juízo de valor entre os poetas trabalhadores e os poetas inspirados, mediante principalmente à literatura moderna – e pode-se dizer também a contemporânea –, tendo em vista a diversidade de estilos, a ausência de um conceito ou gosto universal e a dificuldade de determinar poéticas e retóricas representativas de um movimento estético único. Mesmo se encaixando na categoria dos trabalhadores poéticos, Cabral dizia que a composição literária oscila

[35] BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL. *Espólio Fernando Pessoa*. Disponível em: http://purl.pt/1000/1/. Acesso em: 20 de jan. 2020.

entre esses dois pontos, inspiração e trabalho de arte, mas essencialmente essas duas maneiras de fazer não se opõem. Se uma ideia vem espontaneamente ou se ela é uma busca trabalhada, ambas são uma “conquista do homem” e objetivam a criação de uma obra com elementos de sua experiência, mesmo se diferenciando na maneira como essa experiência é exposta. “Não há um ouvido que escuta a primeira palavra do poema e uma mão que trabalha a segunda”. Pode-se dizer que “o trabalho de arte inclui a inspiração. Não só as dirige. Executa-as também. O trabalho de arte deixa de ser essa atividade limitada, de aplicar a regra, posterior ao sopro do instinto. Também não se excede nunca num exercício formal, de atletismo intelectual” (MELO NETO, 1998, p. 70).

Mesmo acompanhadas por diversas outras vozes, você trabalha à sua maneira, àquela que considera melhor para sua expressão pessoal. Tenta transmitir o que tem de mais autêntico e original, mas fugindo de si mesma. Faz suas reservas poéticas, sai pelas ruas e volta para a casa sempre que precisa, num movimento contínuo. Você ainda não entende muito bem seu mandato social, não se trata de um simples ato de vontade, mas de busca. As ideias surgem de muitas formas, às vezes até inusitadas, porém muitos acasos só provêm das tentativas e circunstâncias que são criadas durante o percurso.

No início, você busca seus mestres, muitas vezes imitando-os, ou até mesmo tenta se encaixar entre os autores de seu tempo. Aprende com as teorias, com os poemas bons e ruins. Depois se aventura a se diferenciar deles, tentando se redescobrir e ter consciência de sua autenticidade e originalidade. Busca por uma marca autoral. Para minimizar os erros, você submete seu trabalho em andamento aos amigos e ao seu “Censor interno” (AUDEN, 1993), seu próprio olhar crítico preocupado exclusivamente com sua poesia. É preciso ter essa consciência. Os versos, os ritmos, as imagens e a estrutura do poema devem ser trabalhados, até chegar o momento no qual esse Censor lhe diga: “Todas as palavras estão corretas e são todas suas” (AUDEN, 1993, p. 42). Contudo, essa emoção não dura muito, pois, no instante seguinte, você pensa: “Será que isso vai acontecer novamente?” (Ibid., p. 42). E mesmo experiente, talvez você nunca terá condições de afirmar a qualidade de seu poema. Como lembra Auden, o poeta

> Aos próprios olhos, ele é poeta apenas no momento em que faz a última revisão num novo poema. No momento anterior, era apenas um

> poeta em potencial; no momento seguinte, é um homem que parou de escrever poesia, talvez para sempre. (AUDEN, 1993, p. 42).

Após passar tanto tempo aprendendo a ser você mesma, também descobre o momento que deve aprender a não ser mais você mesma. Isso leva tempo e atenção. Algumas regras existem, é preciso conhecê-las, examiná-las, até segui-las, até você definir suas próprias leis de composição, incorporando os conceitos de poema, de poesia, de literatura e de arte, formando assim a sua poética. A linguagem, portanto, deve ser uma criação pessoal.

Dessa forma, esse caminho é cheio de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações. Seja qual for o conteúdo de sua poesia, ela sempre passará por um processo imaginativo ou intuitivo que depois necessitará de trabalho consciente até ganhar forma e acabamento final. Aprender o ofício de poeta é estudar as práticas da poesia, saber suas ferramentas, seus mecanismos, seus contextos históricos, ler outros autores, fazer suas reservas e escrever sempre para aperfeiçoar a técnica; criar seus métodos, editar, reavaliar, cortar e reescrever, num ambiente cheio de novidades e imprevistos, e num constante círculo de transformações que vão e vem, até chegar à criação de uma obra autêntica. Como bem resume Horácio:

> Nem seria por certo mais ilustre
> O Lácio pelejando, que escrevendo,
> Se não custasse tanto a nós poetas
> Os escritos limar, como o guardá-los
> Por longo tempo. Ó vós de numa estirpe,
> Reprendei todo aquele que não sabe
> Muitas vezes riscar o seu poema,
> Nem sepultá-lo em si por longos dias,
> E dez vezes limá-lo, até que chegue
> A dar-lhe o mais perfeito polimento. (HORÁCIO, 2014, p. 97).

Você tem a palavra como material bruto e transforma sua carga semântica automatizada em novas possibilidades de sentido. Ao mesmo tempo que é preciso deixar as amarras e buscar suas próprias saídas. A “poesia não é magia”, mas como qualquer outra arte, possui um propósito, ou seja, “através da verdade, busca desencantar e desintoxicar” (AUDEN, 1993, p. 31), é um processo de desautomatização. O poema então será um rito que exibe equilíbrio, acabamento e harmonia de conteúdo. Mesmo partindo das meras palavras, do mundo e da vida

comum, sempre terá algo novo a dizer. E é preciso que você tenha os seus próprios modos de dizer e crie seus rituais para que encontre a sua poesia.

2.6.2 Modos de fazer: sobre função poética e metalinguagem

A linguagem, ao debruçar-se sobre o mundo, cria um diálogo que vai além do circunstancial. É preciso que você se debruce sobre ela, entenda sua singularidade, pois a linguagem é substância da expressão, é seu material para a escrita. Já “a poesia revela este mundo; cria outro. [...] Filha do acaso; fruto do cálculo; arte de regras; criação de outras” (PAZ, 2012, p. 21). A poesia é uma transcendência da linguagem.

Roman Jakobson (1985), ao estudar os aspectos da comunicação verbal, definiu as funções predominantes da linguagem, de acordo com os diversos fatores constitutivos do circuito comunicativo (remetente, destinatário, contexto – ou referente –, mensagem, contato – ou canal – e código). Dificilmente, uma mensagem verbal compreenderá apenas uma função de linguagem, assim, a estrutura verbal depende de sua função predominante. Quando o pendor da comunicação verbal está na mensagem, identifica-se, portanto, a função poética da linguagem.

Toda organização de linguagem implica a escolha de alguns signos e renúncia de outros. Os gêneros poéticos também implicam a participação de outras funções verbais, funcionando como elemento adicional, mas com a função poética predominante. A poesia épica, que é focalizada na terceira pessoa, evidencia a função referencial; a lírica, centrada em primeira pessoa, vincula-se à função emotiva; e a poesia de segunda pessoa está implícita na função conativa, por exemplo. Contudo Jakobson (1985, p. 129) questiona: “qual é o critério linguístico empírico da função poética? Em particular, qual é o característico indispensável, inerente a toda obra poética?”. Para responder a esses questionamentos, primeiramente, o autor lembra os dois modelos de arranjo verbal: a seleção e a combinação. A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação: “A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da seqüência, se baseia na contigüidade” (JAKOBSON, 1985, p. 130).

A exemplo do verso: “Perdi o bonde e a esperança” (ANDRADE, 2001. p. 23), o leitor identifica a função poética da linguagem quando decodifica a sua forma de construção, percebendo uma intencionalidade na construção da mensagem. A seleção e combinação de dois signos que se opõem quebram a expectativa, ou seja, ocorre algo de diferente no sintagma (na sucessão de signos que compõem o poema), mudando o paradigma (sistema de signos). Assim, a função poética faz presente o que é ausente na linguagem, ou seja, a equivalência de formas sígnicas. A informação estética do poema singulariza-se pela consciência de linguagem, no trabalho de ‘apagamento’ do código e da reorganização do sintagma, da mensagem (CHALHUB, 1998).

Jakobson indica ainda as outras manifestações latentes da função poética que reforçam o poder da mensagem: a gradação silábica (que pode-se considerar o ritmo); o verso, destacando também a figura sonora como seu princípio constitutivo, trazendo rima, estrutura fonológica, repetição, acentuação e metrificação (além do verso livre); além da unidade semântica e essência simbólica da poesia, passando ainda pela gramática. Para o autor, “a poeticidade não consiste em acrescentar ao discurso ornamentos retóricos; implica, antes uma total reavaliação do discurso e de todos os seus componentes, quaisquer que sejam” (JAKOBSON, 1985, p. 161).

Cada palavra guarda uma pluralidade de sentidos além de seus significados e suas propriedades físicas. Assim, você, como poeta, devolve à palavra seu estado original, colocando-a em liberdade. O poema é um organismo verbal que emite poesia (PAZ, 2012). Você transforma sua matéria-prima, a palavra, em poesia. A palavra poética é ritmo, som e imagens, está além da linguagem, mas a poesia só pode ser alcançada por meio dela. Cada poema é uma unidade autossuficiente, e cada obra tem vida própria. Você constrói seu poema, conforme as técnicas aprendidas ao longo do percurso, que se aperfeiçoam a cada repetição. É herança, resquícios de outras épocas, e mudança, aperfeiçoamento. Quando você percebe, palavras, cores e pedras, mesmo sem deixar de ser instrumentos de significação, se transformam em outra coisa, ganham outros significados e novas colorações. “E eis aquela tela antes virgem, agora coberta de cores maduras” (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Dentre as funções da linguagem enumeradas por Jakobson (1985), encontra-se também a função metalinguística. Há dois níveis de linguagem, a linguagem-objeto, que fala dos objetos, de outras coisas; e a metalinguagem, que fala da linguagem.

Nas operações comunicativas, sempre que o emissor ou o receptor têm necessidade de confirmar o código que estão utilizando se valem da metalinguagem: “Não estou entendendo”; “O que disse?”; “Entende?”. Portanto, na metalinguagem, o discurso focaliza o código lexical do idioma.

O prefixo grego *metá,* segundo o Novo Dicionário da Língua Portuguesa, de Aurélio Buarque de Holanda, quer dizer mudança, posterioridade, ir além, transcendência, reflexão ou crítica sobre (CHALHUB, 1998). Assim, a metalinguagem pode ser definida como linguagem que reflete sobre si própria ou quando a linguagem é o seu próprio objeto (a linguagem falando *através* ou *sobre* a linguagem) e vai além, transcendendo-se; são referências que se voltam a si mesmas em um sistema de signos: literatura falando de literatura, música falando sobre música, teatro sobre teatro e assim por diante.

Para Chalhub (1998), a metalinguagem é uma leitura relacional, pois mantém relações de pertença e equivalência. Na criação, o poeta monta seus planos, resultando em uma mensagem que indica sua própria estrutura, por meio das funções relacionais de seus elementos constituintes. Barthes (2007, p. 27) assinala que é possível “exprimir em uma linguagem simbólica (metalinguagem) as relações e as estruturas de uma linguagem real (linguagem-objeto)”.

Estendendo o conceito, de acordo com a ideia de leitura relacional, uma linguagem pode ter referências de um sistema de signos recíproco, por exemplo, no jogo que se instaura entre o leitor e o poeta, que possuem o mesmo objeto, as palavras. Ou ainda com a literatura e as artes: “Palavras que sustentam o poema. Poema que engendra o literário. Literatura que está na arte. Arte que está na literatura que engendra o poema que sustenta as palavras” (CHALHUB, 1998, p. 9). Logo, a literatura pode falar de literatura, mas também pode discursar sobre a arte, sobre o cinema, teatro ou sobre a música por terem a mesma relação com a palavra. Esse jogo interdisciplinar também pode ser metalinguagem.

Genette (2010, p. 16-17) já considera a metatextualidade como um tipo de transtextualidade, ou seja, tudo que coloca um texto em relação a outros textos. O autor chama a metatextualidade de “comentário”, que “une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo [...]. É, por excelência, a relação *crítica*”. No texto literário, o escritor se

mostra consciente das relações que estabelece com a linguagem, ou seja, se apropria dos seus meios de produção manipulando-os conscientemente.

Principalmente durante a segunda metade do século XX, época de intensas mudanças políticas, sociais e artísticas, muitos poetas brasileiros fizeram uso da metalinguagem em seus poemas, o que se manifesta junto à preocupação política e social do país. Foi um período de questionamento quanto ao fazer poético, novos caminhos a seguir, novas técnicas, novos experimentos temáticos e estilísticos. O que são ideais modernos que derivavam de outros autores como Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Para eles, a poesia moderna deveria refletir sobre a arte poética baseando-se em um conceito de poeta vidente, ou seja, “o objetivo do poetar é chegar ao desconhecido”, perceber o invisível e ouvir o inaudível, trazer o não real e o não usual (FRIEDRICH, 1978, p. 62).

Você olha para a estante de livros, aqueles que muitas vezes tentam responder às suas dúvidas. Percebe o estilo metalinguístico nas obras de grandes poetas, como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, nos versos dos concretistas, entre tantos outros. Então, folheia o livro de João Cabral de Melo Neto:

Catar feijão

Catar feijão se limita com escrever:
joga-se os grãos na água do alguidar
e as palavras na da folha de papel;
e depois, joga-se fora o que boiar.
Certo, toda palavra boiará no papel,
água congelada, por chumbo seu verbo:
pois para catar esse feijão, soprar nele,
e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

Ora, nesse catar feijão entra um risco:
o de que entre os grãos pesados entre
um grão qualquer, pedra ou indigesto,
um grão imastigável, de quebrar dente.
Certo não, quando ao catar palavras:
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura fluviante, flutual,
açula a atenção, isca-a com o risco. (MELO NETO, 1968, p. 21-22).

Tido como poeta-engenheiro, Cabral possuía grande consciência criadora, trazendo rigor na construção verbal de sua poesia. No poema, ele ressalta a minúcia e o cuidado do trabalho do escritor com as palavras para obter o efeito desejado na obra, além dos desafios e questionamentos ao longo do processo de criação. Para

isso, o poeta reflete sobre seu processo criativo sem ser tão evidente, utilizando a comparação entre escrever e catar feijão, uma simples atividade cotidiana. Da mesma maneira que é preciso selecionar os grãos de feijão e jogar fora os que boiarem, é preciso escolher bem as palavras. Porém, diferentemente da pedra no feijão, a pedra, ao catar palavras, dá à frase algo diferente, que chama a atenção e pode fisgar seu leitor. Cabral demonstra em sua poesia uma poética contemporânea da construção, na qual estão envolvidos o “fazer” e o “dizer” (BARBOSA, 1972). A linguagem, descartadas as funções emotivas ou apelativas, está submetida a uma operação metalinguística, que, voltada a si mesma, conduz o leitor para os questionamentos da própria linguagem, a função poética se relaciona à função metalinguística.

Mais adiante, no poema *Psicologia da composição*, João Cabral também fala de seu processo criativo, mostrando mais uma vez a clareza e objetividade em sua construção poética:

Psicologia da composição

I
Saio de meu poema
como quem lava as mãos.

Algumas conchas tornaram-se,
que o sol da atenção
cristalizou; alguma palavra
que desabrochei, como a um pássaro.

Talvez alguma concha
dessas (ou pássaro) lembre,
côncava, o corpo do gesto
extinto que o ar já preencheu;

[...]

II
Essa folha branca
me proscreve o sonho,
me incita ao verso
nítido e preciso.

Eu me refugio
nessa praia pura
onde nada existe
em que a noite pouse.

[...]

IV
O poema, com seus cavalos,
quer explodir
teu tempo claro; romper
seu branco fio, seu cimento
mudo e fresco.

[...]

VII
É mineral o papel
Onde escrever
o verso; o verso
que é possível não fazer.

São minerais
as flores e as plantas,
as frutas, os bichos
quando em estado de palavra.

[...]

É mineral, por fim,
qualquer livro:
que é mineral a palavra
escrita, a fria natureza

Da palavra escrita.

VIII

[...]

Cultivar o deserto
como um pomar às avessas:

[...]

onde foi palavra
(potros ou touros
contidos) resta a severa
forma do vazio. (MELO NETO, 1968, p. 327-332).

Já no título, o autor sugere o tipo de poema que irá apresentar, as etapas ou uma espécie de poética de composição. Ele reconstrói os movimentos de criação, utilizando várias metáforas. No primeiro verso, ao dizer “saio de meu poema”, indica que o poeta se ausenta de seu poema, apenas o controla para que o poema fale por si; o eu lírico considera a criação um ofício, no qual as palavras são cristalizadas após intenso trabalho de atenção e cuidado. As conchas podem ser interpretadas como cascas (rigidez, renovação), amadurecimento das palavras depois de longo tempo de

trabalho e espera, assim como o gesto de desabrochar e despir. A folha branca é um convite ao verso, mas cheio de imprecisões e incertezas, “uma praia onde nada existe”, somente a escuridão da noite, cheia de desafios. O poeta ainda diz do tempo da poesia e da urgência do poema – “O poema, com seus cavalos, quer explodir (...)” –, até chegar ao sentido que quer dar à sua palavra, a de um mineral, forte, rígido e sólido. E, por fim, aponta que é preciso cultivar esse deserto de palavras para que ela crie e forneça novos sentidos, novas possibilidades, e não seja um signo vazio. Feito tudo isso, o poeta sai de seu poema e lava suas mãos, depois do árduo trabalho.

Assim, o poema metalinguístico, marcado pela modernidade, é “aquele que se pergunta sobre si mesmo e, nesse questionamento, expõe e desnuda a forma com que fez a própria pergunta [...]. Constrói-se contemplando ativamente sua construção. Podemos dizer que é uma tentativa de conhecimento do seu ser” (CHALHUB, 1998, p. 42). A metalinguagem surge como uma tentativa de reconstrução de sentidos e do próprio poema, como resultado dos momentos de crise, pausa e questionamento do poeta. Os movimentos repetitivos, de vacilação ou de bloqueios criativos durante a criação mostram os períodos reflexivos, relutantes, de busca por revelação, como durante o papel em branco.

Você pega outro livro, aquele rosa e azul quase florescente que ficou contigo todo o tempo. Tem uma foto dela na capa, Ana Cristina Cesar:

> 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, 2013, p. 19).

De forma concisa e enigmática, a poeta nos conduz à sua forma de olhar para um poema, levando-nos também a observar seu próprio poema. Ela sugere um olhar minucioso, atento e detido sobre o texto, que liberte do automatismo; uma percepção prolongada a fim de experimentar o “devir do objeto” (Chklovski, 1978). Lembrando que o poema também é corpo, matéria, a poeta então mistura o real (corpo humano) com a fabulação (corpo da palavra – letra, forma). A condensação e o rigor dos versos provocam inúmeros sentidos e sensações, mostrando o processo não só de escrita, mas principalmente de leitura de um poema de forma tão visceral. As quebras e tamanho dos versos sugerem esse “filete de sangue” que escorre. E, da mesma forma que o sangue é tão íntimo e é preciso ir tão profundo do corpo do ser humano para

vê-lo, o mesmo ocorre com o poema, que precisa de um contato intenso para ser percebido.

Por último, você abre naquele poema marcado de Carlos Drummond de Andrade:

O elefante

Fabrico um elefante
de meus poucos recursos.
Um tanto de madeira
tirado a velhos móveis
talvez lhe dê apoio.
E o encho de algodão,
de paina, de doçura.
A cola vai fixar
Suas orelhas pensas.
A tromba se enovela,
é a parte mais feliz
de sua arquitetura.

[...]

Eis meu pobre elefante
pronto para sair
à procura de amigos
num mundo enfastiado
que já não crê nos bichos
e duvida das coisas.

[...]

Vai o meu elefante
pela rua povoada,
mas não o querem ver
nem mesmo para rir
da cauda que ameaça
deixá-lo ir sozinho.
É todo graça, embora
as pernas não ajudem
e seu ventre balofo
se arrisque a desabar
ao mais leve empurrão.
Mostra com elegância
sua mínima vida,
e não há na cidade
alma que se disponha
a recolher em si
desse corpo sensível
a fugitiva imagem,
o passo desastrado
mas faminto e tocante.

[...]

E já tarde da noite
volta meu elefante,
mas volta fatigado,
as patas vacilantes
se desmancham no pó.
Ele não encontrou
o de que carecia,
o de que carecemos,
eu e meu elefante,
em que amo disfarçar-me.
Exausto de pesquisa,
caiu-lhe o vasto engenho
como simples papel.
A cola se dissolve
e todo seu conteúdo
de perdão, de carícia,
de pluma, de algodão
jorra sobre o tapete,
qual mito desmontado.
Amanhã recomeço. (ANDRADE, 2001, p. 168-171).

O poeta apresenta um eu lírico desencantado que monta seu elefante como um disfarce de si mesmo; com precária matéria-prima, constrói seu animalzinho que vai pelas ruas, num ambiente urbano hostil e melancólico, e passa praticamente sem ser notado. Segue à procura de amigos, mas percebe a descrença e desprezo das pessoas até voltar para a casa, como um sujeito que sai para o trabalho, ou até mesmo em busca de algum trabalho, mas volta desapontado. O poema, além de simbolizar a precarização da subjetividade e das relações da sociedade, também é uma metáfora do processo criativo. O poeta tenta construir seu poema e realizar seu trabalho. Frente à fragmentação, às ruínas e ao desalento do mundo, sua linguagem poética ainda é uma busca de redenção; seu elefante é sua arma, ele vaga contra a velocidade das ruas, contra os desafios, na esperança de que o vejam, na busca por leitores que o percebam; e, mesmo fracassando, a cada novo dia, o elefante (e o poema) é sempre uma tentativa de reconstrução do mundo devastado e do próprio poeta.

Em todos os poemas destacados, é evidenciada a função metalinguística, ora mais explícita, como nos poemas de Cabral, ora mais metafórica, como nos poemas de Ana C. e Drummond. Dessa forma, a metalinguagem aparece como uma simbologia do processo criativo do poema. Seria, portanto, as instâncias indagadoras da criação, instrumento de investigação da gênese criadora e de seu criador, apontando a essência da palavra, transformando-a, como uma dessacralização do

mito da criação. Os metapoemas suscitam os problemas fundadores do ato criativo: “o que é (fazer a) poesia” (CHALHUB, 1998, p. 60), e como fazer, levando o poeta a ter uma posição crítica com relação ao seu ofício; consciência e construção em contraposição a sentimento e expressão. Ele, poeta, busca o sentido das coisas e o faz mostrando.

Ao pensar sobre sua própria linguagem, o poeta aprende sobre ela, revelando novas possibilidades de leitura e outros modos de fazer, além de pensar sobre si mesmo. A metalinguagem é o espelho no qual a linguagem se examina, e o poeta, ao pensar sobre esse processo, também se questiona e se reflete na própria linguagem. Um paralelo de espelhos tal como uma *mise en abîme*[36] enunciativa (*mise* - particípio passado do verbo *mettre* em francês, que significa colocado, posto; *abîme* – abismo, precipício; logo, seria “colocado em abismo”, como retomada infinita de uma narrativa / enunciação).

O poeta expõe o diálogo com outras obras e com o leitor, compartilhando seu processo de criação. Não se trata de explicar, mas de compreender e tomar consciência do próprio trabalho. As informações estéticas da obra de arte, no caso um poema, estão nessa consciência da poesia como obra da linguagem. Se, como define Jakobson (1985), na metalinguagem, o discurso focaliza o código lexical do idioma, então o poeta põe em xeque sua própria poesia; em seus momentos de vacilação e questionamentos, expõe suas fraturas, revela-se na sua escrita. E, como aborda Chalhub (1998), para detectar a função poética, é preciso que o leitor decodifique a mensagem, desvende o que o texto diz e como o diz, conforme as operações linguísticas, transcendendo-as, de acordo também com seu repertório, unindo o texto a suas referências e memórias. A transcendência da poesia está justamente no deslocamento e na liberdade da palavra.

2.6.2.1 Intertextualidade: pegadas no texto

Você tira a mochila das costas, esvazia os bolsos, desenrola mapas, línguas e palimpsestos, coloca sobre a mesa ao lado dos livros e das anotações. Um palimpsesto é um pergaminho antigo cujo texto era raspado para dar lugar a outro

[36] Cf. *Michaelis Dicionário Escolar Francês*. Editora Melhoramentos, 2019. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/escolar-frances/busca/frances-portugues/. Acesso em 22 maio 2019.

novo, contudo não escondia as pistas do anterior, por sua transparência. Todos os textos são, em maior ou menor grau, frutos de outros textos. “Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos” (GENETTE, 2010, p. 7). Como na areia da praia, você percebe as pegadas deixadas por outros banhistas até que a onda vem e lava, deixando apenas a marca profunda. Você pisa e refaz a pegada, olha para trás e toda a areia da praia está remexida, mesmo que a onda continue.

Os primeiros estudos sobre intertextualidade, enquanto conceito operacional de teoria e crítica literária, foram realizados por Mikhail Bakthin. Em seus estudos sobre a relação do romance de Dostoiévski[37] com a tradição, o filósofo russo pesquisou gêneros e formas literárias, caracterizando o romance moderno como dialógico, isto é, um tipo de texto que absorve diversos outros discursos, relativizando o poder de uma voz única, monológica. Nesse sentido, Julia Kristeva[38] desenvolve o conceito de intertextualidade na França. De acordo com a autora, “todo texto é um mosaico de citações”, uma retomada de outros textos, que pode acontecer de forma simples ou até mesmo explícita (PAULINO, WALTY & CURY, 1998, p. 21).

Chalhub (1998) considera a intertextualidade como uma forma de metalinguagem, na qual se toma como referência uma linguagem anterior. Para a autora, se a metalinguagem é sempre um processo relacional entre linguagens, no caso da literatura, sempre haverá um diálogo intertextual (ou intratextual, quando o autor retoma o próprio texto). Segundo Paulino, Walty & Cury (1998), a intertextualidade, em sentido amplo, envolve todos os objetos e processos culturais, tomados como textos; a sociedade seria, portanto, uma grande rede intertextual em constante movimento. Em sentido mais restrito, a intertextualidade terá como objeto apenas as produções verbais, orais ou escritas. A literatura, em sua extensão de formas e significados, não permite que um texto se esgote em si mesmo. Nesse processo, a linguagem literária invade o domínio de outras linguagens e se deixa invadir por elas.

Por sua vez, Genette (2010) coloca a intertextualidade como outro tipo de transtextualidade, definindo-a como a relação de copresença entre dois ou vários textos ou a presença efetiva de um texto em um outro. O autor traz o conceito de

[37] Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
[38] Cf. KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Michael Riffaterre, estudioso do intertexto, que define intertextualidade (de acordo com Genette, até de forma mais ampla do que ele mesmo) como “o mecanismo próprio da leitura literária. De fato, ela produz a significância por si mesma, enquanto que a leitura linear, comum aos textos literários e não-literários, só produz o sentido” (RIFFATERRE[39] citado por GENETTE, 2010, p. 15). Entretanto, Riffaterre se restringe às relações da ordem das microestruturas semântico-estilísticas no nível da frase e do fragmento do texto breve, como uma alusão ou traço intertextual pontual e implícito, enquanto Genette considera a obra em sua macroestrutura e suas relações.

Genette (2010) amplia os estudos intertextuais, definindo cinco tipos do que chama de relações transtextuais (não estanques). Além da intertextualidade, ele apresenta a paratextualidade, textos que amparam o texto literário, como título, subtítulo, prefácio, posfácio, prólogo, notas, entre outros; a metatextualidade, um texto que fala do outro texto, comentário – como já mencionado; a arquitextualidade, de forma mais implícita e abstrata, é o conjunto das categorias gerais do texto, tipo de discurso, modo de enunciação, gênero literário (uma menção paratextual), etc., que muitas vezes é mais uma função do leitor, do público ou do crítico do que do próprio texto; e, por fim, a hipertextualidade, a relação que une um texto a outro texto anterior, resultando numa nova forma, ou seja, uma obra derivada de outra preexistente. A partir de suas definições, Genette (2010) desenvolve um estudo mais aprofundado sobre o hipertexto, comparando-o a um palimpsesto.

Entre os principais tipos de intertextualidade, Genette (2010) separa especificamente a citação, a alusão e o plágio, sendo as outras manifestações intertextuais consideradas de forma mais ampla (e sempre relacional) como hipertexto. A citação é a forma mais explícita e literal do texto anterior, apresentada com aspas (quando direta) ou com outra marcação gráfica que indica a presença do outro texto, ou ainda sem referência precisa quando apresentada de forma mais indireta. É comum nos trabalhos acadêmicos, mas também aparece na literatura, como no livro *Logomaquia*, de Júlia Studart:

> **A gaiola, de lado e de frente**
>
> [...] Você tinha praticamente a idade do velho Eguchi, palavras de carinho como aquelas trocadas pelos dedos longos dos

[39] Cf. La trace de l’intertexte, La Pensée; La syllepse intertextuelle, Poétique; La production du texte e Sémiotique de la poésie de Michael Riffaterre.

> pés sobre a cama. *'tudo nele e fora dele, o abandonava'*,
> penso e investigo todos os dias se você ainda existe ou se *o amor roeu também o seu nome, o seu medo da morte.* nunca
> lhe disse, mas penso repetidas vezes na semelhança brutal
> entre os dois nomes, a dedicatória amorosa gravada em
> 1924, o nome da rua, a mulher, que na qualidade
> de engenheiro, abriu caminho, rasgou tudo por dentro [...]. (STUDART, 2015, p. 42)

Além de marcar uma das citações com aspas, a autora também optou pelo itálico (como ao citar um trecho do poema *Os três mal-amados* de João Cabral), muito utilizado para determinar as intertextualidades em obras literárias.

Já a alusão supõe a percepção de uma relação entre um texto e outro de maneira implícita, menos literal ou até mesmo hipotética. Júlia Studart também faz uso desse recurso no mesmo livro:

> **[In] ludo**
>
> [...] aqui debaixo
> consigo contar
> vinte e cinco soldadinhos
> de chumbo em volta
> de uma claraboia
> central, estão de
> olho em você entre
>
> a escada principal
> inclinada e o pátio
> externo de um possível
> terceiro ou quarto piso
>
> [...] – toda
> geometria ou mapa
> enganam facilmente, e
> isto não é apenas um
> episódio, um *futurama*
> ou *leeuwarden* com
> suas fábricas de chumbo
> e instrumentos musicais. (STUDART, 2015, p. 34-35).

A descrição faz alusão a um dos quadros do artista gráfico M.C. Escher, que nasceu em Leeuwarden, na Holanda, e também já teve suas obras referenciadas em *Futurama*, uma *sitcom* americana animada de ficção científica.

A forma menos explícita e menos canônica de intertextualidade, de acordo com Genette (2010), é o plágio, que na verdade é uma apropriação não autorizada,

mesmo ainda sendo literal. Segundo Paulino, Walty & Cury (1998), contemporaneamente, torna-se difícil determinar os limites de originalidade e plágio, já que a apropriação é um traço assumido pela literatura, como na postura antropofágica do modernismo brasileiro, conceituado por Oswald de Andrade, o que reforça a grande rede intertextual.

Atualmente, também já se usa o termo escrita não criativa, do inglês *Uncreative Writing*, cunhado pelos estadunidenses Keneth Goldsmith e Craig Dworkin, para designar trabalhos por apropriação de textos e outras fontes que não buscam expressar a subjetividade do autor. A escrita não criativa seria uma oposição à ideia do autor como apenas alguém que cria, que é origem de algo, mas também alguém que pensa em novas possibilidades sem perder a originalidade. O termo propõe novas práticas criativas, que trazem deslocamento, desconstrução, muitas vezes crítica social e novas formas de olhar para o texto e objetos artísticos. Os 'praticantes' da escrita não criativa estão mais interessados na escrita enquanto ato, performance e ainda querem ser originais e criativos. De acordo com Leonardo Villa-Forte (2019), não se trata da expressão da personalidade, mas a fuga dela; poderíamos pensar em chamar de práticas de literatura de pós-identidade, uma literatura desinteressada na expressão ou construção de interioridades, mas na busca pela ideia e potência do gesto.

Entre as outras práticas intertextuais, Paulino, Walty & Cury (1998) incluem também: epígrafe, referência, paráfrase, paródia, pastiche e tradução. A epígrafe é um texto que introduz outro, é um recorte, uma citação, que pode ser de um texto literário ou não; geralmente a epígrafe é utilizada para introduzir ensaios, artigos ou teses acadêmicas.

A referência é a menção explícita de outro texto por um título ou um personagem, a fim de enriquecer a construção textual. A paráfrase é a recuperação de um texto em outras palavras, mantendo seu sentido principal e processo de construção, um resumo ou reconto de uma história, por exemplo (não se confunde com o plágio, pois deixa-se claro a fonte e a intenção do texto). A paródia é uma forma de apropriação que rompe com o modelo do texto retomado sutil ou abertamente, seja de maneira séria, irônica ou satírica. Como ocorre com Adélia Prado, que retoma o *Poema de Sete Faces*, de Carlos Drummond de Andrade, transformando-o:

Com licença poética

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir. [...] (PRADO, 1991, p. 11).

O título é como um pedido de autorização, uma liberdade para a construção do poema de Adélia, que era leitora reverente do poeta conterrâneo. Após a leitura do novo texto, o poema de Drummond também ganha novos significados.

Parecido com a paródia, o pastiche não retoma exatamente um texto, mas todo um estilo. Pode ter um tom sério ou lúdico. Enquanto a paródia é um desvio da norma, o pastiche insiste na norma até esvaziá-la. Por exemplo, o drama foi tão parodiado enquanto gênero que passou a ser chamado de 'dramalhão'. Trata-se da perda da eficiência pela saturação. Silviano Santiago[40] (1987, p. 116, citado por PAULINO, WALTY & CURY, 1998, p. 41) afirma que "a paródia é mais e mais ruptura, o pastiche mais e mais imitação, mas gerando formas de transgressão que não são as canônicas da paródia". Essa transgressão seria, na verdade, um atrevimento ao levar o texto às últimas consequências. O autor mesmo considera seu livro *Em liberdade* um pastiche do gênero memorialista, escrito a partir de *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos.

Por fim, a tradução é transpor um texto de uma língua para outra, ou ainda entre linguagens. Mais além das questões linguísticas, também é um trabalho de criação, dando mais liberdade ao tradutor. Os irmãos Haroldo e Augusto de Campos contribuíram para a ampliação do conceito de tradução, indo além do texto de origem, e inserindo novos versos nos poemas traduzidos. Assim, a relação entre os textos deixa de ser de subordinação e passa a ser de coordenação, relativizando as fronteiras entre original e cópia além da questão do texto original como gerador de outros (PAULINO, WALTY & CURY, 1998). A exemplo de Ezra Pound, maior tradutor-criador modernista, para os irmãos Campos, tradução é crítica, e crítica é uma forma de metalinguagem. A tradução de textos criativos é sempre recriação ou criação paralela (CAMPOS, 1992).

[40] SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Desse modo, você revela as pegadas do texto e também deixa rastros. A intertextualidade promove um encontro de vários tempos, mostra um jogo de diálogos entre várias vozes que se inter-relacionam para trazer ainda mais elementos, complexidade e enriquecimento para o poema. A metalinguagem fica ainda mais evidente. Você combina as suas ideias com as suas influências, mostrando a construção de seu poema como um verdadeiro mosaico. Várias partes vão se conectando até formarem o todo, uma só voz, uma outra voz. Isso amplia o conceito de originalidade da obra e muda a experiência do leitor, possibilitando também a transformação do texto e uma multiplicidade de novos sentidos. O pergaminho ganha cada vez mais camadas.

2.6.3 Um outro

Eu me ouvia, fechando os olhos, e reabrindo-os.

Loys Masson[41]

O texto é testemunho, traço, pegada de si mesmo, mas o que menos aparece e, ao mesmo tempo, sem o que ele não é. O poeta se transforma pela linguagem e enquanto linguagem em um jogo de alteridade, dividindo-se em muitas vozes. Então, ressoam as palavras de Rimbaud “eu é outro”, o sujeito não é o eu empírico, mas ganha outra força e outra voz. A poesia se lança ao caos do inconsciente, para a visão do desconhecido. O “trabalhador técnico” (autor) e o “trabalhador poético” (eu lírico) encontram-se no verso, e há uma despersonalização, na qual o “eu” é o resultado da autotransformação do poeta em uma multiplicidade dissonante de vozes. E, como propõe Mallarmé, “sou agora impessoal”. O homem, enquanto intelecto e linguagem, é o “Ser absoluto”, o “Nada”, que convoca sua consciência criadora e a língua, encontrando nela sua realização (FRIEDRICH, 1978, p. 62 *et seq.*).

O artista não é mais uma pessoa particular, porém uma inteligência que poetiza, como operador da língua, e vê as mais diversas coisas e seres se transformarem em magia poética. Na máxima de Fernando Pessoa, “o poeta é um

[41] MASSON, Loys, *Icare ou le Voyageur,* ed. Seghers. p. 15.

fingidor”[42]. E ele mesmo, Pessoa, apresenta seus heterônimos como forma de despersonalização[43] e fuga do eu empírico. Para ele, é um traço de histeria que acabava sempre em silêncio e poesia:

> A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurasténico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenómenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenómenos — felizmente para mim e para os outros — mentalizaram-se em mim; quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contacto com outros; fazem explosão para dentro e vivo — os eu a sós comigo. (PESSOA, 1986, p. 3).

Cada heterônimo tem suas influências, critérios e estilo, mas que dialogam entre si. E Fernando Pessoa acredita que foi como se tudo tivesse se passado independente dele mesmo. Contudo, nessa transversalidade de vozes, o poeta exerce relativo domínio sobre esses personagens, suas individualidades e perspectivas.

Assim, o texto é um “palimpsesto temporal de si mesmo” (SOUZA, 2018, p. 71), um outro frente a mim, é deslocamento, escape, fuga, subversão do espaço e do tempo, um despertar. É temporalidade na presença, confissão, pequeno abismo. Mais ainda, é sinceridade, é descobrir-se no texto, e descobrir outro texto no texto; é preservar o lugar de ainda não para o outro, é o núcleo de sua ética. “Texto é confissão de espectro de Alteridade”, promessa de sinceridade, “reponsabilidade incondicional pelo passado imemorial do ainda não da temporalidade infinitamente dilatada que habita as margens do impossível. Outro-tempo-Texto. (Outro) T(empo)exto. (Outro)Texto” (Ibid., p. 72).

O texto se propõe dialeticamente, é promessa de não esgotamento, de ainda não. “Promessa de que o tempo não acabou. Promessa de que o Texto não acabou, não acabará: reconduz-se ao ponto de encontro com quem com ele se relaciona sempre nas bordas do paradoxo de retornar sem permanecer o mesmo, mesmo sendo

---

[42] Cf. PESSOA, Fernando. Autopsicografia. *In*: PESSOA, Fernando*. Obra poética*. Volume único. Coleção Nova Aguilar. Rio de Janeiro: editora Nova Fronteira, 2007, p. 164.

[43] Apesar da criação dos heterônimos, Pessoa mantém um certo “pacto autobiográfico de sinceridade” com seus personagens. Foge de sua personalidade enquanto Fernando Pessoa ele mesmo, mas permanecem nos versos as características e personalidades criadas para cada um dos heterônimos.

o mesmo – pois o tempo existe" (SOUZA, 2018, 70). Assim, "texto é tempo textualizado" (Ibid., p. 70), seu conteúdo é o tempo que ele contém e que o contém; é o encontro com o outro e com outro tempo. E tempo não se circunscreve, se vive. O tempo da promessa e o tempo da confissão expõem o texto. Logo, "texto é testemunha-promessa-confissão de si mesmo"; "texto é vida. E vida é encontrar Outro, o que ainda não foi, o que nunca já chegou, o que (ainda) chegará" (Ibid., p. 71).

Do mesmo modo, o texto poético configura uma "disposição anímica" (*Stimmung*), na qual "não é nada que exista 'dentro' de nós; e sim, na disposição estamos maravilhosamente 'fora', não diante das coisas, mas *nelas* e elas em nós" (STAIGER,1975, p. 59, grifo do autor). Estamos tomados por algo que está frente a nós espacial e temporalmente, numa apreensão direta da realidade. Essa disposição ocorre por meio da recordação, de um não distanciamento entre sujeito e objeto através da linguagem:

> O poeta lírico nem torna presente algo passado, nem também o que acontece agora. Ambos estão igualmente próximos dele; mais próximos que qualquer presente. Ele se dilui aí, quer dizer ele "recorda". "Recordar" deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto, para o *um-no-outro* lírico. (STAIGER, 1975, p. 59, grifo do autor).

Dessa forma, escrever é sair de si e colocar-se como um outro e, ao mesmo tempo, frente ao outro. Portanto, alteridade é singularidade absoluta, porque ela atravessa o sujeito e desconstrói o sentido do ser, do tempo e de realidade, transcendendo-a.

O texto é expressão da ausência de si mesmo e, além disso, seu sentido está no arranjo construído a duas mãos: uma do autor, que tece os elementos buscando textualidade, outra do leitor, que processa o texto final e não deixa de ser uma voz do texto. É quem decodifica e cria sua própria história a partir do que lê. É nessa interação que se produz o sentido. Antes de ser lido, um livro é apenas um objeto físico, um conjunto de símbolos mortos (BORGES, 2000). Quando aparece o leitor, as palavras e a poesia por trás delas saltam para a vida e transformam-se em múltiplos significados, superando as expectativas do próprio autor.

É essa relação autor / obra / leitor que faz com que o poeta se transforme *na* linguagem e *pela* linguagem, em um jogo de alteridade, ampliando a produção de sentido. O poema é mediação. Toda vez que o leitor lê um poema também atinge um

estado poético, vai além de si, rompe os muros temporais para ser outro. Então, ele pode estar na mesma disposição do autor para adentrar na obra, entretanto, sempre terá liberdade em sua leitura. O estranhamento e a descontinuidade também podem gerar o fascínio de algo novo nunca antes imaginado. Nas palavras de Paz, (2012, p. 33), “o poeta cria imagens, poemas; e o poema faz do leitor imagem, poesia”.

Distraída entre os livros, você nem percebeu quando caiu a noite. As pessoas já vão se dispersando da cafeteria, e o trem dá o aviso de partida. O pouco tempo que passou ali pareceu uma vida inteira de conhecimento. Redescobre outro sentido para sua poesia e seus escritos. Você já não é mais uma leitora ingênua, mais ainda, começa a ter mais familiaridade com a palavra escritora, olha diferente para seus poemas. Começa a ouvir sua própria voz. O trem dá o último sinal, você não abandona os livros, carrega todos na mochila, com todas as histórias, versos e poesias. O maquinista dá nova partida, aumenta o combustível e a máquina evolui num ritmo mais constante. Você ainda não sabe onde será o fim da jornada, mas pega o gosto pela viagem e se surpreende em cada estação.

***

3 A MÃO QUE TREME

O artista
a quem, no hábito d'arte, treme a mão.

Dante Alighieri, *Divina comédia.*

Primeira edição

Você chega quase sem intenção num dia qualquer de abril. Seu rosto desenha figuras que não sei decifrar e mal consigo ver o movimento dos seus olhos baixos. Me exercitei muito antes de vir, mas ainda estou pegando o ritmo. Tão sem estilo. Frente a frente, derramando enfim todas as palavras. Falo o tempo todo de mim e você se esconde no silêncio, como um navio que tenta se ancorar no espaço. Te imagino farejando cada parte com intensidade felina, afiando as garras. Pé ante pé no brilho dos vaga-lumes. Chama por Ariadne. – Por aqui, me dê a mão. – No meio da cena, uma nuvem de angústia me afaga o pescoço nessa pele que refaço. Espere, não me deixe. Procuro ouvir mais uma vez sua respiração. Seus dedos finos tentam criar hábito. Toque, é preciso que você toque, amor. E ao final, não se esqueça: me escreva um recado na última página.

A casa

A luz sobe na esquina do telhado
os traços feitos pela sombra da coluna
se projetam nas paredes brancas
em silêncio, o quarto
quase sem calor
o corpo imóvel, a voz
vem de fora um pássaro
canta longe, no céu o azul coberto
as manchas cinza parecem correr
o vento entra pela janela
com gosto de terra e chuva
pousa sobre a pele
mistura-se ao salobro da lágrima
ela escorrega
desce aos galopes
para no queixo e
em queda livre
pula
no papel a morte rápida.

A luz do sol vai baixando
a casa espia
é o começo do inverno.

Ecos tardios

Bate devagar em mim
primeiro breve, em murmúrio
à minha porta, uma prece
depois ressoa feroz

por meus caminhos sem fim
me faço casa, refúgio
mas tudo desaparece
choro de um canto sem voz

escuto o que diz, assim:
meu corpo treme no uivo
de um animal que se aquece
dentro da casca de noz.

Embotar, *v.t.p.*

Colocar-se em estado de pétala antes
Ritual de enfetamento mesmo depois de nascido
Perda da sensibilidade e do gume das vértebras
Autodefesa contra predadores
Situação de casulo sem metamorfose
Comprimir o plasma do universo num único ponto breve
Dança de acrobata que prendeu o espaço-tempo no corpo
Pôr-se em boto
Caracol é o último estágio
Acho que estou embotada em mim.

Quase, mas não pronta

Em sonhos
devaneios
na casa

Te procuro

Ajeito as cortinas
preparo o café
disco na agulha

Te espero

Troco os móveis
ponho um sorriso
na parede, uma flor

Deita no meu colo
quem sabe caia na terra
e germine

Te sinto

Mais perto, mais perto, mais
Arranco a página.

Não escrevo porque

Tenho medo. Não encontro as palavras certas. Ainda não li todos os livros. Sofro de incompletudes. Não tenho tempo. Resisto. Amanhã escrevo, hoje não dá. Tenho sono, às vezes insônia. Tenho complexo de inferioridade. Jamais escreverei algo bom. Todas as histórias já foram contadas. Não tenho a musa, tenho fome. Sou preenchida de nadezas. Quero aprender mais. Ainda não vivi o suficiente. Porque morreu a minha vó, quem me contava as histórias. Porque o mundo está de cabeça para baixo e eu também. Prefiro o silêncio. Cada palavra não escrita é uma lágrima perdida.

Prefiro ser silêncio

Ressoam as ruas mais carros mais gente mais balas e abalam o malabarista no sinal que abre e deixa passar tudo passos largos longas distâncias e esperas e tudo passa mais um prédio em construção trama de pedra sobre pedra morada do dia e da noite pai é pai e filho e marido e tem mulher que é tudo isso e ainda trabalha a ferrugem corrói a lata e a fé grita nos morros mendigo não tem pão mas tem esperança e o malabarista no sinal as flores caem das árvores e o passarinho voa para longe mais um outono grilos fazem serenata galos cantam para a madrugada outras vozes se calam. Não tenho as melhores palavras, apanho algumas e as guardo para mim. Melhor assim.

Amanhã

Amanhã vou escrever meu melhor poema. Vou acordar cedo, meditar, tomar um banho quente, vestir minha roupa preferida e preparar um bom café. Vou passear com o cachorro, ver o mundo lá fora, comprar flores da estação e um caderno novo. Depois é só apontar o lápis e fazer uma letra bonita. Vou tecer verso por verso. Amanhã estarei mais leve, com a mente calma, as mãos dispostas e o corpo descansado. A casa estará limpa, a cama feita, as roupas passadas, os sapatos engraxados, as plantas regadas e a comida pronta. Minha caixa de correio estará vazia, as encomendas enviadas, o trabalho em dia, os livros lidos. Estarei inspirada. Será um grande dia para escrever. Amanhã é feriado, terá sol, céu azul, vento fresco. Tudo estará em silêncio, só eu e as palavras. Vou escrever meu melhor poema, e será um belo poema. Estarei pronta, amanhã.

Ilha

Aprendi a ouvir o silêncio das coisas
e hoje
não consigo mais contá-lo.

Percurso das águas

Nas fronteiras dos olhos
murmúrios de
nu-
vens cheias
vagam em curvas
das descendentes
dores sem ais
ondas de rios
invisíveis
buscam afluentes no leito
das águas de uma corrente
a fluir
e a derramar
no mar
nada nada nada.

Do avesso

Percorro os espaços
já não sei onde nem que tempo
ouço as vozes
no pensamento, escorrego

Deslizo lenta
no corpo, pedaços de carne
espaços vazios

Desço ainda mais
os ruídos
vêm de baixo (de dentro)
algo me espera (reverbera)

As paredes grudam em mim
suas raízes se enlaçam na minha cintura
os espinhos destrincham a pele
a língua gruda no céu da boca

Saliva escassa
engulo o fôlego
transpiro inerte

Um sopro entra pelas narinas
revolve nos pulmões
e corre nas veias

Me solto

E continuo
líquida
escorro
não sei onde vou cair
em qualquer lugar
fora de mim.

Noturna

O escuro faz silêncio
para os vaga-lumes e os grilos
suspiram de medo

O vento retorna
na melodia dos sapos faz chuva
navios partem

Há dor no vazio
onde a água se infinita
e se acumula nos olhos

Cai na terra
e pinta um quadro
azul de natureza morta

Vai, noite, desce e anoitece tudo
começa de novo no dia
para só depois sonhar

A noite oculta o vaga-lume não
dorme você as palavras não.

A procura

A raiz cava a terra
sem alarde cava
em várias direções
sem escape
descendente e subterrânea
eixo de uma planta vascular
com ramificações secundárias
fixa no substrato
conduz água e minerais
espada-de-são-jorge e lírio-da-paz
desaprendida e originária
ganha estrutura orgânica e se implanta
em um tecido com diversas camadas
de mãos dadas, as linhas se perdem
vão e voltam anárquicas no labirinto
a incógnita de uma raiz
quebra o concreto
corre sobre o asfalto
vai atrás dos pedestres como cães
passa entre os dedos, a crescer livre
sob a nuvem cor-de-rosa
do algodão-doce.

Inventário para composição

1.

Mapas desenrolados sobre a mesa
línguas marcadas por post-its, trilhos
com marca-textos
pegadas repetem gestos marcando
os dias que nascem e morrem por trás da cidade
que observo em silêncio.

If I told you would you like it.
Would you like it if I told you?

2.

Guardo nos bolsos bilhetes e pedras
contas de memória fresca costuradas no peito
aves que prendi sob o chapéu
durante os voos errantes nas tardes de verão
um punhado de pó de sonhos pela casa
horas perdidas em revistas antigas e séries de TV
encontradas tempos depois *nos cantos empoeirados*
dos domingos
e nas conversas com desconhecidos
no elevador.

3.

Poemas retirados das notícias dos jornais
um *buquê de presságios* pela janela
o vocabulário dos movimentos marcados nas coreografias do *Corpo*
numa escrita que dança livre
delírios riscados nas paredes como pixos num beco qualquer
a fotografia amarelada de duas garotinhas sentadas no campo
restos de linha e papéis coloridos de um caderno não feito
cartas escritas à mão roídas pelo amor
nunca enviadas
e outras *tranqueiras líricas* guardadas
numa caixa de sapatos embaixo da cama.

Now.
Not now.
And now?
Feeling full for it.

4.

Algumas palavras caem
soltas no sol da página
apenas quando rascunhos
para engordar o inventário
escapam fugitivas como um animal
que observa entre as linhas
e deixa rastros
até ser encontrado bebendo água
no rodapé.

5.

O menino que *catava feijão*
tomava cuidado para não deixar passar grão imastigável
o outro *carregava água na peneira*
fez até pedra dar flor
olho muito tempo para o corpo de um poema
até ouvir em sussurro seu silêncio.

6.

Quando o asfalto é a extensão da janela
escorada pelos livros
e leva para outro lugar
nessa vontade à toa de ser tudo
e virar apenas *uma paisagem áspera*
de rua
onde a poesia
– quase impossível –
de repente acontece.

Chuva de verão

Caminho sobre as pedras
entre metais com ferrugem

Ao longe, apenas o vulto do cais
como passarela em abismo
feito de tempo
os navios saem e não se despedem mais

Redemoinhos levantam o ar
na copa das árvores
em cores de sombra

A paisagem se fecha em neblina
numa forma qualquer
de desengano
no porto de onde agora
me distancio

Tropeço em algo
chega sobre meus pés
sem contorno ou textura
é sensível ao toque

Lavo – o melhor sempre é a chuva
em dias de verão
a respingar na vidraça

E então ela sorri para mim:
uma palavra.

[Sem título]

Refazer os versos
pegar palavras emprestadas de um rio
que corre caçando jeito
reconhecer a fonte primeira
onde nasce o fio condutor
podar as plantas
evitar que ervas daninhas matem
os botões
perceber os lampejos
antes dos trovões
dar rédeas às coisas fugidias
ouvir o sussurro das folhas
ao vibrar do vento
antever a chuva
fechar as cortinas
sentir o tremor do chão
o batimento desritmado
o suor frio, o movimento do sangue
aos 37, tratar da febre
hidratar a pele e molhar a garganta
para não juntar as cinzas e varrer
os cacos
aqui neste quarto
quatro por quatro.

Rotina

Por mais que mastigue
engulo o mesmo bolo
a regurgitar.

Copo d’água

Cabem no copo cinco dedos de água
devidamente filtrada e tratada
uma lente natural onde convergem
o claro do dia
e as sombras espessas do luar
de uma meia-noite.

Cabem mais duas colheres de açúcar
uma de sal e um punhado de pensamentos
escoados em memórias.

Turvo rio de água parada
preso em suas margens
não tem nome
não tem foz nem afluentes
não sabe nada dos peixes
ou da fonte azul
teme a cachoeira e a maresia.

Rio forjado na geometria de areia
numa ilha ao avesso
lembra um mangue
onde pousam raízes expostas
e aguapés.

O copo não está cheio
completamente, tenta respirar à beira
a água muda encosta nas paredes invisíveis
como um poço esquecido a soluçar
sem desejos
dá pra ver o fundo
daqui a queda é longa.

Melhor beber a água
antes que caiam as gotas de chuva
e transborde
antes que repouse nela os dentes
antes que o copo quebre
e emudeça.

Tarde de mil sóis

Nessa tarde de mil sóis
o mundo existe
ainda
seja mudo
seja veloz
resisto – devoro o tempo
vivo à beira
varrendo vento
nas veias do mundo
ainda.

Restos

As tintas que ficaram sobre o papel
absorvidas na nuvem de um mosaico néon
correm a favor do sopro que varre os excessos forasteiros
pintando os dias em quadros abstratos.

a marca do grafite que você riscou meu casaco na ponta
outra linha de um trem sem fim a apitar a partida para destino algum

o brigadeiro na colher junta formigas
que sobem e descem pelo cabo em movimento contínuo
como os círculos da borra de café na xícara marcada pelo batom na borda

o ladrilho quebrado na escada onde você esperou
os soluços pararem para continuar

as poças de chuva entre a rua e o paralelepípedo
que refletem a copa das árvores e o céu
de cabeça para baixo, embaçados pelos rastros dos caminhantes

as cascas do corpo de uma cigarra deixadas no tronco da mangueira
amontoadas como folhas de outono

eu agarrada nas asas de um inseto a voar ao redor da lâmpada antes de elas serem crestadas
caindo alinhadas no mar de um tempo que passou por nós
sem que percebêssemos
projetado nas coleções de areia do seu quarto.

Canção de ninar

Escreva, menina
ainda que as mãos feridas
ainda que os pés sem destino
e a alma sobrepujada.

Escreva, menina
mesmo debaixo da lama
que destruiu sua casa
e bagunçou seu jardim.

Escreva, menina
mesmo entre o fogo
que arde as bolinhas de gude
e derrota seus dragões.

Escreva na chuva
pendurada nas encostas
entre os buracos das ruas
a segurar a última árvore.

Escreva no vento
do alto daquele prédio
mesmo que antes o frio
corte seu lábio e a empurre.

Escreva no mar
no seu bote salva-vidas
que dança pra lá e pra cá
enquanto o sono não vem.

Debaixo do sol quente
escreva sobre as bonecas
de sabugo e palha
sem nome, ou pai.

Escreva, menina
mesmo com bicho-papão
todos os sonhos perdidos.

Encontro

Você está por aí
pelos telescópios, a espiar os astros de longe
pronta para captar seus movimentos
e desvendar as origens do universo.

Está por aí
revolvendo o núcleo da Terra
na vibração dos campos magnéticos
como escudo contra ventos solares.

Deve estar nos restos do chão
como fósseis sedimentados por longas permanências
sinais de outro tempo à espera
de ser redescoberto.

Deve estar nas cargas elétricas
ou nos aceleradores de partículas
que giram em várias direções
numa tentativa de transformar a matéria.

Em cada vértebra de um esqueleto
a perceber como se é por dentro
e como esse arcabouço também se esvazia
a qualquer momento.

Nos impulsos nervosos
num pulsar de coração flamejante
a pintar todo o corpo de vermelho
ressoando em ecos tardios.

Bem no fundo dos buracos negros
onde cessa o espaço-tempo
eu me refugio: no absoluto, no nada
onde a vida, de repente, inicia.

Na teia, a aranha

Ponta de novelo
que desenrolo
aos poucos
em fios que crescem
num canto esquecido
gesto frágil a preencher
o ar e o tempo
do que sobrou da noite
em rede pênsil
iluminada pelas auroras e ocasos
escudo de pegar insetos pequenos
rasgado pelos grandes
e pelo vento
linha tênue sem margens
possibilidade
orgânico-mineral.

Fragmentos de um dia extenso

Porque afinal cada começo
é só continuação
e o livro dos eventos
está sempre aberto no meio.

O tempo tropeçou e caiu
faminto devora
o cordão do sapato
e nem grita socorro
porque tudo se passa em silêncio.

O poema para existir
necessita
desse silêncio.

O poema necessita do hiato
que se forma
quando para finalmente
de chover.

Há muitos jeitos de permanecer numa palavra
a sorte até agora me tem sido favorável.

Atravessando as palavras, há restos de luz
eu consigo ver alguns círculos
uma mistura de cores
algumas formas me lembram a dança.

Escrever
como quem faz do corpo
a mão
estendida à existência.

No verso: atenção, estás falando para mim
sou eu que estou aqui
deste lado, como um marinheiro na ponta escura do cais
é para você que escrevo.

Não tenho pressa
fazer palavras e
quando isso não for possível
insistir.

Tenho arrumado os livros
cedo ou tarde reencontro – o ponto
de partida.

O que ficou de um poema

Me alimentava de raios de sol e ventos verdes.
A tarde caiu no jardim.
Havia um cheiro de outono nas folhas.
Percebi que tinham me cortado as asas.

Teoria da criação

Para fazer um poema:
É preciso saber sua posição em relação ao sol
quando ele infinita as tardes
É preciso bater à porta da pedra
esperando que ela abra
Entender sobre raízes
conversar com flores, frutos e gotas d'água
Perceber que se a floresta perder a folhagem
outra nascerá
É preciso saber que existem abelhas solitárias
que elas não produzem mel, mas vivem livres de flor em flor
Saber de répteis
que galinhas e aves são dinossauros
não extintos, e lutar para que não sejam.
Pela teoria da evolução
uma ideia se fixa num som que se une a uma palavra
que absorve uma forma se decompõe em imagem e se perde
em novas ideias.
Poemas são anfíbios.
Na seleção natural, só ficarão as palavras que sobreviverem
ao arrepio dos dias.

Convexo

Olho bem adiante
a imagem definida e recortada
duas três se multiplica
o tempo correu como mensageiro
lá onde me vejo e
não me encontro
vozes de um caleidoscópio de memórias
numa visibilidade da sombra
bruma de ausência dividida
em cacos de novos começos
superfície em profundidade
de uma física virtual
onde não há nada
e ainda permaneço
onde não estou.

Entrelinhas

Em linhas gerais, tenho os cabelos da minha mãe
O nariz do meu avô e o sorriso da vovó
Do meu pai, sobrou muito
E ficou pouco

Em linhas curvas, traço versos
As palavras desenham as formas de mim
Às vezes me faço árvore
Às vezes, tradutora de nuvem

Em linha reta, coleciono desencantos
Rabisco setas, placas, sinais
Autoestrada em construção
Em terreno baldio

A realidade me abraça e resseca o canto dos olhos
Devoro minhas lembranças
Lambo meus defeitos
Linhas soltas

Fevereiro

A porta se fecha brusca atrás de mim
você do lado de fora
da janela consigo ver
o reflexo dos seus olhos
seus lábios pronunciando meu nome
ainda posso ouvir seus soluços
misturados ao barulho do motor
e ao cheiro de gasolina
baixo o rosto, gaguejo algumas palavras
você não vai ouvir
lentamente me afasto
deixando rastros e tempos acumulados
do que sobrou do verão
a estrada foi crescendo à medida que
juntávamos cada pedra e concha
cada dose de vinho e café
enquanto você falava sobre máquinas
enquanto você falava sobre planetas
e insistia nas formas das constelações
nós orbitávamos o silêncio
nessa mistura de sonho e gravidade
os olhos já sabiam – eles sempre sabem
nunca fui dos astros nem dos números
mas guardei todas as datas
inclusive a de hoje
peguei também nossa única fotografia
aquela borrada de chuva, tirada na noite do ano-novo
talvez você não repare, não tem problema
talvez eu entenda melhor de geografia ou de geologia
percebi cedo os movimentos na superfície
só não consigo diferenciar bem os nomes das ruas
confundem-se as luzes, as cores e as linhas das fronteiras
as árvores vão passando pela janela
as folhas cresceram conosco
e começam a cair tão frágeis
já não suportam mais o vento nem a luz
é preciso aprender a girar o corpo
mesmo para cair
viro o rosto na direção oeste, a foto na mão
deixo o mapa secar sob esse resto de tarde.

Aluga-se

Ainda posso ouvir o bater de portas
o barulho da água fervendo
o tinir da xícara
o passear no chão.

Sinto o cheiro de café passado
misturado à angústia e à saudade
do que ainda permanece:

as trincas misturadas
aos rabiscos nas paredes
a moldura dos retratos
onde cabem os furos dos pregos
o teto em branco
de estampa fecunda
as roupas deixadas no varal
guardam os limites do corpo
o pomar sem frutas
o cerzir do fio com arranjo
do grito de folhas
e suspiros de vaga-lumes.

Na casa que um dia foi palavra
resta a forma vazia
do silêncio.

***

4 RASTROS

Ó meus caminhos e sua cadência.

Jean Caubère[44].

Durante uma longa travessia, às vezes é preciso parar um pouco, respirar, se refrescar, recompor os passos para só depois continuar a jornada. Para citar Alfredo Bosi (1977, p. 32), “os pousos [...] são necessários ao fôlego do viajor, mas na marcha cada passo, mesmo o que leva ao pouso, é um novo passo”. Assim, lembrar do caminho é um bom exercício. Bachelard (1993, p. 31) complementa: “E que lindo objeto dinâmico é um caminho! [...] Toda pessoa deveria então falar de suas estradas, de suas encruzilhadas, de seus bancos. Toda pessoa deveria fazer o cadastro de seus campos perdidos”. Parodiando o autor, fechada em meu quarto, escrevendo esta página, sinto-me liberada de meu dever de passear: estou certa de ter saído de minha casa[45]. É preciso reconstruir as paisagens vividas, assimilar e dar formas às coisas. Talvez esses desenhos não sejam exatos, os caminhos vão se construindo, às vezes, de maneira incerta e inusitada. Os trilhos são fugidios pela janela do trem. É difícil penetrar no espaço da palavra, o jeito é sonhar nas margens. Muitas são as veredas, encruzilhadas e pedras no itinerário criativo. Então, o objetivo nem é encontrar a saída desse labirinto, mas tentar conhecê-lo e compreendê-lo melhor.

O que tentarei esboçar aqui são apenas algumas considerações mais explícitas sobre o processo criativo de *A mão que treme* e desta dissertação, falando também sobre alguns poemas. Ainda não tenho certeza se deveria escrever estes relatos, que sempre podem correr o risco de parecerem estranhos, forçados, hipotéticos ou até mesmo ficcionais. Nunca sabemos exatamente como falar de nossa própria obra – apesar de já estar fazendo isso desde o início deste projeto – ou quem vai ler esse tipo de texto. Não se trata de explicação ou tentativa de enquadrar os poemas em qualquer tipo de teoria, mas são apenas mais alguns relatos que se unem a passagens sobre crítica de processo e outras teorias para elucidar um pouco mais sobre o processo criativo e a quem mais interessar possa. Como lembra Salles (1998, p. 13) sobre os estudos genéticos: “Não é uma interpretação do produto considerado final

[44] Jean Caubère, *Déserts,* ed. Debresse. p. 38.
[45] Cf. original: “Em meu quarto parisiense, [...] Escrevendo essa página, sinto-me liberado de meu dever de passear: estou certo de ter saído de minha casa” (BACHELARD, 1993, p. 30).

pelo artista, mas do processo responsável pela geração da obra". É retirar os materiais e arquivos de processo das gavetas e colocá-los em evidência, mostrando as pegadas, os vestígios e as histórias das criações propriamente. "O interesse dos estudos genéticos é o movimento criativo: o ir e vir da mão do criador [...] a arte é observada sob o prisma do gesto e do trabalho" (SALLES, 1998, p. 13). Assim, nesse balanço, o leitor tem toda a liberdade de leitura e questionamento, pois a obra é sempre aberta.

A composição desse conjunto de poemas durou os dois anos do meu curso de Mestrado (pelo menos conscientemente). Antes disso, escrevia apenas alguns poemas esparsos, aforismos, frases soltas e outros tipos de textos mais técnicos, além de um tanto de anotações sobre cursos, oficinas, livros lidos, pensamentos, rascunhos, etc., feitas à mão nos caderninhos e blocos de notas. Nesse período, redescobri os conceitos e ideias sobre poesia e poema, além de aprender muito sobre literatura. Pareceu uma vida inteira de conhecimento, pesquisa, descobertas e encontros misturados a dúvidas, vacilações, arrependimentos, preocupações e desespero. Tudo era novo, ainda mais para mim que vinha de outra área e de outra cidade. Era preciso desbravar alguns caminhos. Formada em Comunicação Social (Publicidade e Propaganda), morava em Belo Horizonte, Minas Gerais, e, durante uma pós-graduação em Processos Criativos em Palavra e Imagem, na PUC Minas, realizei o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em Escrita Criativa e decidi então me aprofundar ainda mais na área. Mudei-me para Porto Alegre e dei início ao Mestrado na PUCRS.

Comecei pesquisando temas, lendo e anotando tudo de novo e interessante que aprendia. Além dos cadernos para a aula, mantinha (sempre mantenho) um caderninho de anotações na bolsa e um diário de criação do projeto. Nele escrevia ideias, fazia *brainstorm*, planejamento, esboços, rabiscos, citações de livros e tudo que podia auxiliar no processo criativo, minhas reservas poéticas, como dizia Maiakóvsky.

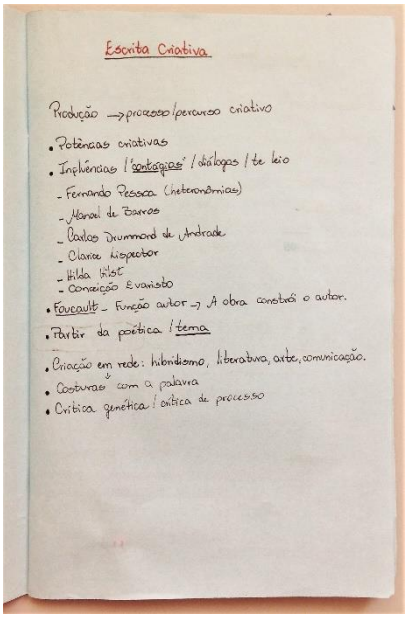


Figura 2: Primeiras anotações em diário de criação.

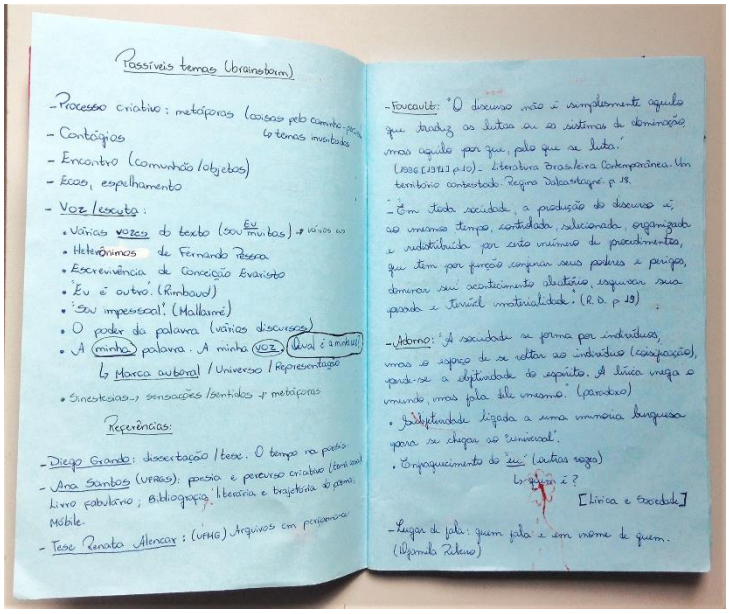


Figura 3: Anotações em diário de criação – Brainstorm e citações.

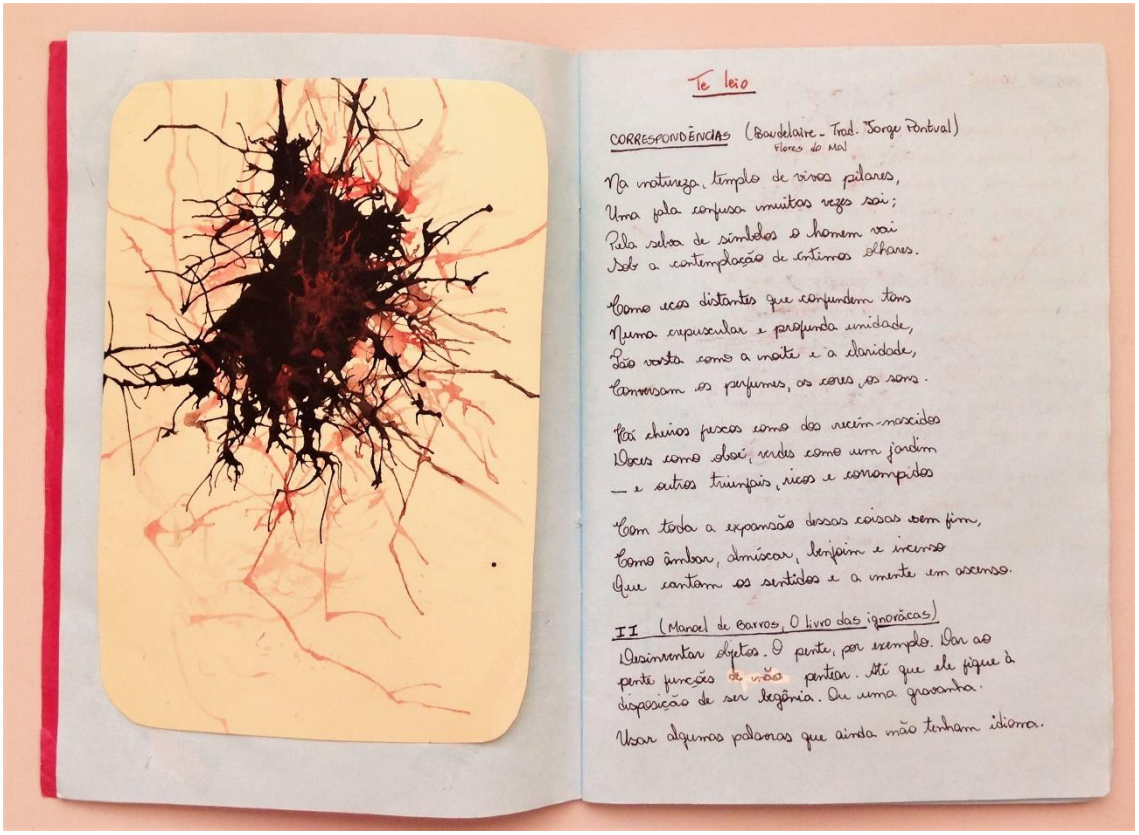


Figura 4: Experimentos com nanquim, e citações.

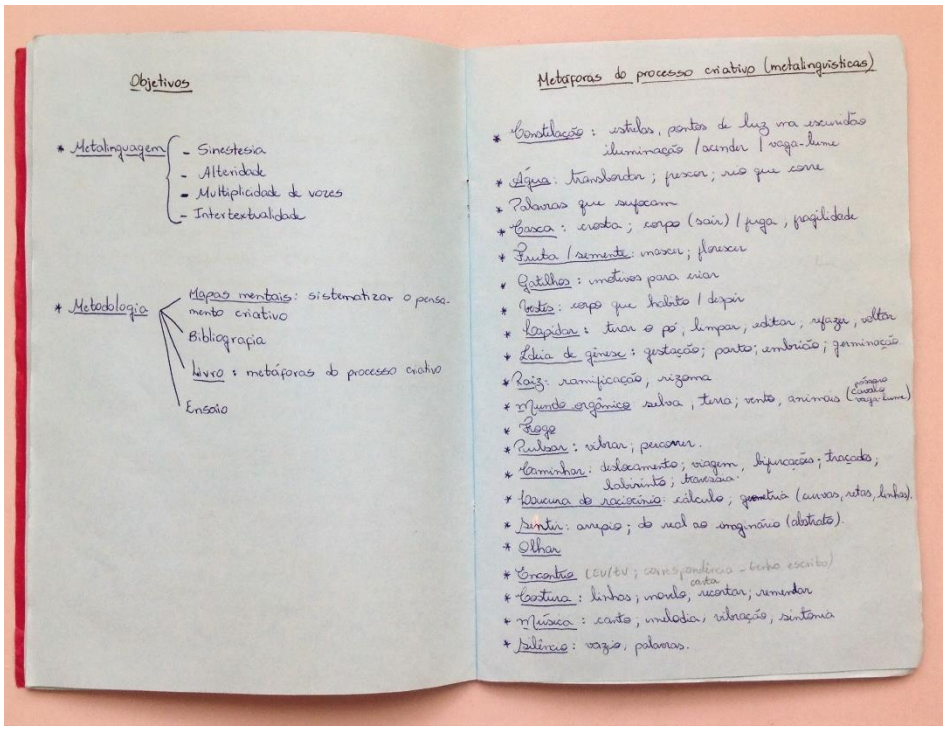


Figura 5: Anotações em diário de criação – planejamento.

Infelizmente não guardei todas as anotações. A facilidade do computador em cortar, apagar, colar e editar fez com que alguns dados se perdessem. É um pouco do preço que pagamos pelos novos suportes e tecnologias, que nos colocam uma nova dinâmica de leitura e escrita, uma nova relação com a palavra e a criação. O processo criativo eletrônico revela esses gestos distintos e nos põe em contato com imaginários também diferentes. Há um deslizamento de sentido do escrever no papel – com o imaginário da folha em branco, a caligrafia bem cuidada, a escrita lenta e linear, os espaços físicos – para a digitação no computador, a tela, os dados virtuais, o imaginário da internet, das redes cibernéticas, a liberdade da forma e a velocidade da escrita, com um universo amplo de possibilidades criativas.

Em alguns momentos do processo, eu desenhava mapas mentais para sistematizar o pensamento criativo. Trata-se de uma espécie de diagrama, idealizado pelo psicólogo inglês Tony Buzan[46], voltado para a gestão de conteúdo e conhecimento para a compreensão e solução de problemas, além de auxiliar na memorização e aprendizado, na criação de manuais, livros e na gestão estratégica. Os mapas mentais procuram representar, com o máximo de detalhes possível, a

[46] BUZAN, Tony. *Mapas mentais*: métodos criativos para estimular o raciocínio e usar ao máximo o potencial do seu cérebro. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2009.

relação conceitual existente entre as informações, que normalmente estão fragmentadas, difusas e pulverizadas. É uma ferramenta para ilustrar ideias e conceitos, dar-lhes forma, contexto e torná-las mais entendíveis, facilitando o pensamento em rede. Os mapas foram utilizados durante o planejamento do projeto (cf. figuras 7 e 8) e em alguns poemas (cf. figura 9 e 10). No plano, anotei as principais ideias para o livro de poemas, estratégias de criação, referências e temas para o ensaio. Para os poemas, fazia *brainstorm* das ideias que gostaria de trabalhar, de maneira um tanto incompleta. Nas idas e vindas do processo, acabava fazendo apenas alguns esboços no papel e já partia para os poemas, até que abandonei os mapas, sem me aprofundar tanto.

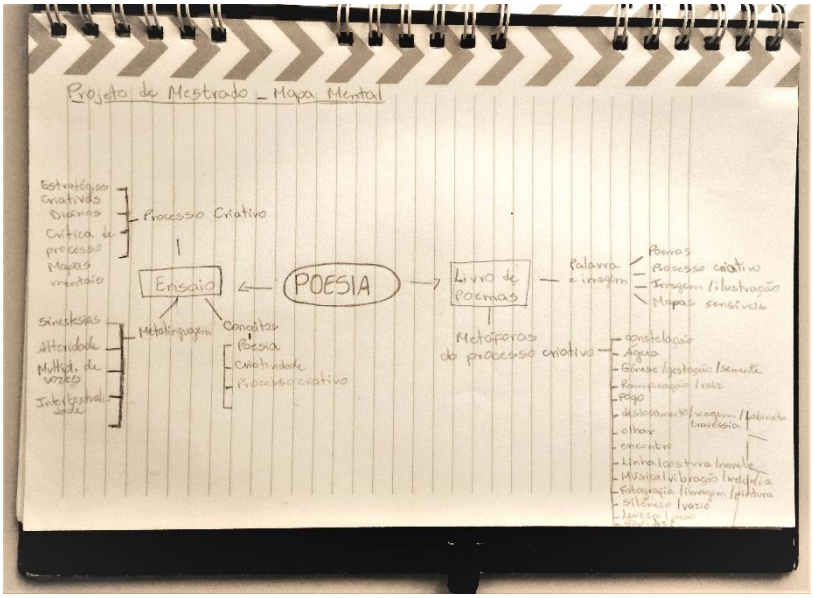


Figura 6: Mapa mental do projeto I.

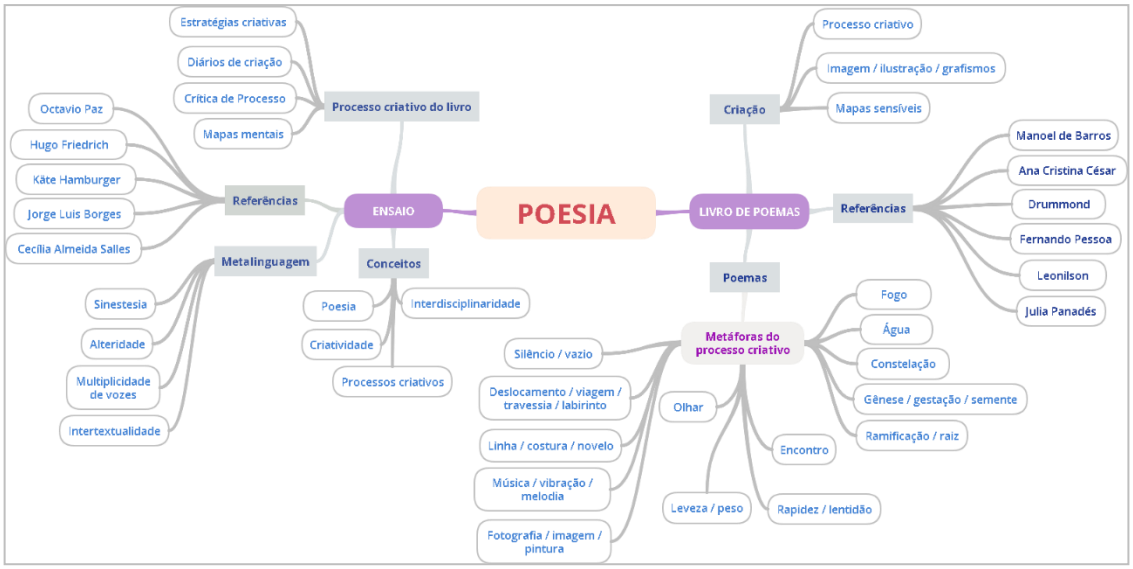


Figura 7: Mapa mental do projeto II.

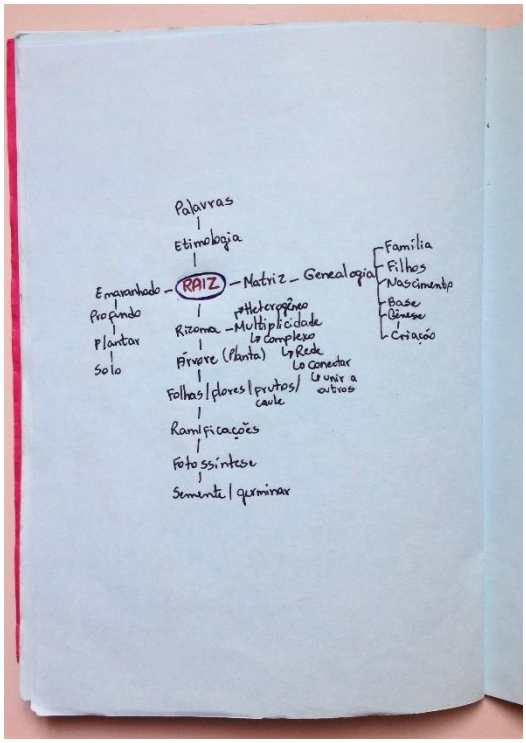


Figura 8: Mapa mental sobre o tema raiz.

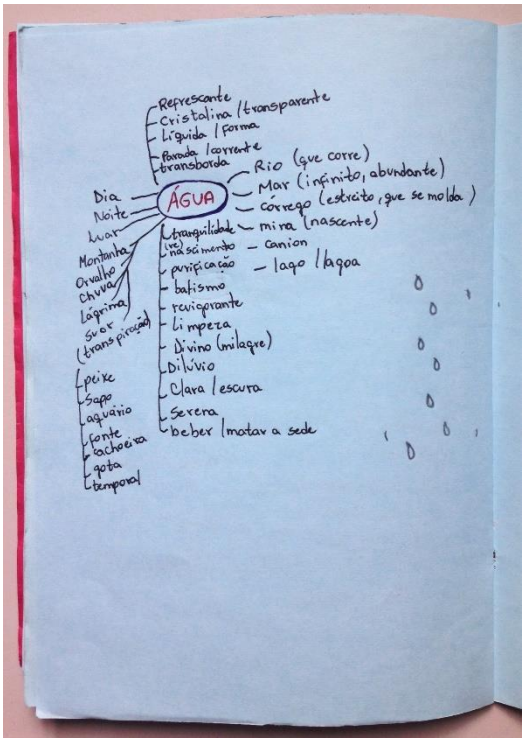


Figura 9: Mapa mental sobre o tema água.

Os primeiros poemas foram criados de forma mais livre e intuitiva, ainda sem um tema exato para o projeto, apenas sabia que queria escrever poesia. Muitos eu mostrava para outras pessoas (o orientador, outros professores ou amigos) para ter uma segunda opinião, até criar confiança do meu processo. O primeiro foi *A casa*, em uma tarde de preocupação com o projeto da dissertação. Ainda não havia um tema especificado e comecei a rabiscar os primeiros versos no canto do caderno. No início, parecia mais algo introspectivo ou um desabafo, palavras soltas. Deixei de lado. À noite, passei a limpo no diário de criação. O texto foi escrito em uma única estrofe e comecei a riscar palavras, mudar outras, mas ainda não acreditava no poema. No outro dia, passei para o computador. Dessa vez, organizei o texto em várias estrofes e fiz alguns ajustes. Depois mostrei ao meu orientador, que me auxiliou no corte de alguns adjetivos e sugeriu outras alterações. O poema ainda passou por várias revisões.

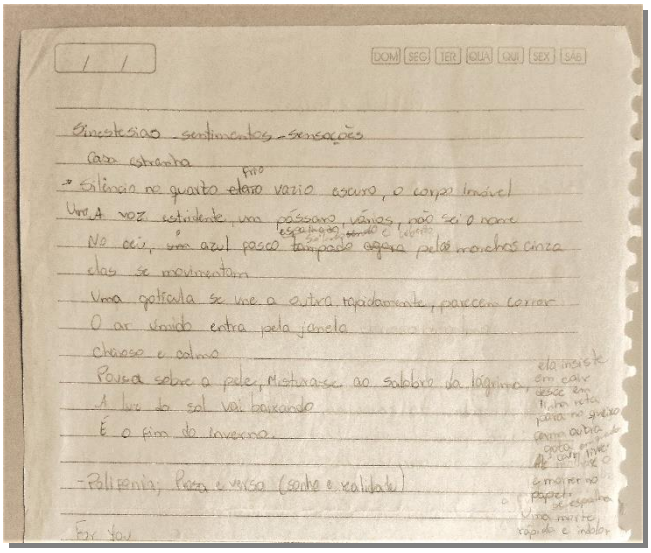


Figura 10: Primeiro esboço do poema “A casa”.

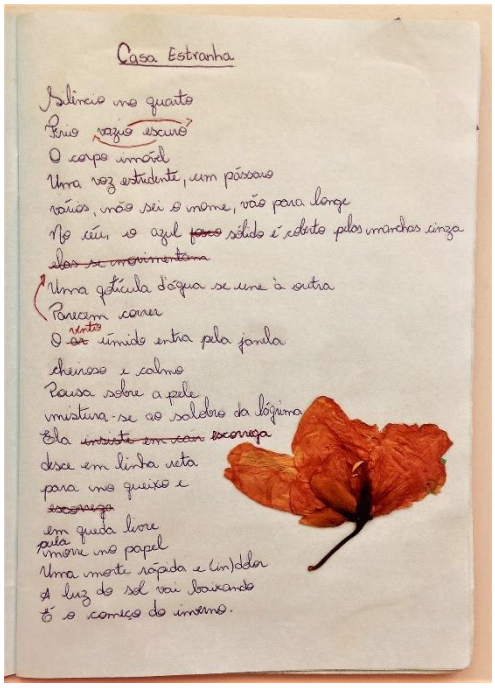
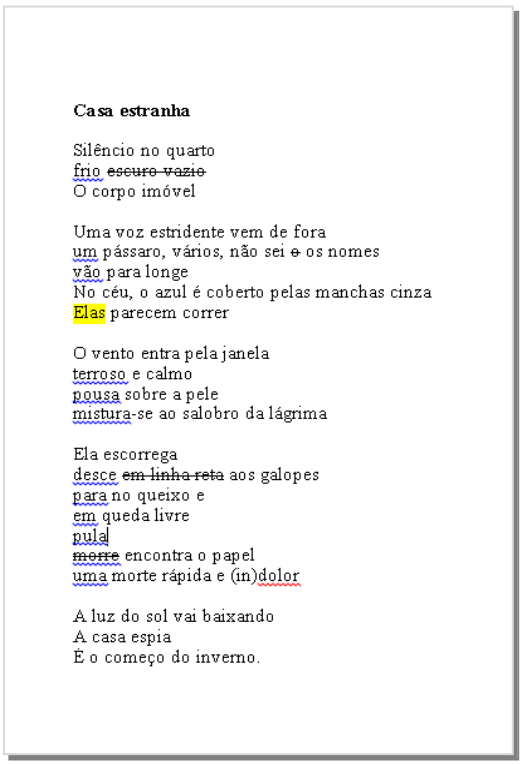


Figura 11: Organização da versão 1 do poema “A casa”.



Casa estranha

Silêncio no quarto
frio ~~escuro vazio~~
O corpo imóvel

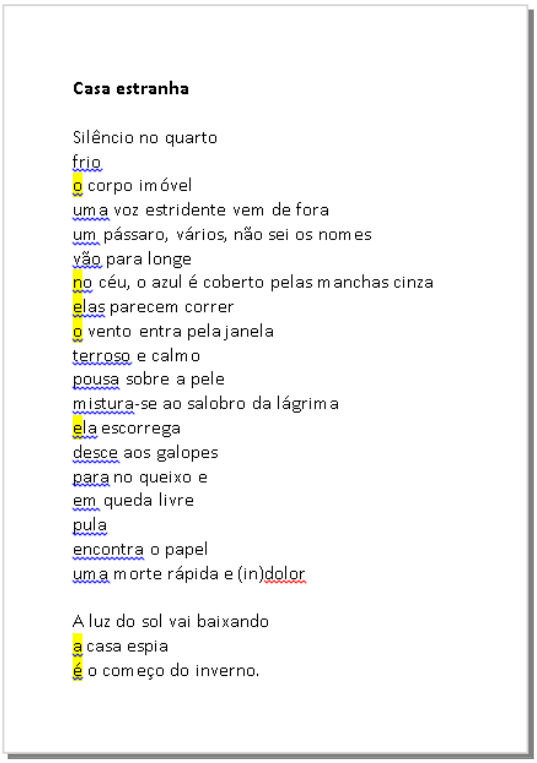
Uma voz estridente vem de fora
um pássaro, vários, não sei ~~e~~ os nomes
vão para longe
No céu, o azul é coberto pelas manchas cinza
Elas parecem correr

O vento entra pela janela
terroso e calmo
pousa sobre a pele
mistura-se ao salobro da lágrima

Ela escorrega
desce ~~em linha reta~~ aos galopes
para no queixo e
em queda livre
pula
~~morre~~ encontra o papel
uma morte rápida e (in)dolor

A luz do sol vai baixando
A casa espia
É o começo do inverno.

Figura 12: Captura de tela da versão 2 do poema “A casa”.

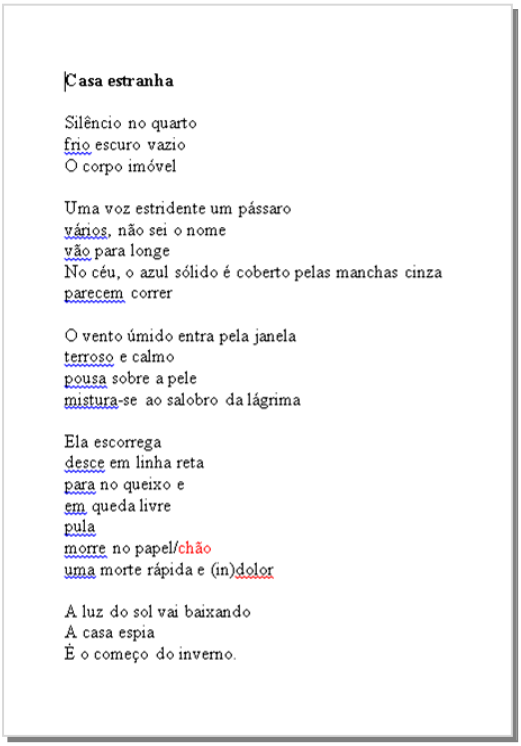


Casa estranha

Silêncio no quarto
frio
o corpo imóvel
uma voz estridente vem de fora
um pássaro, vários, não sei os nomes
vão para longe
no céu, o azul é coberto pelas manchas cinza
elas parecem correr
o vento entra pela janela
terroso e calmo
pousa sobre a pele
mistura-se ao salobro da lágrima
ela escorrega
desce aos galopes
para no queixo e
em queda livre
pula
encontra o papel
uma morte rápida e (in)dolor

A luz do sol vai baixando
a casa espia
é o começo do inverno.

Figura 13: Captura de tela da versão 2 do poema “A casa” revisada pelo orientador.



Casa estranha

Silêncio no quarto
frio escuro vazio
O corpo imóvel

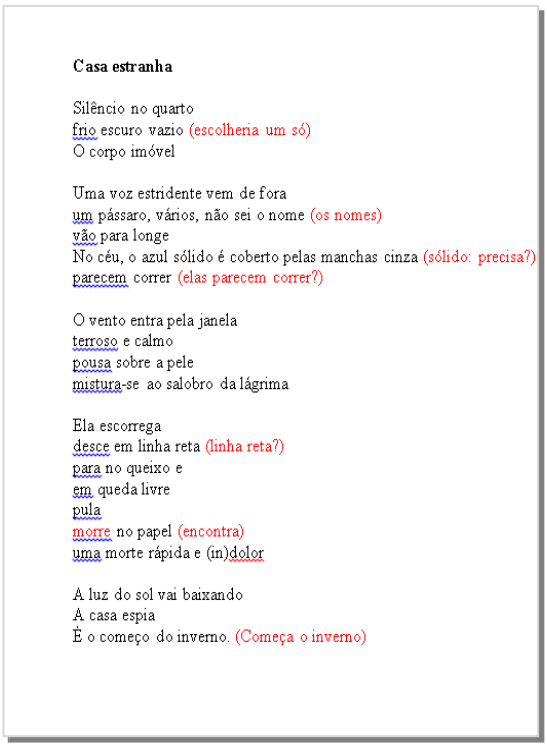
Uma voz estridente um pássaro
vários, não sei o nome
vão para longe
No céu, o azul sólido é coberto pelas manchas cinza
parecem correr

O vento úmido entra pela janela
terroso e calmo
pousa sobre a pele
mistura-se ao salobro da lágrima

Ela escorrega
desce em linha reta
para no queixo e
em queda livre
pula
morre no papel/chão
uma morte rápida e (in)dolor

A luz do sol vai baixando
A casa espia
É o começo do inverno.

Figura 14: Captura de tela da versão 3 do poema “A casa”.



Casa estranha

Silêncio no quarto
frio escuro vazio (escolheria um só)
O corpo imóvel

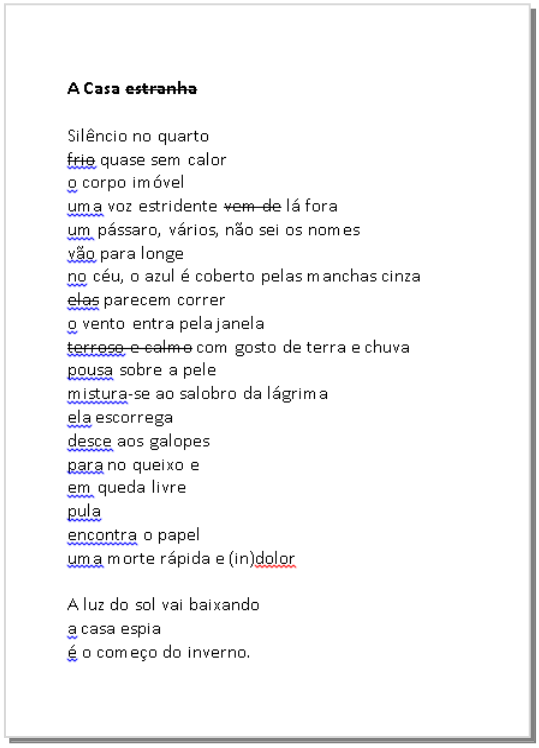
Uma voz estridente vem de fora
um pássaro, vários, não sei o nome (os nomes)
vão para longe
No céu, o azul sólido é coberto pelas manchas cinza (sólido: precisa?)
parecem correr (elas parecem correr?)

O vento entra pela janela
terroso e calmo
pousa sobre a pele
mistura-se ao salobro da lágrima

Ela escorrega
desce em linha reta (linha reta?)
para no queixo e
em queda livre
pula
morre no papel (encontra)
uma morte rápida e (in)dolor

A luz do sol vai baixando
A casa espia
É o começo do inverno. (Começa o inverno)

Figura 15: Captura de tela da versão 4 do poema “A casa”.

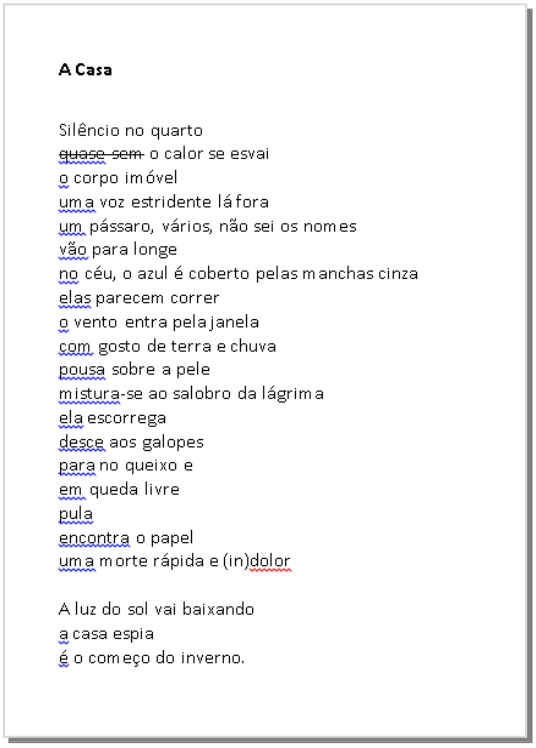


A Casa ~~estranha~~

Silêncio no quarto
frio quase sem calor
o corpo imóvel
uma voz estridente ~~vem de~~ lá fora
um pássaro, vários, não sei os nomes
vão para longe
no céu, o azul é coberto pelas manchas cinza
elas parecem correr
o vento entra pela janela
~~terroso e calmo~~ com gosto de terra e chuva
pousa sobre a pele
mistura-se ao salobro da lágrima
ela escorrega
desce aos galopes
para no queixo e
em queda livre
pula
encontra o papel
uma morte rápida e (in)dolor

A luz do sol vai baixando
a casa espia
é o começo do inverno.

Figura 16: Captura de tela da versão 5 do poema “A casa”.

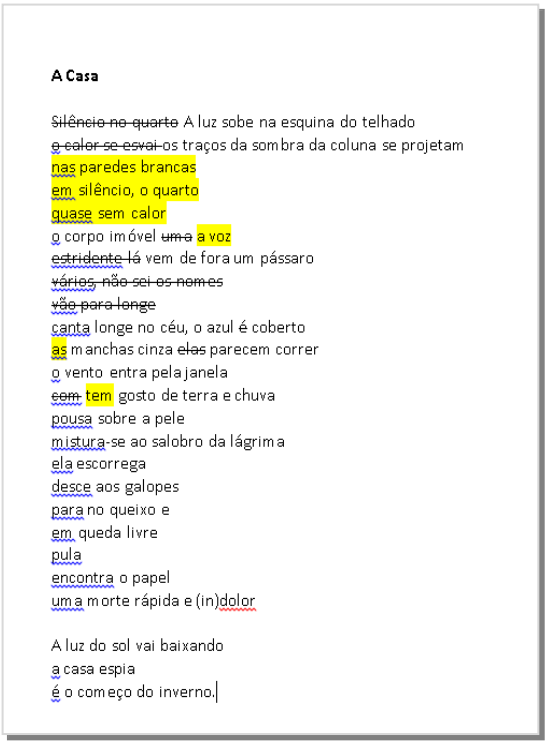


A Casa

Silêncio no quarto
~~quase sem~~ o calor se esvai
o corpo imóvel
uma voz estridente lá fora
um pássaro, vários, não sei os nomes
vão para longe
no céu, o azul é coberto pelas manchas cinza
elas parecem correr
o vento entra pela janela
com gosto de terra e chuva
pousa sobre a pele
mistura-se ao salobro da lágrima
ela escorrega
desce aos galopes
para no queixo e
em queda livre
pula
encontra o papel
uma morte rápida e (in)dolor

A luz do sol vai baixando
a casa espia
é o começo do inverno.

Figura 17: Captura de tela da versão 6 do poema “A casa”.

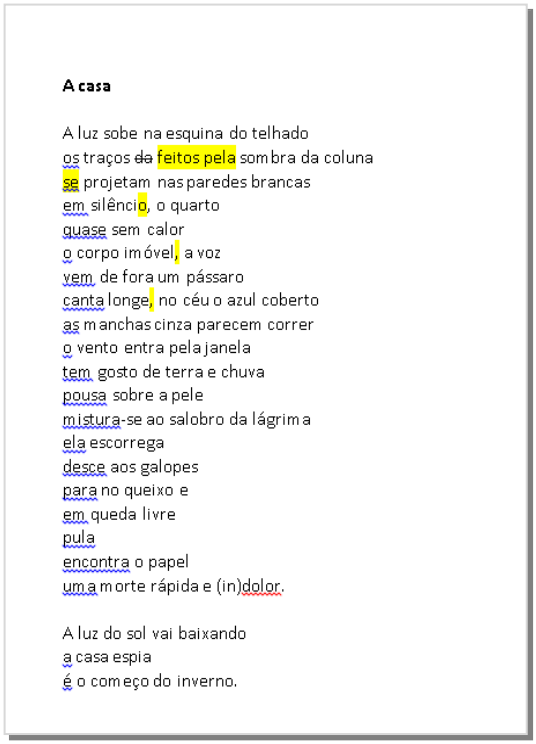


A Casa

~~Silêncio no quarto~~ A luz sobe na esquina do telhado
~~o calor se esvai~~ os traços da sombra da coluna se projetam
nas paredes brancas
em silêncio, o quarto
quase sem calor
o corpo imóvel ~~uma~~ a voz
~~estridente lá~~ vem de fora um pássaro
~~vários, não sei os nomes~~
~~vão para longe~~
canta longe no céu, o azul é coberto
as manchas cinza ~~elas~~ parecem correr
o vento entra pela janela
~~com~~ tem gosto de terra e chuva
pousa sobre a pele
mistura-se ao salobro da lágrima
ela escorrega
desce aos galopes
para no queixo e
em queda livre
pula
encontra o papel
uma morte rápida e (in)dolor

A luz do sol vai baixando
a casa espia
é o começo do inverno.

Figura 18: Captura de tela da versão 7 do poema “A casa".



A casa

A luz sobe na esquina do telhado
os traços ~~da~~ feitos pela sombra da coluna
se projetam nas paredes brancas
em silêncio, o quarto
quase sem calor
o corpo imóvel, a voz
vem de fora um pássaro
canta longe, no céu o azul coberto
as manchas cinza parecem correr
o vento entra pela janela
tem gosto de terra e chuva
pousa sobre a pele
mistura-se ao salobro da lágrima
ela escorrega
desce aos galopes
para no queixo e
em queda livre
pula
encontra o papel
uma morte rápida e (in)dolor.

A luz do sol vai baixando
a casa espia
é o começo do inverno.

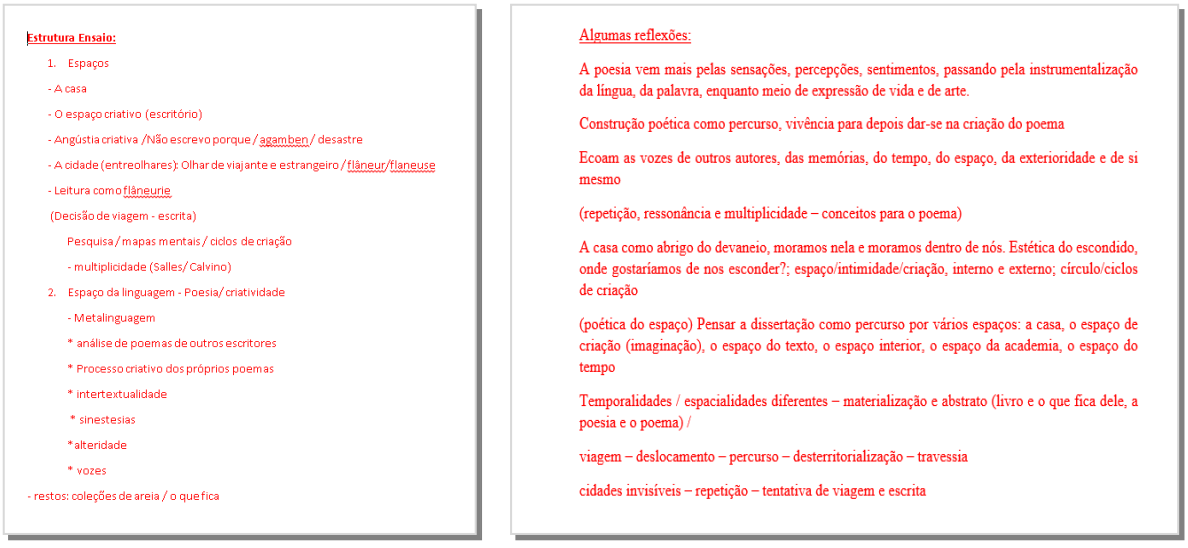
Figura 19: Captura de tela da versão 8 do poema “A casa".

Na versão final: duas estrofes – a primeira mais alongada, dando ritmo ao poema, e a última menor para encaminhar o fechamento –, título diferente, alguns *enjambements* que as outras versões não possuíam, além de ter incorporado o tom do ensaio (quando decidi falar sobre espaços). Esse foi um dos poemas com mais revisões e de mais longa criação, talvez porque foi o tempo que precisei para encontrar ‘o tom’ do texto. No início, percebe-se o uso de versos curtos, com muitos adjetivos, como se fossem as primeiras ideias (“Silêncio no quarto / frio escuro vazio”). Nas outras versões, são notáveis as hesitações na escolha das palavras, no uso de maiúsculas e minúsculas, na quebra dos versos e estrofes, e a tentativa de deixar os versos mais demonstrativos e imagéticos do que descritivos (como a alteração do início do poema na versão final).

Outros poemas também foram compostos de maneira mais espontânea, como *Quase, mas não pronta, Embotar*, *v. t. p*. e *Chuva de verão*, apesar de toda a coletânea tratar-se de um projeto encomendado e exigir muitas refações. Mesmo ainda não tendo uma unidade de um tema ou uma ideia definida, eu ia criando poemas conforme estudava, lia e anotava as primeiras ideias.

Durante o processo de escrita, nas conversas com as colegas da universidade, surgia sempre o assunto dos projetos, dos prazos de entrega e do que cada uma já havia escrito. A angústia pairava no ar e era comum entre todas; as dúvidas, o medo e a dificuldade de começar, também. Então, em uma tentativa de resposta, resolvemos escrever sobre os pretextos que dávamos a nós mesmas para não escrever. Assim, organizamos uma antologia e uma oficina sobre o tema, convidando vários autores para participarem da seleção. A iniciativa foi baseada ainda no livro *No escribes, no dibujas porque,* de Ana Fino e Fredy Ordóñez, que tem uma proposta parecida. O trabalho resultou no poema *Não escrevo porque*, que compõe o e-book homônimo.

Com o passar do tempo, as tentativas de poemas, as leituras e as reflexões sobre o processo de escrita, percebi que o tema do projeto já se mostrava desde o início, naquele primeiro poema. A minha nova casa como um espaço ainda desconhecido para mim, um espaço de devaneio, como um não lugar, numa cidade desconhecida (tudo isso mais bem absorvido após a leitura de Bachelard, 1993). Antes mesmo de habitar a cidade, precisei habitar minha própria casa, conhecer cada canto. Mas não sentia que era o meu canto. Assim como precisei tatear a poesia, descobrir minha voz e dar sentido ao que escrevia. Então, transformei algo que me afetava em tema de criação. Comecei a pensar os espaços, o deslocamento, pela casa, pela cidade, pelo texto, no espaço interior, na poesia, na viagem e na desterritorialização, e como transformar tudo isso em poema. A partir de então, tudo que escrevia era uma possibilidade de texto para integrar o livro.



Estrutura Ensaio:

1. Espaços
- A casa
- O espaço criativo (escritório)
- Angústia criativa /Não escrevo porque / agamben / desastre
- A cidade (entreolhares): Olhar de viajante e estrangeiro / flâneur/flaneuse
- Leitura como flâneurie
(Decisão de viagem - escrita)
Pesquisa / mapas mentais / ciclos de criação
- multiplicidade (Salles/ Calvino)
2. Espaço da linguagem - Poesia/ criatividade
- Metalinguagem
* análise de poemas de outros escritores
* Processo criativo dos próprios poemas
* intertextualidade
* sinestesias
*alteridade
* vozes
- restos: coleções de areia / o que fica

Algumas reflexões:

A poesia vem mais pelas sensações, percepções, sentimentos, passando pela instrumentalização da língua, da palavra, enquanto meio de expressão de vida e de arte.

Construção poética como percurso, vivência para depois dar-se na criação do poema

Ecoam as vozes de outros autores, das memórias, do tempo, do espaço, da exterioridade e de si mesmo

(repetição, ressonância e multiplicidade – conceitos para o poema)

A casa como abrigo do devaneio, moramos nela e moramos dentro de nós. Estética do escondido, onde gostaríamos de nos esconder?; espaço/intimidade/criação, interno e externo; círculo/ciclos de criação

(poética do espaço) Pensar a dissertação como percurso por vários espaços: a casa, o espaço de criação (imaginação), o espaço do texto, o espaço interior, o espaço da academia, o espaço do tempo

Temporalidades / espacialidades diferentes – materialização e abstrato (livro e o que fica dele, a poesia e o poema) /

viagem – deslocamento – percurso – desterritorialização – travessia

cidades invisíveis – repetição – tentativa de viagem e escrita

Figura 20: Anotações sobre o projeto de Mestrado.

A maioria dos demais poemas foi produzida a partir de exercícios, principalmente nas aulas de poesia. Em uma delas, o professor apontou alguns questionamentos: o que torna um determinado texto um poema? O que faz um poema ser tão “poesia” quanto outro? Quais são as definições de poesia e poema implícitas no poema? – baseados no livro *O arco e a lira*, de Octavio Paz (2012). Mesmo de forma tão inquietante, tais perguntas ou (in)definições de poesia jamais terão uma única e autoritária resposta, mas trazem várias possibilidades de reflexões sobre criação, teoria e escrita. E tudo isso se revela, ou pelo menos é uma tentativa de clarear algumas questões, pelo “trato nu com o poema”, como se refere Paz (2012, p. 22). Posso dizer que isso me guiou tanto na leitura quanto na criação: olhar mais para as palavras; tentar captar o que o próprio poema tem a dizer e como as teorias vão se encaixando ou não em sua construção. A partir disso, fui desenvolvendo um olhar mais minucioso para os textos e percebendo as diferentes formas de criação poética.

O poema *Noturna* surgiu de uma proposta de uma atividade chamada “*stop* poético”, na qual era preciso completar cada uma das colunas dadas a partir das palavras fornecidas, seguindo as instruções de cada uma das linhas, no menor tempo possível. Uma das palavras dadas era “noturna”. Depois de completar as colunas, o exercício era escrever um poema utilizando todas as palavras de uma delas (inclusive a palavra fornecida), além de outras que julgasse necessário.

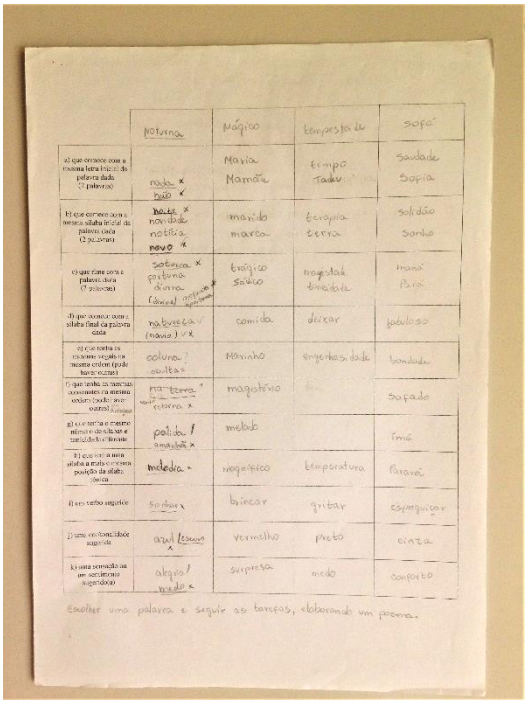
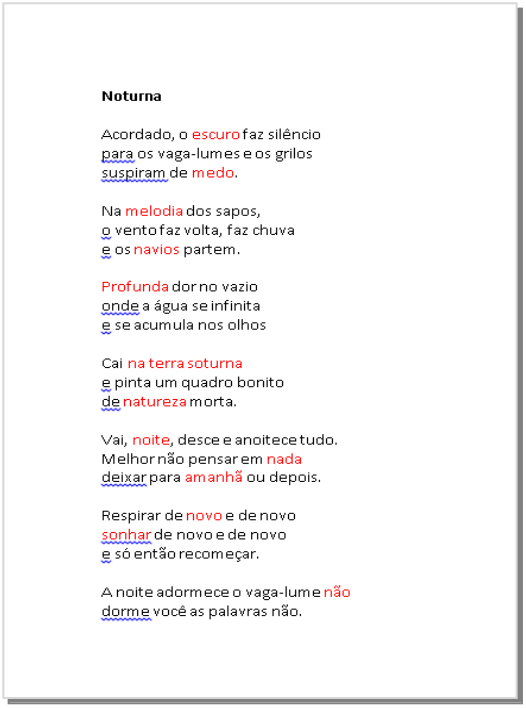


Figura 21: Exercício “Stop poético”.



Noturna

Acordado, o escuro faz silêncio
para os vaga-lumes e os grilos
suspiram de medo.

Na melodia dos sapos,
o vento faz volta, faz chuva
e os navios partem.

Profunda dor no vazio
onde a água se infinita
e se acumula nos olhos

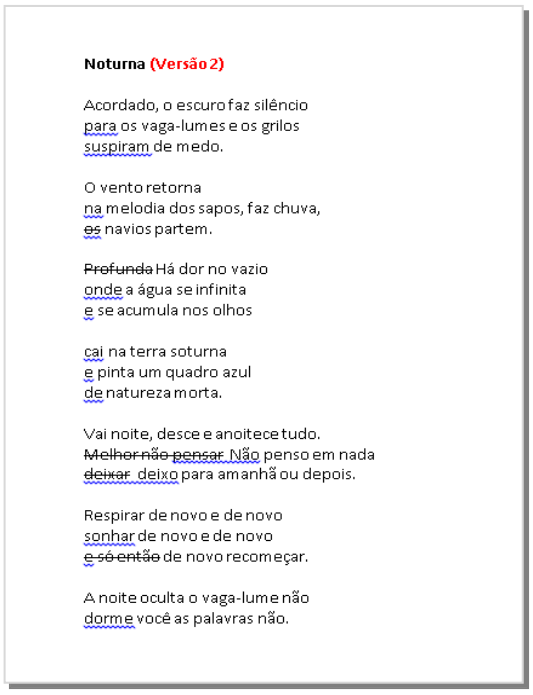
Cai na terra soturna
e pinta um quadro bonito
de natureza morta.

Vai, noite, desce e anoitece tudo.
Melhor não pensar em nada
deixar para amanhã ou depois.

Respirar de novo e de novo
sonhar de novo e de novo
e só então recomeçar.

A noite adormece o vaga-lume não
dorme você as palavras não.

Figura 22: Captura de tela da versão 1 do poema “Noturna”.



Noturna (Versão 2)

Acordado, o escuro faz silêncio
para os vaga-lumes e os grilos
suspiram de medo.

O vento retorna
na melodia dos sapos, faz chuva,
~~os~~ navios partem.

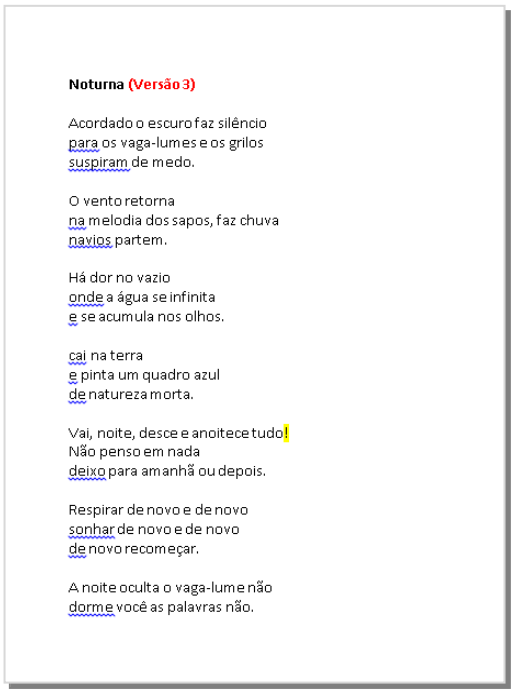
~~Profunda~~ Há dor no vazio
onde a água se infinita
e se acumula nos olhos

cai na terra soturna
e pinta um quadro azul
de natureza morta.

Vai noite, desce e anoitece tudo.
~~Melhor não pensar~~ Não penso em nada
~~deixar~~ deixo para amanhã ou depois.

Respirar de novo e de novo
sonhar de novo e de novo
~~e só então~~ de novo recomeçar.

A noite oculta o vaga-lume não
dorme você as palavras não.



Noturna (Versão 3)

Acordado o escuro faz silêncio
para os vaga-lumes e os grilos
suspiram de medo.

O vento retorna
na melodia dos sapos, faz chuva
navios partem.

Há dor no vazio
onde a água se infinita
e se acumula nos olhos.

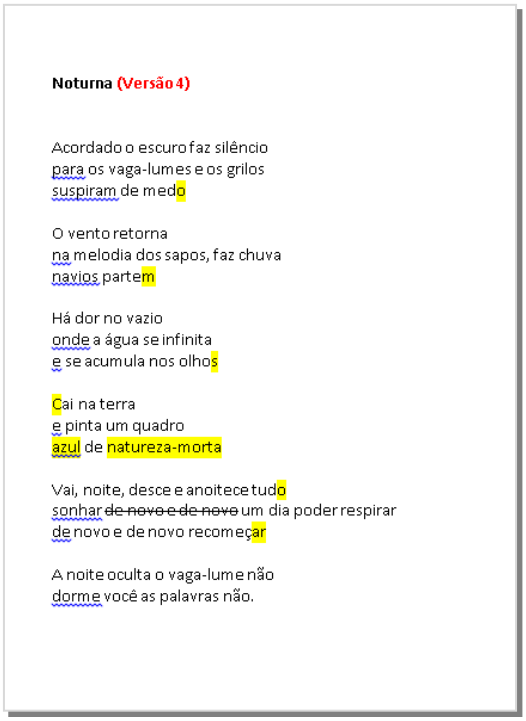
cai na terra
e pinta um quadro azul
de natureza morta.

Vai, noite, desce e anoitece tudo!
Não penso em nada
deixo para amanhã ou depois.

Respirar de novo e de novo
sonhar de novo e de novo
de novo recomeçar.

A noite oculta o vaga-lume não
dorme você as palavras não.

Figura 23: Capturas de telas das versões 2 e 3 do poema “Noturna”.



Noturna (Versão 4)

Acordado o escuro faz silêncio
para os vaga-lumes e os grilos
suspiram de medo

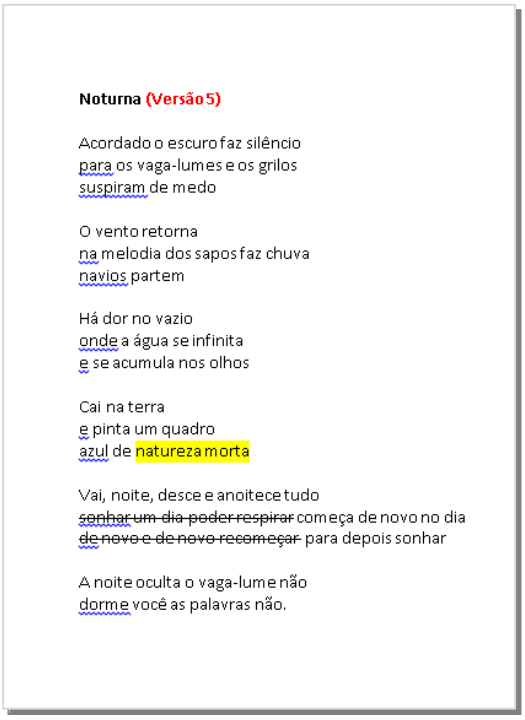
O vento retorna
na melodia dos sapos, faz chuva
navios partem

Há dor no vazio
onde a água se infinita
e se acumula nos olhos

Cai na terra
e pinta um quadro
azul de natureza-morta

Vai, noite, desce e anoitece tudo
sonhar ~~de novo e de novo~~ um dia poder respirar
de novo e de novo recomeçar

A noite oculta o vaga-lume não
dorme você as palavras não.



Noturna (Versão 5)

Acordado o escuro faz silêncio
para os vaga-lumes e os grilos
suspiram de medo

O vento retorna
na melodia dos sapos faz chuva
navios partem

Há dor no vazio
onde a água se infinita
e se acumula nos olhos

Cai na terra
e pinta um quadro
azul de natureza morta

Vai, noite, desce e anoitece tudo
~~sonhar um dia poder respirar~~ começa de novo no dia
~~de novo e de novo recomeçar~~ para depois sonhar

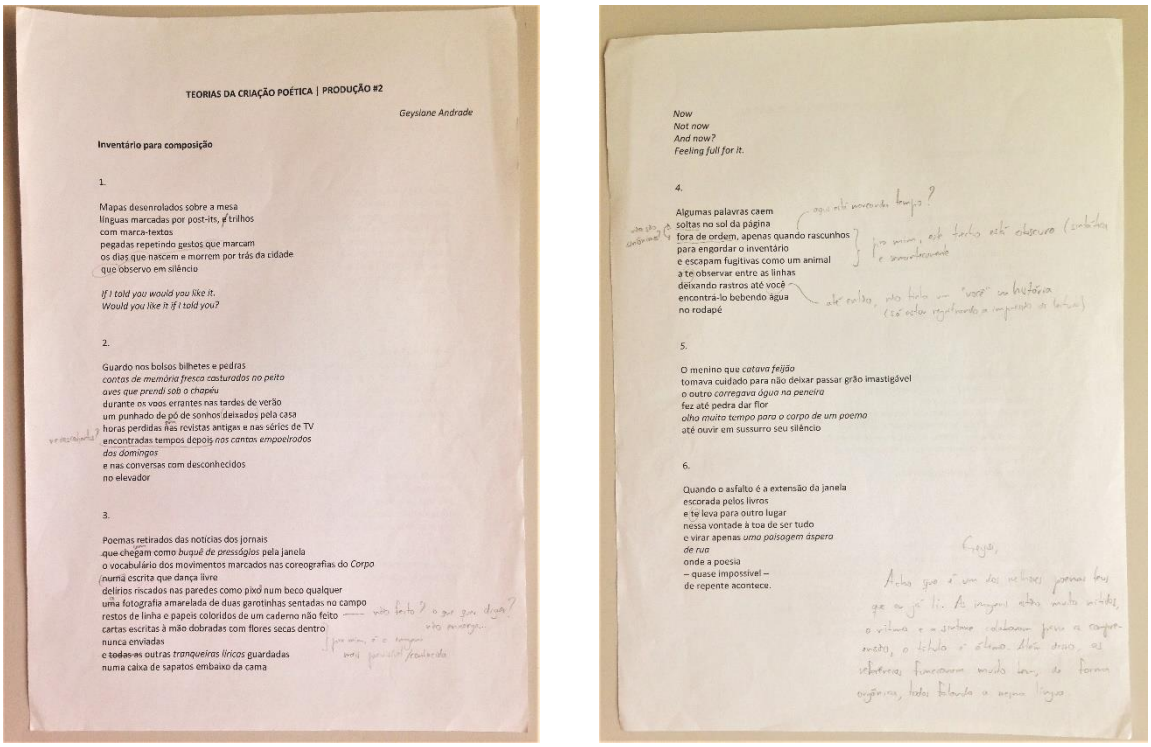
A noite oculta o vaga-lume não
dorme você as palavras não.

Figura 24: Capturas de telas de outras versões do poema “Noturna”.

As palavras em vermelho são resultantes do exercício e que foram se alterando ao longo do processo. O poema foi lido em sala de aula e, com os comentários dos colegas e do professor, pude revisá-lo melhor. Já livre da tarefa, retirei alguns adjetivos, mudei a pontuação e as quebras para manter a ambiguidade e a tensão dos versos, deixando a leitura mais fluida; cortei a penúltima estrofe, pois estava um pouco redundante, e deixei o poema com cinco tercetos e um dístico. Nesse exercício, e após a leitura dos textos de Ferdinand de Saussure (2006) e Roman Jakobson (1985), pude perceber melhor as funções e algumas questões da linguagem, como a arbitrariedade do signo, suas restrições e sua potência de se transformar em poema. Para Saussure (2006), a arbitrariedade dos signos linguísticos implica também a liberdade de estabelecer relações entre ideias, sons e significados, e que, com isso, a língua evolui por deslocamentos sensíveis. O código linguístico por si já é restritivo e arbitrário. O rearranjo da língua em seus jogos combinatórios é que construirá a mensagem, daí a função poética da linguagem, na qual a mensagem está em evidência e ganha novos sentidos. Foi interessante experimentar o exercício com restrição de palavras, o que estimulou ainda mais a criatividade, a potencialidade e busca por articulações dos versos. Lembrando também Bandeira (1984, p. 30), quando cita a lição de Mallarmé: “em literatura a poesia está nas palavras, se faz com palavras”.

Inventário para composição partiu também de um exercício em sala de aula. A tarefa era escrever um poema-mosaico, combinando várias vozes (citações, referências, colagens, paráfrases, etc.), partindo do poema “Terra devastada”, de T.S. Eliot, o qual apresenta um verdadeiro mosaico de fragmentos com referências de diversos autores, artistas, acontecimentos históricos, lugares, símbolos, tradições e outras linguagens. Com a proposta intertextual, achei apropriado o uso da metalinguagem. Assim, escolhi citações e referências de alguns autores e artistas que gosto (ou mesmo que havia lido naqueles dias) e que dialogavam entre si de alguma forma para compor esse inventário. Fui anotando algumas referências, depois comecei a escrever o poema. O tema também foi sugestivo para o título e para a divisão dos itens numerados. Queria incluir outros, mas achei que o poema poderia se alongar demais, então, mantive apenas os seis itens. Em cada estrofe, destaquei as intertextualidades em itálico. Foram utilizadas referência, paródia, alusão e paráfrase, além de citações diretas, como em: “olho muito tempo para o corpo de um

poema” (de Ana Cristina César). Isso tornou o poema um jogo de vozes. Após a revisão do professor e do meu orientador, ainda realizei pequenos ajustes em alguns versos, melhorando a sintaxe e a semântica.



TEORIAS DA CRIAÇÃO POÉTICA | PRODUÇÃO #2

Geyslane Andrade

Inventário para composição

1.

Mapas desenrolados sobre a mesa
línguas marcadas por post-its, trilhos
com marca-textos
pegadas repetindo gestos que marcam
os dias que nascem e morrem por trás da cidade
que observo em silêncio

If I told you would you like it.
Would you like it if I told you?

2.

Guardo nos bolsos bilhetes e pedras
contos de memória fresca costurados no peito
aves que prendi sob o chapéu
durante os voos errantes nas tardes de verão
um punhado de pó de sonhos deixados pela casa
horas perdidas nas revistas antigas e nas séries de TV
encontradas tempos depois *nos cantos empoeirados*
dos domingos
e nas conversas com desconhecidos
no elevador

3.

Poemas retirados das notícias dos jornais
que chegam como *buquê de presságios* pela janela
o vocabulário dos movimentos marcados nas coreografias do *Corpo*
numa escrita que dança livre
delírios riscados nas paredes como pixo num beco qualquer
uma fotografia amarelada de duas garotinhas sentadas no campo
restos de linha e papéis coloridos de um caderno não feito
cartas escritas à mão dobradas com flores secas dentro
nunca enviadas
e todas as outras *tranqueiras líricas* guardadas
numa caixa de sapatos embaixo da cama

Now
Not now
And now?
Feeling full for it.

4.

Algumas palavras caem
soltas no sol da página
fora de ordem, apenas quando rascunhos
para engordar o inventário
e escapam fugitivas como um animal
a te observar entre as linhas
deixando rastros até você
encontrá-lo bebendo água
no rodapé

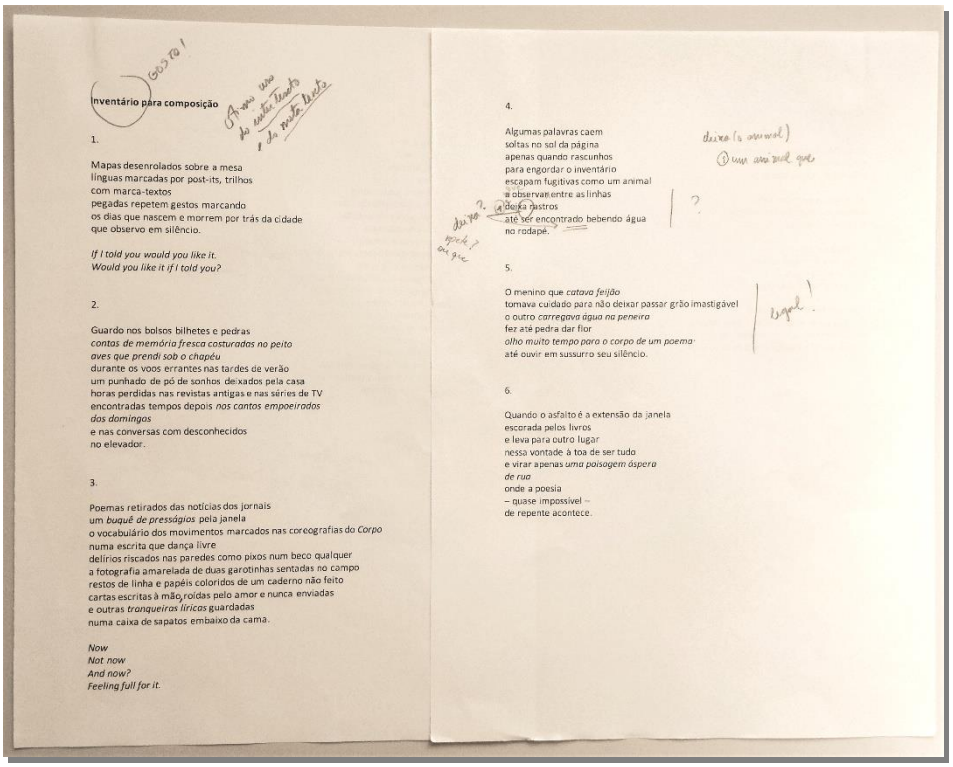
5.

O menino que *catava feijão*
tomava cuidado para não deixar passar grão imastigável
o outro *corregava água na peneira*
fez até pedra dar flor
olho muito tempo para o corpo de um poema
até ouvir em sussurro seu silêncio

6.

Quando o asfalto é a extensão da janela
escorada pelos livros
e te leva para outro lugar
nessa vontade à toa de ser tudo
e virar apenas *uma paisagem áspera*
de rua
onde a poesia
– quase impossível –
de repente acontece.

Figura 25: Versão 1 do poema “Inventário para composição” corrigida pelo professor.



Inventário para composição

1.

Mapas desenrolados sobre a mesa
línguas marcadas por post-its, trilhos
com marca-textos
pegadas repetem gestos marcando
os dias que nascem e morrem por trás da cidade
que observo em silêncio.

If I told you would you like it.
Would you like it if I told you?

2.

Guardo nos bolsos bilhetes e pedras
contos de memória fresca costurados no peito
aves que prendi sob o chapéu
durante os voos errantes nas tardes de verão
um punhado de pó de sonhos deixados pela casa
horas perdidas nas revistas antigas e nas séries de TV
encontradas tempos depois *nos cantos empoeirados*
dos domingos
e nas conversas com desconhecidos
no elevador.

3.

Poemas retirados das notícias dos jornais
um *buquê de presságios* pela janela
o vocabulário dos movimentos marcados nas coreografias do *Corpo*
numa escrita que dança livre
delírios riscados nas paredes como pixos num beco qualquer
a fotografia amarelada de duas garotinhas sentadas no campo
restos de linha e papéis coloridos de um caderno não feito
cartas escritas à mão, roídas pelo amor e nunca enviadas
e outras *tranqueiras líricas* guardadas
numa caixa de sapatos embaixo da cama.

Now
Not now
And now?
Feeling full for it.

4.

Algumas palavras caem
soltas no sol da página
apenas quando rascunhos
para engordar o inventário
escapam fugitivas como um animal
a observar entre as linhas
deixa rastros
até ser encontrado bebendo água
no rodapé.

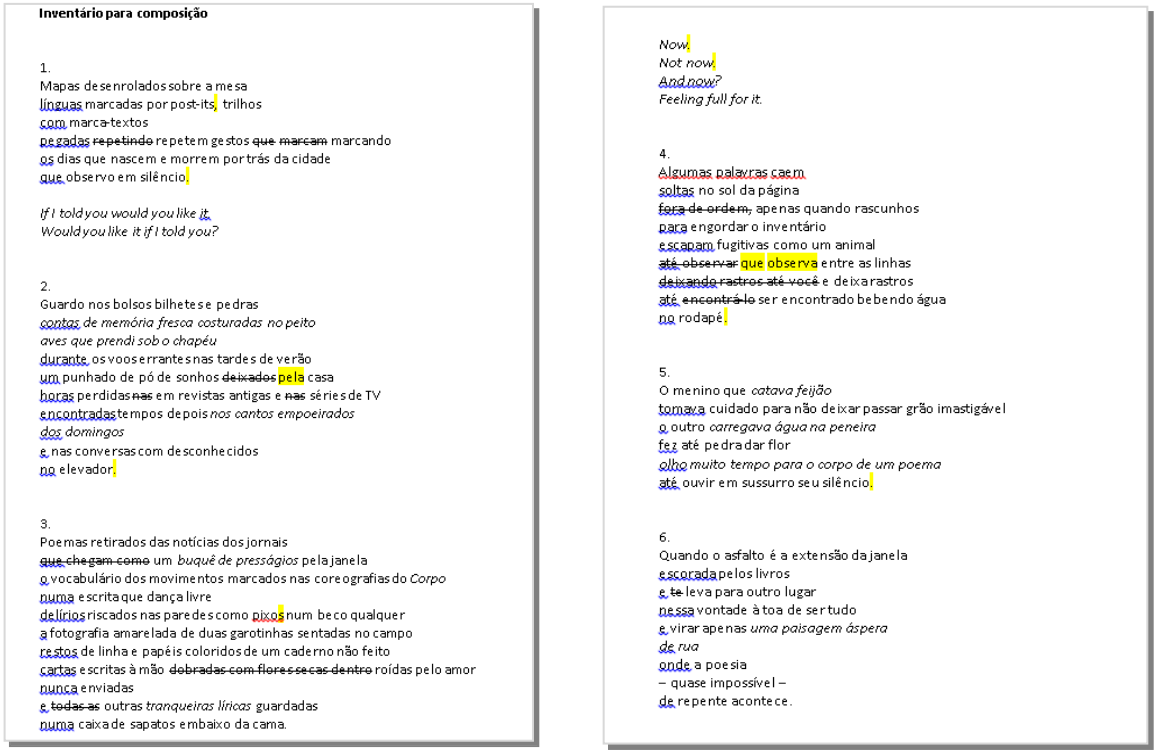
5.

O menino que *catava feijão*
tomava cuidado para não deixar passar grão imastigável
o outro *corregava água na peneira*
fez até pedra dar flor
olho muito tempo para o corpo de um poema
até ouvir em sussurro seu silêncio.

6.

Quando o asfalto é a extensão da janela
escorada pelos livros
e leva para outro lugar
nessa vontade à toa de ser tudo
e virar apenas *uma paisagem áspera*
de rua
onde a poesia
– quase impossível –
de repente acontece.

Figura 26: Versão 2 do poema “Inventário para composição” corrigida pelo orientador.



Inventário para composição

1.
Mapas desenrolados sobre a mesa
línguas marcadas por post-its, trilhos
com marca-textos
pegadas ~~repetindo~~ repetem gestos ~~que marcam~~ marcando
os dias que nascem e morrem por trás da cidade
que observo em silêncio.

If I told you would you like it
Would you like it if I told you?

2.
Guardo nos bolsos bilhetes e pedras
contas de memória fresca costuradas no peito
aves que prendi sob o chapéu
durante os voos errantes nas tardes de verão
um punhado de pó de sonhos ~~deixados~~ pela casa
horas perdidas ~~nas~~ em revistas antigas e ~~nas~~ séries de TV
encontradas tempos depois *nos cantos empoeirados*
dos domingos
e nas conversas com desconhecidos
no elevador.

3.
Poemas retirados das notícias dos jornais
~~que chegam como~~ um *buquê de presságios* pela janela
o vocabulário dos movimentos marcados nas coreografias do *Corpo*
numa escrita que dança livre
delírios riscados nas paredes como pixos num beco qualquer
a fotografia amarelada de duas garotinhas sentadas no campo
restos de linha e papéis coloridos de um caderno não feito
cartas escritas à mão ~~dobradas com flores secas dentro~~ roídas pelo amor
nunca enviadas
e ~~todas as~~ outras *tranqueiras líricas* guardadas
numa caixa de sapatos embaixo da cama.

Now.
Not now.
And now?
Feeling full for it.

4.
Algumas palavras caem
soltas no sol da página
~~fora de ordem,~~ apenas quando rascunhos
para engordar o inventário
escapam fugitivas como um animal
~~até observar~~ que observa entre as linhas
~~deixando rastros até você~~ e deixa rastros
até ~~encontrá-lo~~ ser encontrado bebendo água
no rodapé.

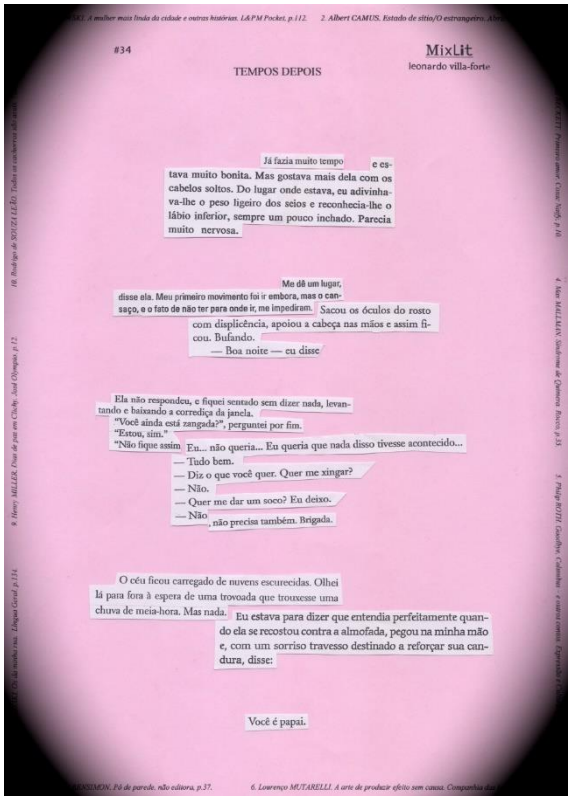
5.
O menino que *catava feijão*
tomava cuidado para não deixar passar grão imastigável
o outro *carregava água na peneira*
fez até pedra dar flor
olho muito tempo para o corpo de um poema
até ouvir em sussurro seu silêncio.

6.
Quando o asfalto é a extensão da janela
escorada pelos livros
e ~~te~~ leva para outro lugar
nessa vontade à toa de sertudo
e virar apenas *uma paisagem áspera*
de rua
onde a poesia
– quase impossível –
de repente acontece.

Figura 27: Captura de tela da versão 3 do poema “Inventário para composição”.

Já o poema *Fragmentos de um dia extenso* foi resultado de uma atividade sobre apropriação e escrita não criativa. A metalinguagem também foi adequada para o tema. Todos os versos partiram de uma pesquisa, na qual quis misturar fragmentos de poemas e outros textos com os quais eu tivesse contato durante um dia (seja por meios impressos, on-line, nas ruas ou em outros lugares). Inspirada pelo projeto de Leonardo Villa-Forte *MixLit*[47] – no qual o escritor une trechos de outros autores por colagem, deixando as referências nas margens – durante o exercício, inseri cada trecho com uma cor diferente para destacá-los (como colagens), colocando também as referências nas bordas. Dessa forma, a apropriação foi incorporada desde o método à concepção do poema, trazendo a ideia do “escrever sem escrever”, como define Villa-Forte (2019) ao falar sobre a escrita não criativa, mencionada anteriormente.

[47] Cf. VILLA-FORTE. *MixLit*. Disponível em: http://cargocollective.com/leonardovillaforte/MixLit-O-DJ-da-Literatura. Acesso em 25 jan. 2019.



#34

MixLit

leonardo villa-forte

TEMPOS DEPOIS

Já fazia muito tempo e estava muito bonita. Mas gostava mais dela com os cabelos soltos. Do lugar onde estava, eu adivinhava-lhe o peso ligeiro dos seios e reconhecia-lhe o lábio inferior, sempre um pouco inchado. Parecia muito nervosa.

Me dê um lugar, disse ela. Meu primeiro movimento foi ir embora, mas o cansaço, e o fato de não ter para onde ir, me impediram. Sacou os óculos do rosto com displicência, apoiou a cabeça nas mãos e assim ficou. Bufando.

— Boa noite — eu disse

Ela não respondeu, e fiquei sentado sem dizer nada, levantando e baixando a corrediça da janela.

"Você ainda está zangada?", perguntei por fim.

"Estou, sim."

"Não fique assim. Eu... não queria... Eu queria que nada disso tivesse acontecido...

— Tudo bem.

— Diz o que você quer. Quer me xingar?

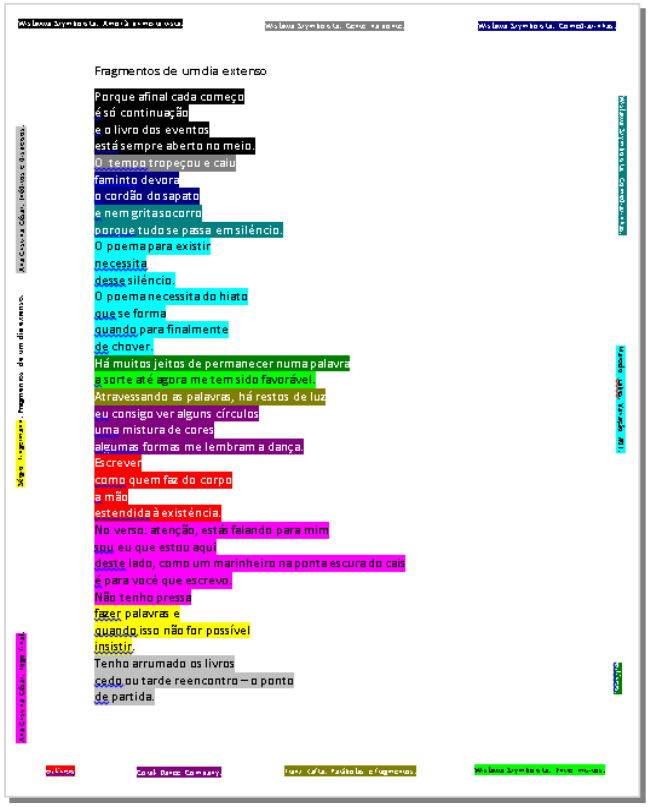
— Não.

— Quer me dar um soco? Eu deixo.

— Não, não precisa também. Brigada.

O céu ficou carregado de nuvens escurecidas. Olhei lá para fora à espera de uma trovoada que trouxesse uma chuva de meia-hora. Mas nada. Eu estava para dizer que entendia perfeitamente quando ela se recostou contra a almofada, pegou na minha mão e, com um sorriso travesso destinado a reforçar sua candura, disse:

Você é papai.



Fragmentos de um dia extenso

Porque afinal cada começo
é só continuação
e o livro dos eventos
está sempre aberto no meio.
O tempo tropeçou e caiu
faminto devora
o cordão do sapato
e nem grita socorro
porque tudo se passa em silêncio.
O poema para existir
necessita
desse silêncio.
O poema necessita do hiato
que se forma
quando para finalmente
de chover.
Há muitos jeitos de permanecer numa palavra
a sorte até agora me tem sido favorável.
Atravessando as palavras, há restos de luz
eu consigo ver alguns círculos
uma mistura de cores
algumas formas me lembram a dança.
Escrever
como quem faz do corpo
a mão
estendida à existência.
No verso: atenção, estás falando para mim
sou eu que estou aqui
deste lado, como um marinheiro na ponta escura do cais
é para você que escrevo.
Não tenho pressa
fazer palavras e
quando isso não for possível
insistir.
Tenho arrumado os livros
cedo ou tarde reencontro — o ponto
de partida.

Figura 28: Texto “Tempos depois” do projeto MixLit, de Leonardo Villa-Forte.

Figura 29: Captura de tela da versão 1 do poema “Fragmentos de um dia extenso”.

Todos os poemas apresentados (e a maioria que compõe o livro) incorporam a metalinguagem e alguns temas abordados no ensaio, ora de forma mais explícita (como no poema acima, em *Não escrevo porque* e *Inventário para composição*) ora mais metafórica ou implícita (como em *A casa* e *Noturna*). A metalinguagem foi uma escolha de “modo de dizer”, de operacionalização da linguagem, uma forma de mostrar os questionamentos e reflexões do eu lírico sobre o fazer poético ou até mesmo as metáforas do processo criativo, dessa “mão que treme”, que hesita durante a criação, trazendo unidade ao livro. Os poemas percorrem vários espaços, como a casa e a rua, falar de percursos, do espaço da linguagem e do ser criador em busca de identidade. Após alguns testes, a organização se deu de forma um tanto arbitrária, tentando dar fluidez e construir um percurso de leitura, visto também o que se percebeu mais interessante. O objetivo foi compor um conjunto em consonância com suas partes, contudo os poemas também podem ser lidos de forma fragmentada, a critério do leitor, que pode fazer seu próprio itinerário de leitura. E, mais uma vez, esse conjunto de poemas não tem nenhuma pretensão de estar completamente atrelado

aos conceitos, apenas tentei trabalhar o que incorporei da teoria, seja de maneira consciente ou inconsciente.

A leitura de poesia e outros textos literários foi uma inspiração e estímulo (também é preciso manter os mestres para, só de vez em quando, esquecê-los), de onde surgiam ideias, *insights*, os quais anotava e depois ia criando e trabalhando verso a verso. Às vezes começava pelo início, outras vezes pelo final do poema ou por uma frase solta. Como afirma Salles (1998, p. 20): “Uma visão simplificadora do gesto criador mostra um percurso que tem sua origem em um *insight* arrebatador, que se concretiza ao longo do processo criativo. Um caminho do caos inicial para a ordem que a obra oferece”. Alguns poemas foram criados de forma mais rápida, outros se demoraram um pouco mais para serem chamados de poemas e alguns rascunhos nem podem ser assim chamados.

Logo, é preciso perceber o movimento e itinerário criativo, e entender que uma obra consiste não em sua forma definitiva, mas em uma cadeia infinita de interações de ideias trabalhadas em diferentes fases, isto é, em uma série infinita de aproximações para atingi-la (CALVINO, 1990b), um fio que se desenrola numa multiplicidade de sentidos e relações. Para o crítico genético, segundo Tadié (1992[48], citado por SALLES, 1998), seria a poética dos rascunhos, a estética do movimento criador.

> Ao emoldurar o transitório, o olhar tem de se adaptar às formas provisórias, aos enfrentamentos de erros, às correções e aos ajustes. De uma maneira bem geral, poder-se-ia dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como conseqüência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades da obra habitando o mesmo teto. Convive-se com possíveis obras: criações em permanente processo. As considerações de uma estética presa à noção de perfeição e acabamento enfrentam um "texto" em permanente revisão. É a estética da continuidade, que vem dialogar com a estética do objeto estático, guardada pela obra de arte. (SALLES, 1998, p. 26).

Desse modo, a criação artística é marca da dinamicidade em um ambiente de flexibilidade, mobilidade e plasticidade. A não linearidade e a incerteza leva ao conceito de rede, às diversas relações possíveis e infinitas possibilidades de obras que vão se modificando ao longo do processo, em intensas conexões (SALLES,

[48] TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

2014). O trabalho criador é um complexo percurso com múltiplas transformações. Segundo Ostrower (2008, p. 9), “criar é, basicamente, formar. [...] O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar”.

O ato criativo é contínuo e simultâneo, renova-se a cada instante admitindo constantes progressões e regressões (talvez até mais regressões, realizando vários experimentos, revisões e edições, como mostrado nos rascunhos). Estudos sobre o processo criativo consideram a existência de fases. Plaza & Tavares (1998)[49] retomam algumas pesquisas para apresentarem esses estágios da criação:

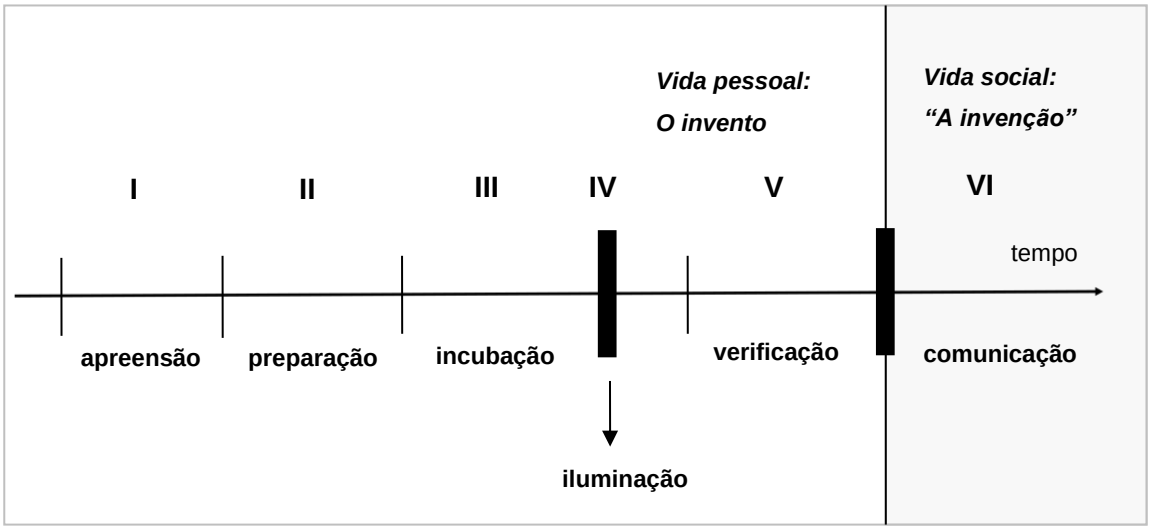


Figura 30: Etapas do processo criativo
Fonte: Plaza & Tavares (1998) – com base em Moles (1971).

1) *Apreensão*: o autor tem uma ideia, um problema a ser resolvido (ainda não muito concreto), uma noção de algo a executar, estímulo, pergunta ou impulso para produzir algo. Como uma ideia para um projeto de mestrado.
2) *Preparação*: estágio de documentação ou de assimilação; fase de pesquisa na qual há indagações, discute-se possibilidades, sugestões e experimentações; investigação, busca por materiais, métodos, potenciais linguagens, meios e formas para dar vazão à ideia inicial.

[49] Diagrama baseado nos estudos de MOLES, Abrahan. *A criação científica*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1971.

3) *Incubação*: estreitamente relacionada à preparação, é a busca de conexões para o fechamento da ideia. Muitas vezes tem-se um travamento, dúvidas e inquietações, e, no período de incubação, se estabelece uma fase de relaxamento mental e passividade intelectual, um momento que a mente precisa para organizar todas as pesquisas para que a obra se configure (mesmo que ainda inconscientemente). Nessa etapa, é comum a utilização de diagramas mentais para a seleção e a combinação das ideias (como os mapas mentais utilizados neste trabalho). A mente fica livre e aberta à fantasia e à imaginação. As ideias vão se conectando uma a outra até encontrar uma resposta para a ação.
4) *Iluminação*: este é o momento em que o criador tem a solução para o problema. Com o relaxamento da tensão, há o *insight* criativo. O que era difuso torna-se mais claro, assim como as analogias e o processo associativo (apesar de que esse processo depende de infinitas conexões não suficientemente conscientes baseadas nas informações já coletadas). A mente criativa estabelece correspondências entre formas e conteúdos para estruturar e materializar algo novo. “[...] Aquela compreensão da forma que finalmente dá sentido ao caos emocional” (LANGER, 1980[50], citado por PLAZA & TAVARES, 1998, p. 81).
5) *Verificação*: fase de realização e tomada de decisão; a solução dever ser analisada e validada; processo de revisão da ideia conscientemente elaborada, passível de alterações e correções. Momento em que há a articulação entre as formas espontâneas e o ato consciente, julgamento da obra, que possibilita vários retornos à ideia original até a conclusão e concepção. Verificação da satisfação quanto ao produto criativo.
6) *Comunicação*: inserção do produto criativo no âmbito social (publicação), é a etapa que legitima a produção, de acordo com a aceitação na sociedade. A comunicação se dá quando a obra se insere no domínio público, podendo sofrer críticas e avaliações. Momento em que a obra passa a viver separada de seu autor.

O Prof. Dr. Diego Grando (2017) sintetiza o tempo associado ao processo da criação poética, estabelecido a partir de estudos da tradição da Poética e da Retórica,

[50] LANGER, Susanne K. *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 263.

definindo três grandes momentos: o *tempo-antes*, nomeando esse momento de preparação interior, surgimento de ideias e motivações latentes de escrita, fase de pesquisa e planejamento; o *tempo-durante*, período de realização e da escrita em si*;* e o *tempo-depois*, etapa de seleção, organização e pré-edição da obra antes de publicada. Baseado também no que Grésillon (2007) chamará de fase pré-redacional, fase redacional e a fase de elaboração, respectivamente.

Todos esses processos não são fechados em si. O autor está em constante busca, indo e voltando várias vezes, até chegar a uma obra satisfatória, pelo menos momentaneamente. De acordo com Salles (1998), é quase impossível determinar com nitidez o primeiro e o último instante do processo. Cada versão carrega um potencial de objeto acabado, como ocorreu na elaboração de cada poema. A partir de uma ideia inicial de um projeto de livro (tempo-antes), eu me mostrava disponível e atenta a todas as informações e possibilidades que iam surgindo à medida que lia, caminhava, pesquisava e anotava. Com as ideias ali, as reservas, realizava *brainstorms* ou escrevia as primeiras versões, mesmo que ainda não tão satisfeita com o resultado (tempo-durante). Deixava de molho e, só depois de um tempo, voltava ao poema para limá-lo e dar-lhe polimento (tempo-depois), como dizia Horácio, em um exercício mais consciente, de trabalho de edição. E, como percebido principalmente no poema *A casa*, esse processo ocorria diversas vezes.

A obra está sempre em metamorfose num labirinto cheio de enigmas. As transformações vão dando materialidade ao produto final, que se concretizará no decorrer das camadas do tempo. “O tempo do trabalho é o grande sintetizador do processo criador” (Salles, 1998, p. 32) e “a criação nasce exatamente na continuidade do instante” (Ibid., p. 37). Esse processo, mesmo que descontínuo, caminha de um campo nebuloso em direção a uma organização, com uma espécie de sistema e leis próprias, que talvez já possa se chamar livro.

Dessa forma, fica muito de todo esse percurso. É preciso perceber todos os espaços, fazer os atravessamentos para entender o processo criativo e, especificamente, a poesia. Escrever é colocar-se em movimento. A escrita é um gesto, é ato, é performance, é procedimento que incorpora várias formas e estilos de fazer, é um trabalho de arte. E pensar a criação como um processo implica deslocamento e continuidade (e descontinuidade) em um tempo plural e em um percurso com inúmeras rotas. Nessa rede de interações, não importa muito onde é o começo e o

ponto final da viagem, mas perceber a travessia (com a lembrança de Guimarães Rosa).

Depois dessa viagem, como bem diz Szymborska (2016), mesmo escrevendo incessantemente, a cada novo trabalho o poeta sempre repetirá: “não sei”. Pequenas palavras que são motivadoras e conduzem a novos desafios e descobertas. Até mesmo a inspiração parte dessa inquietante frase. Então, para o poeta,

> cada poema seu é uma nova tentativa de resposta, mas assim que ele coloca o ponto final, já o espreita a dúvida, já começa a se dar conta de que aquela é uma resposta temporária e totalmente insuficiente. E assim tenta mais uma vez, e mais outra e depois os historiadores de literatura juntam com um grande clipe essas sucessivas provas de sua insatisfação consigo mesmo e chamam-nas de sua “obra”... (SZYMBORSKA, 2016, p. 325-326).

Sendo assim, ainda persistem muitas dúvidas, como também disse Borges (2000), mas o que me permite seguir adiante é o prazer da escrita e da poesia, desfrutá-la e aceitar que talvez não podemos defini-la, da mesma forma que não conseguimos definir o gosto do café, a cor vermelha, o cheiro do orvalho, a forma da maresia, o pôr do sol, a raiva ou o amor. Essas coisas, como afirma o escritor, estão entranhadas em nós. A mais difícil e desafiadora tarefa de caminhar no campo da poesia é compreender que talvez não se pode ter todas as respostas. E isso é o que ainda nos move a criação poética.

4.1 Gesto inacabado

O ponto do horizonte leste em que o sol nasce e o ponto do horizonte oeste em que ele se põe variam muito durante o ano. Por isso, a *kalanchoe* pendurada na varanda precisou mudar de lugar várias vezes, mas isso não impediu que ela se mantivesse de pé, apesar de que tem precisado um pouco mais de água. Nessa transição da primavera para o verão, o sol se eleva muito além dos prédios e atinge seu ponto máximo às três da tarde, quando fica de frente para a janela sem cortinas, iluminando todo o quarto, agora com menos sombras. As paredes rabiscadas de giz receberam uma nova cor, e a tinta ainda fresca deixa um cheiro de novo pelo espaço. O teto branco não oprime tanto, foi incorporado ao restante da paleta, mas ainda mantém todas as conversas das noites sem sono e dos dias frios em camadas ocultas,

além do que foi trazido das ruas. Diante da porta, você revive e guarda tudo na bagagem, sem deixar nada para trás, está pronta para continuar a viagem e, mais, fazer novas.

As aves agora retornam, prontas para o solstício. Seu canto não é mais tão solitário. Do trem, é possível avistá-las em bando. Seu voo forma coreografias, e deslizam pintando o céu quente cor de laranja. Às vezes, é preciso voar para bem longe para ver o mundo do alto, outras vezes também é necessário pousar para vê-lo o mais de perto possível. Ir e voltar num eterno balanço.

As linhas do itinerário foram se moldando em sua continuidade instável, numa paisagem de cheios e vazios nesse tempo que agora se escapa. As palavras que agora se unem uma a uma e se imprimem com tinta dedicam-se a uma construção ainda mutável e cheia de imperfeições; não desenham todo o caminho, mas são apenas uma parte dele, uma metonímia de um percurso quase infinito. Talvez essas palavras não sejam nem acabadas nem inacabadas, elas apenas são e nada mais.

A mão que ainda segura o lápis faz um movimento mais rápido e forte, às vezes sente dor, para, recomeça. O lápis troca de lugar com as teclas e as folhas, com a tela. O movimento continua num barulho intenso. Não havia nada a ser dito, mas agora é difícil calar as vozes. Acontece da outra mão intervir e fazer sombra, quer parar o movimento, mas desliza e adere novamente ao hábito, num eterno recomeço. O domínio da palavra é maior. “Quando escrever é entregar-se ao interminável, [...] fazer-se eco do que não pode parar de falar” (BLANCHOT, 1987, p.17). E para isso é necessário fazer-se silêncio.

NA BAGAGEM

AGAMBEN, Giorgio*. O fogo e o relato:* ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby*: escrita da potência. Trad. Manuel Rodrigues e Pedro A. H. Paixão. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética* (organizada pelo autor). Rio de Janeiro: Record, 2001.

AUDEN, W. H. *A mão do artista*. Trad. Roberto O'Shea. São Paulo: Siciliano, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BANDEIRA, Manuel*. Itinerário de Passarada*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARBOSA, João Alexandre. Linguagem e Metalinguagem na poesia de João Cabral de Melo Neto. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 11, p. 93-111. 1972. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i11p93-111. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69736/72395. Acesso em: 15 jan. 2020.

BARBOSA, Luiz Henrique. *Palavras do chão*: um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros. São Paulo: Annablume, 2003.

BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007. — (Debates; 24 / dirigida por J. Guinsburg).

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. *In:* BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal.* Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III*: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista, 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL. *Espólio Fernando Pessoa*. Disponível em: http://purl.pt/1000/1/. Acesso em: 20 de jan. 2020.

BIONDILLO, Rosana. *Walter Benjamin e os caminhos do flâneur*. 2014. 140f. Dissertação de Mestrado. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2014.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1977.

BUCK-MORRS, Susan. “The flâneur, the sandwichman and the whore: the politics of loitering”. *New German Critique.* Duhan, v.39, p. 99-140, 1986. DOI: https://doi.org/10.2307/488122. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/488122. Acesso em 05 jan. 2020.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990a.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. Ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANTON, Katia. *Espaço e lugar*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARDOSO, Sérgio. O olhar dos viajantes. *In:* NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*: a arte de fazer. 3. ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CHALHUB, Samira. A metalinguagem. São Paulo: Ática, 1998.

CHKLOVSKI, Viktor. Arte como procedimento. *In:* TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 39-56.

COVERLEY, Merlin. *A arte de caminhar*: o escritor como caminhante. Trad. Cristina Cupertino. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

CUVARDIC GARCÍA, Dorde. La flaneuse en la historia de la cultura occidental. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. San Pedro, vol. 37, n.1, p. 67-95. 2011. DOI: http://dx.doi.org/10.155117/RFL.V37l1.2350. Disponível em: https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/2350. Acesso em: 26 dez. 2019.

ELIOT, T. S. *Ensaios*. Trad. São Paulo: Art Editora, 1989.

ELKIN, Lauren. *Flâneuse*: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London**.** New York: Farrar, Straus and Giroux, 2017.

FRIEDBERG, Anne. *Window shopping.* Cinema and the postmodern. Berkeley: University of California Press, 1993.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna.* Trad. Marise M. Curioni. Tradução das poesias: Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GRANDO, Diego. *Spoilers e outras suspeitas sobre tempo e poesia:* reflexão e criação. 2017. 270f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2017.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética:* ler os manuscritos modernos. Trad. Cristina de C. V. Birck, Letícia Cobalchini, Simone N. Reis, Vincent Leclerc, Patrícia C. R. Reuillard (coord.). Porto Alegre: UFRGS Editora, 2007.

HOLMES, Richard. *Footsteps*: adventures of a romantic biographer. London: Vintage, 1985, p. 212-216 citado por COVERLEY, Merlin. *A arte de caminhar*: o escritor como caminhante. Trad. Cristina Cupertino. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HORÁCIO, Arte poética. *In*: SOUZA, Roberto Acizelo de (org.). *Do mito das Musas à razão das Letras*: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. - século XVIII). Chapecó: Argos, 2014. p. 77-108.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. *In:* JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 12. ed. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985. p.118-162.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MAIAKÓVSKY, Vladimir. *Poética*: como fazer versos. 2. ed. Trad. Antônio Landeira e Maria Manuela Ferreira. São Paulo: Global, 1979.

MATOS, Olgária. Walter Benjamin: a citação como esperança. *SemeaR*. Rio de Janeiro, n. 6, 2002, n.p. Disponível em: http://www.letras.pucrio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem_20.html. Acesso em: 31 maio 2019.

MELO NETO, Joao Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MELO NETO, Joao Cabral de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro, Sabiá, 1968.

MICHAELIS Dicionário Escolar Francês. Editora Melhoramentos, 2019. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/escolar-frances/busca/frances-portugues/. Acesso em: 22 maio 2019.

OSTROWER, Fayga*. Criatividade e processos de criação*. 22ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. Trad. Hildegard Feist, São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 29.

PAULINO, Graça; CURY, Maria Zilda; WALTY, Ivete. *Intertextualidades*: teoria e prática. Belo Horizonte: Editora Lê, 1998.

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

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. *In:* NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PESSOA, Fernando. Carta a Adolfo Casais Monteiro - 13 jan. 1935. *In*: PESSOA, Fernando. *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. (Introdução, organização e notas de Antoónio Quadros.) Lisboa: Publ. Europa-América, 1986. Disponível em: http://arquivopessoa.net/textos/3007. Acesso em: 22 mar. 2018.

PLAZA, Julio & TAVARES, Monica. *Processos criativos com meios eletrônicos:* poéticas digitais. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

PROSE, Francine. *Para ler como um escritor:* um guia para quem gosta de livros e para quem quer escrevê-los. Trad. Maria Luisa X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

QUINTANA, Mario. *Esconderijos do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação*: construção da obra de arte. São Paulo: Editora Horizonte, 2014.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1998.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SOLNIT, Rebecca. *Wanderlust:* a history of walking. Londres: Viking, 1999.

SOUZA, Ricardo Timm de. *Ética do escrever:* Kafka, Derrida e literatura como crítica da violência. Porto Alegre: Zouk, 2018.

STAIGER, Emil. O estilo lírico: a recordação. *In*: STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

STUDART, Júlia. *Logomaquia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

SZYMBORSKA, Wisława. O poeta e o mundo – discurso do Nobel 1996. *In*: SZYMBORSKA, Wisława. *Um amor feliz*. Seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TIBURI, Márcia. Aprender a pensar é descobrir o olhar. *Jornal do Margs*. Porto Alegre, edição 103, set/out, s.d., n.p. Disponível em: http://www.marciatiburi.com.br/textos/quadro_aprender.htm. Acesso em: 20 maio 2019.

VILA-MATAS. *Bartleby e companhia*. Trad. Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

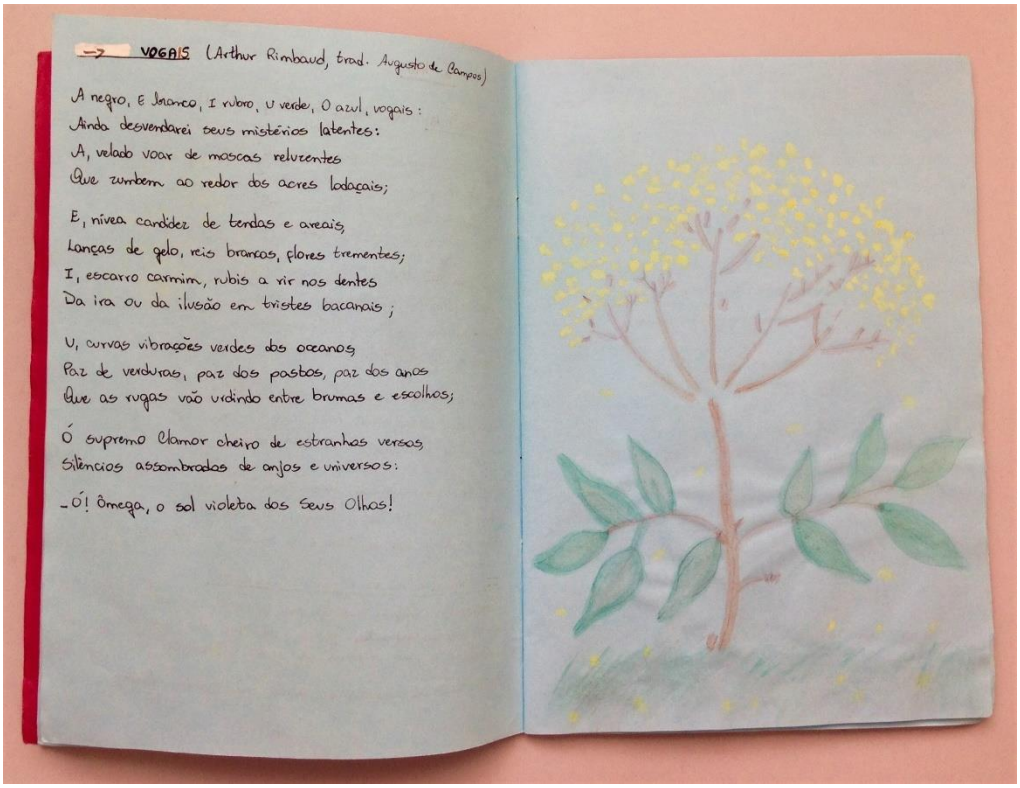
VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever*: literatura e apropriação no século XXI. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019.

WOLFF, Janet. *The invisible flaneuse:* women and the literature of modernity. *Theory, Culture and Society*. November, 1985. v. 2, issue 3, p.37-46, 1985. DOI: https://doi.org/10.1177/0263276485002003005. Disponível em: http://www.columbia.edu/itc/barnard/arthist/wolff/pdfs/week3_wolff.pdf. Acesso em: 05 jan. 2020.

WOOLF, Virginia. Street haunting: a London adventure. *In: Selected essays*, Oxford: Oxford University Press, 2008.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.

RESTOS



→ VOGAIS (Arthur Rimbaud, trad. Augusto de Campos)

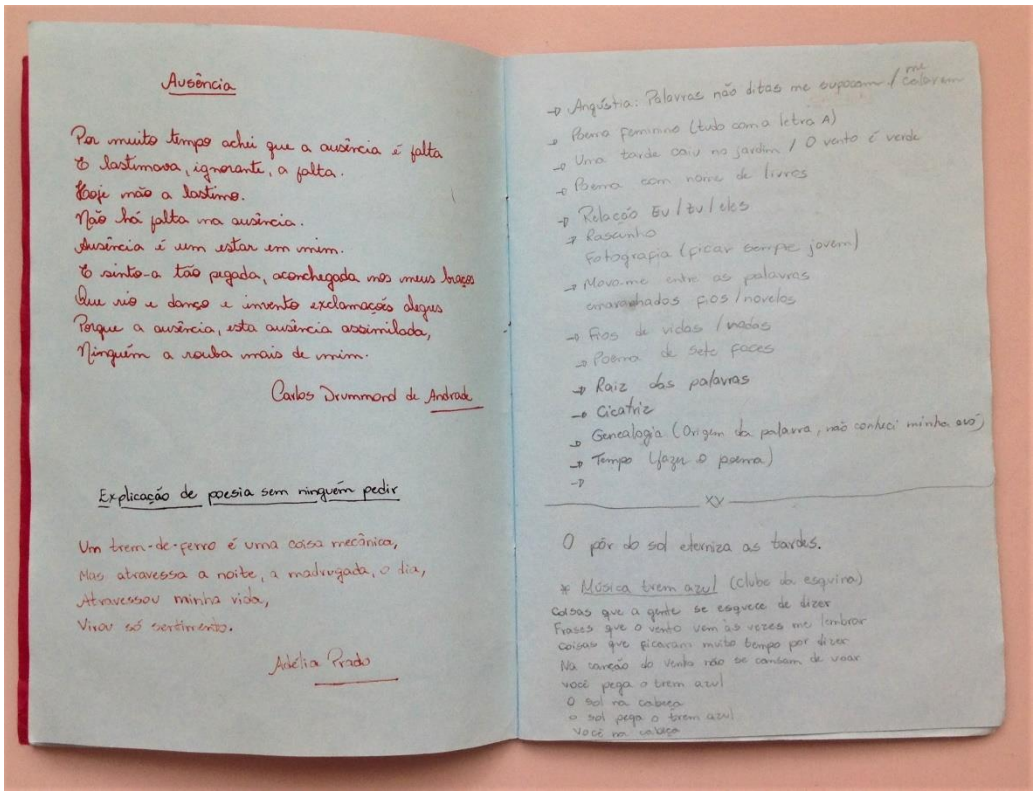
A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul, vogais:
Ainda desvendarei seus mistérios latentes:
A, velado voar de moscas reluzentes
Que zumbem ao redor dos acres lodaçais;

E, nívea candidez de tendas e areais,
Lanças de gelo, reis brancos, flores trementes;
I, escarro carmim, rubis a rir nos dentes
Da ira ou da ilusão em tristes bacanais;

U, curvas vibrações verdes dos oceanos,
Paz de verduras, paz dos pastos, paz dos anos
Que as rugas vão vidindo entre brumas e escolhos;

Ó supremo Clamor cheio de estranhos versos,
Silêncios assombrados de anjos e universos:

-Ó! Ômega, o sol violeta dos seus Olhos!



Ausência

Por muito tempo achei que a ausência é falta
E lastimosa, ignorante, a falta.
Hoje não a lastimo.
Não há falta na ausência.
Ausência é um estar em mim.
E sinto-a tão presente, aconchegada nos meus braços
Que rio e danço e invento exclamações alegres
Porque a ausência, esta ausência assimilada,
Ninguém a rouba mais de mim.

Carlos Drummond de Andrade

Explicação de poesia sem ninguém pedir

Um trem-de-ferro é uma coisa mecânica,
Mas atravessa a noite, a madrugada, o dia,
Atravessou minina vida,
Virou só sentimento.

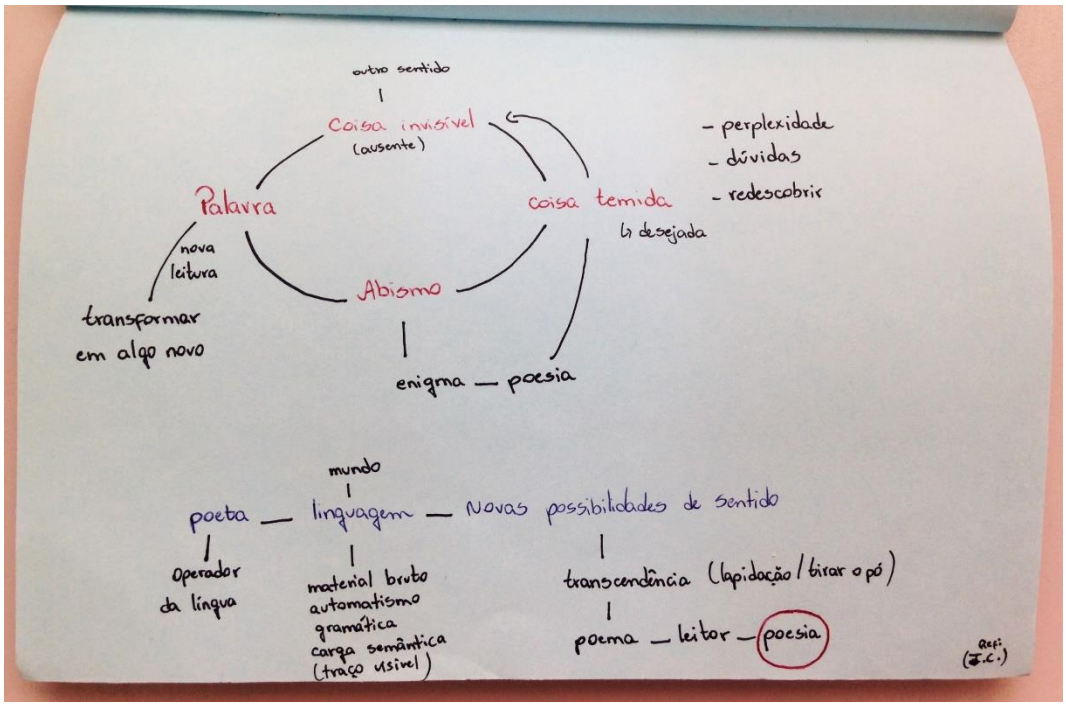
Adélia Prado

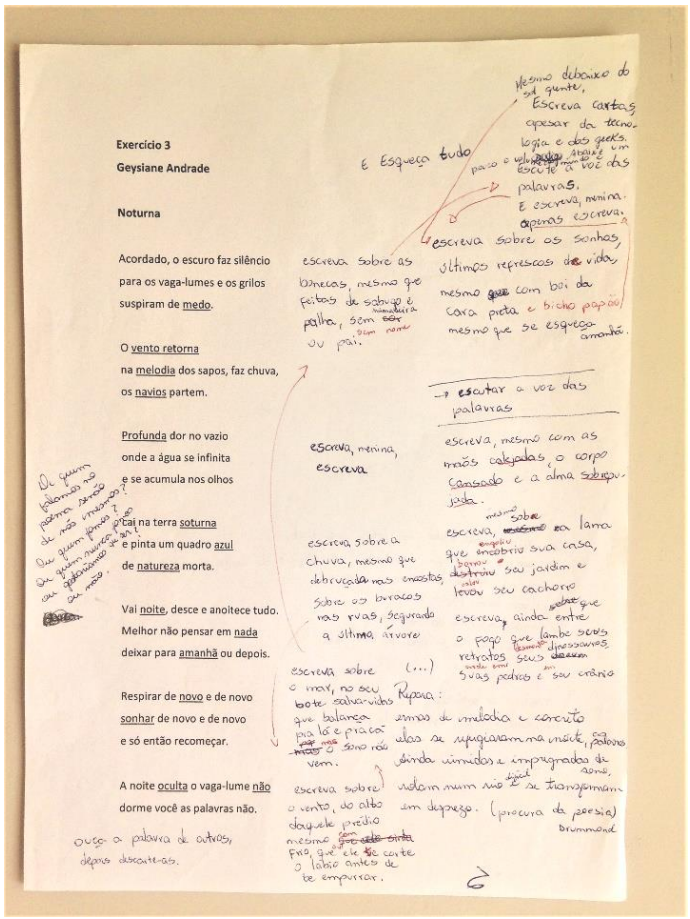
→ Angústia: Palavras não ditas me sufocam / me calcam
→ Poema feminino (tudo com a letra A)
→ Uma tarde caiu no jardim / O vento é verde
→ Poema com nome de livros
→ Relação Eu / tu / eles
→ Rascunho
Fotografia (ficar sempre jovem)
→ Movo-me entre as palavras
enamorados fios / novelos
→ Fios de vidas / nadas
→ Poema de sete faces
→ Raiz das palavras
→ Cicatriz
→ Genealogia (Origem da palavra, não confuci minha avó)
→ Tempo (fazer o poema)
→

XV

O pôr do sol eterniza as tardes.

* Música trem azul (Lobão do esquina)
Coisas que a gente se esquece de dizer
Frases que o vento vem às vezes me lembrar
coisas que ficaram muito tempo por dizer
Na canção do vento não se cansam de voar
você pega o trem azul
O sol na cabeça
o sol pega o trem azul
Você na calma





Exercício 3

Geysiane Andrade

Noturna

Acordado, o escuro faz silêncio
para os vaga-lumes e os grilos
suspiram de medo.

O vento retorna
na melodia dos sapos, faz chuva,
os navios partem.

Profunda dor no vazio
onde a água se infinita
e se acumula nos olhos

e pinta um quadro azul
de natureza morta.

Vai noite, desce e anoitece tudo.
Melhor não pensar em nada
deixar para amanhã ou depois.

Respirar de novo e de novo
sonhar de novo e de novo
e só então recomeçar.

A noite oculta o vaga-lume não
dorme você as palavras não.

ouça a palavra de outros,
depois discorde-as.

E Esqueça tudo

escreva sobre as bonecas, mesmo que feitas de sabugo e palha, sem nome ou pai.

escreva sobre os sonhos, últimos refrescos da vida, mesmo com boi da cara preta e bicho papão, mesmo que se esqueça amanhã.

escutar a voz das palavras

escreva, menina, escreva

escreva, mesmo com as mãos calejadas, o corpo cansado e a alma sobrejoja.

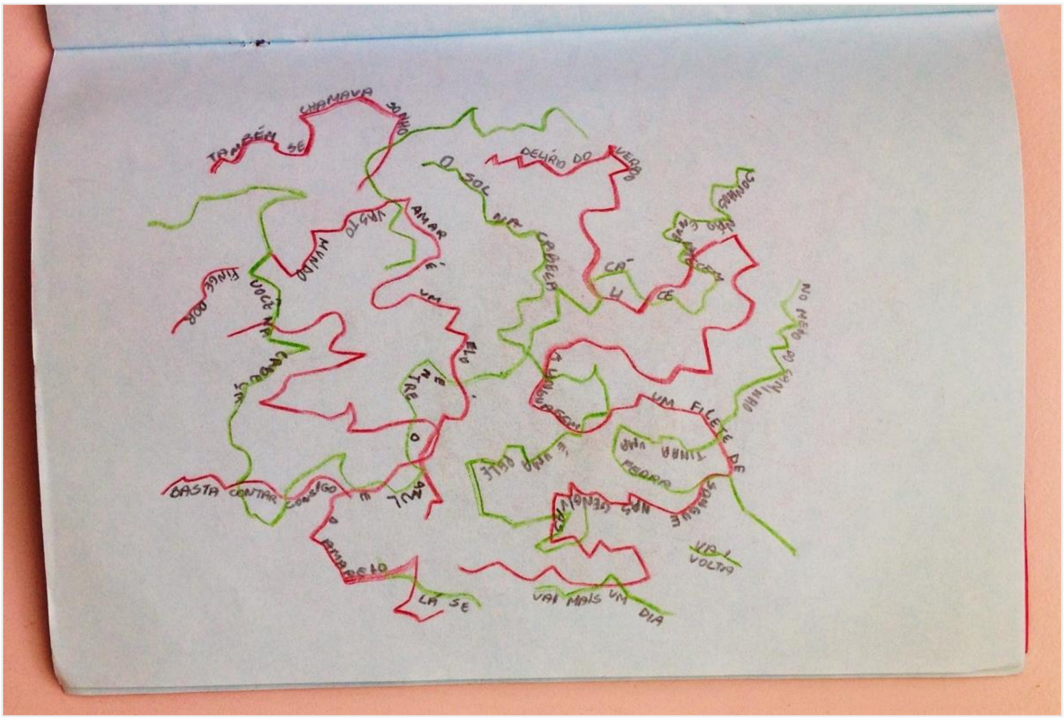
escreva sobre a chuva, mesmo que debruçada nas ervas, sobre os braços nas ruas, segurando a última árvore

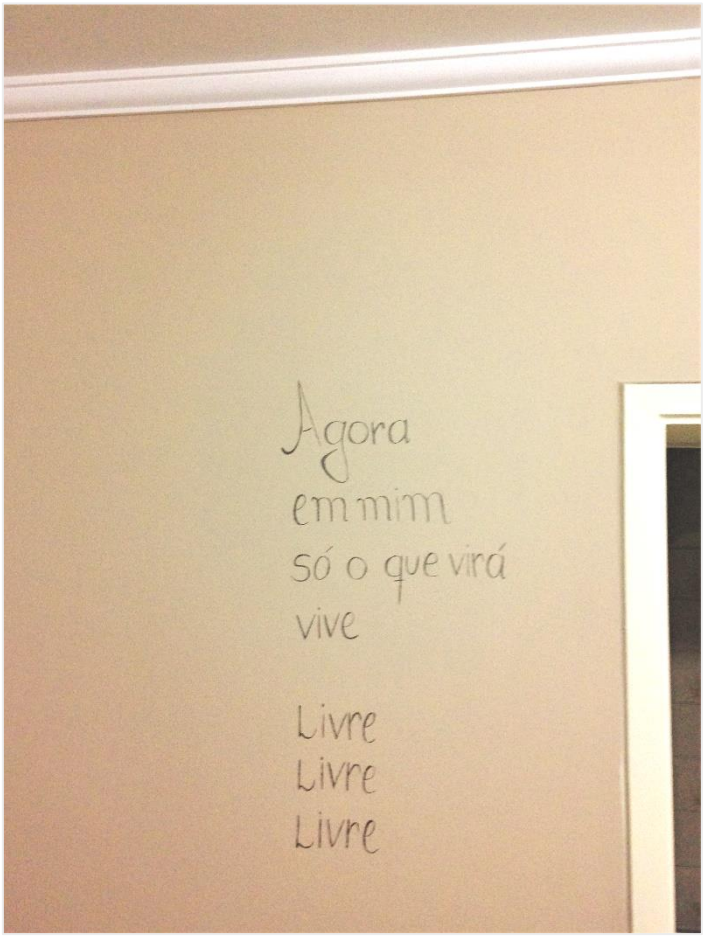
escreva, ainda entre o fogo que lambe seus retratos seus dinossauros suas palavras e seu crânio

escreva sobre (...) o mar, no seu bote salva-vidas que balança pra lá e pra cá o sono rói vem.

escreva sobre o vento, do alto daquele prédio mesmo sem fio, que ele se corte o lábio antes de te empurrar.

Repara: almas de melodia e concreto
elas se reproduzem na música, palavra
ainda úmidas e impregnadas de dor,
voltam num riso e se transformam
em depois. (procura da poesia) Drummond


CHAMAVA
BASTA CONTAR CONSIGO
UM FILETE DE
VAI MAIS UM DIA
VAI
VOLTA
LA SE


Agora
em mim
só o que virá
vive
Livre
Livre
Livre

Eu escuto
a cor dos
passarinhos
M.B.
Liberdade
para mim
é não ter
medo
N.S.
poesie-se