



RAMALHO, Christina. *Hybris: nosso inusitado templo de poesia: Ana Valls, Elaine Pauvolid, Glória Maria Miranda, Idalina Azevedo da Silva, Lea Madureira, Leda Mendes Jorge, Luiza Viana, Teresa Drummond, Verônica de Aragão, Ivana Barreto*. In: CUNHA, Helena Parente (Org). *Além do cânone. Vozes femininas cariocas estreadas na poesia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004, p. 43-64.

HYBRIS: NOSSO INUSITADO TEMPLO DE POESIA

Christina Ramalho

Houve um tempo em que a vida humana se compreendia na confluência híbrida dos mais diversos fatores, sem que se pensasse em discriminar esses fatores, caracterizando-os a partir de seus potenciais sêmicos ou de sua importância na hierarquia dos poderes que regiam a existência. Pouco importava se as motivações para os comportamentos humanos eram de ordem mítico-mágica, místico-religiosa, filosófica, política, científica, pessoal ou qualquer outra, pois, não cabia, na totalidade de um mundo que se alastrava enigmático diante de olhos curiosos, preocupações de outra ordem que não fosse a própria sobrevivência.

Era esse, de certo, um tempo primitivo, remoto, infinitamente distanciado, ao menos na aparência, da experiência humana que se configura no momento presente, pleno de linguagens, pleno de clivagens de ordem intelectual e de fragmentações que justificam a compreensão do “ser” como uma categoria caleidoscópica, sempre em movimento, passível de se concretizar em incontáveis formas, a depender dos olhos que “mirem” a imagem desse ser. Contemplar, pois, do hoje, os remotos tempos híbridos das primitivas experiências humano-existenciais, faz-nos imediatamente estabelecer diferenças tão impressionantes nos mais diversos níveis de relações e manifestações que se torna difícil sentir qualquer grau de familiaridade com nossos ancestrais, ainda que se aceite, “cientificamente”, tal ancestralidade.

No entanto, algo da natureza humana segue intacto desde tempos imemoriais: a produção de objetos (culturais, numa visão abrangente de cultura) por meio dos quais a existência humana se materializa e se historiciza, inequivocamente significativa. Entre esses objetos, um — cujas manifestações primeiras perdem-se no calendário dos tempos, mas cuja permanência cultural documentada nos últimos 3.500 anos lhe garante relevância ímpar — é aqui foco de especial interesse: a poesia.

Sendo a poesia uma materialização lírica da vida, é possível encontrar em suas manifestações, os poemas, marcas temporais e estéticas que, vinculando-os a ciclos culturais diacrônica e

sincronicamente complexos e inter-relacionados, registram a própria complexidade diacrônica e sincrônica da vida. Ou seja, se a vida se faz poesia, faz-se a poesia espelho para a contemplação da vida. Por isso, ao se tomar a produção lírica atual como espelho para a compreensão ou visão da existência, é impossível deixar de verificar o quanto aqueles tais tempos remotos de hibridismo não-conceitual revigoram-se hoje, travestidos, agora, de um hibridismo conceitual (porque consciente) intenso. Da racionalização grega acerca da vida, em suas mais variadas formas, às plurais teorias do conhecimento construídas ao longo de vinte e seis séculos de dominação do *logos*, desembocamos num tempo em que o hibridismo retorna como única forma possível de se justificar a microscópica fragmentação da própria vida, fragmentação esta iconicamente observada na estética multifacetada que traduz a poesia atual. Todavia, não se pode ignorar que o hibridismo que se revela não é mais o hibridismo natural de nossos ancestrais, mas um hibridismo conceitual, ou melhor, conceitualizado, porque fruto do *logos* com o *caos*.

Do grego *hybris*, “ultraje”, o híbrido é o resultado de uma mistura, que, segundo a visão grega, viola as “leis naturais”. Por *leis naturais* podem ser tomados todos os axiomas que regem o *status quo* do saber. Quando se fala, portanto, em hibridez ou hibridismo, vem à superfície do termo uma carga semântica pejorativa inata. No entanto, antes de questionar o valor semântico do termo, é preciso atentar para um aspecto importante, se não imprescindível a qualquer investigação: o termo híbrido destaca a natureza de que espécies de objetos? Pode-se chamar de híbrido tanto um texto, como uma escultura ou uma idéia? Basta ser “mistura” para ser híbrido? As respostas são plurais, visto que o termo não se vincula à constituição, materialidade ou abstração do objeto identificado como “híbrido”, mas à sua óbvia qualidade de “impuro”. Desse modo, dada a abrangência do termo, é necessário registrar que, ainda que o “híbrido” aqui enfocado seja, especificamente, a poesia, não se pode esquecer do caráter metonímico-metafórico que a poesia possui de se fazer espelho da vida. Logo, realçar o que, na poesia, é marca semântica do hibridismo, não deixa de ser dimensionar a presença deste no contexto mesmo da vida.

Convém, então, retornar à problemática do tom pejorativo que integra a palavra “híbrido”. Nesse aspecto, Lucia Santaella, uma das pesquisadoras que mais se tem dedicado ao fenômeno do hibridismo, indica compreender a mistura como sinônimo mesmo de cultura:

Outra importante metáfora para a compreensão da cultura, menos biológica do que a da vida, é a metáfora da mistura. Se a mistura é o espírito, como dizia Paul Valéry, e a cultura é a morada do espírito, então cultura é mistura. Embora se apresente como uma simples brincadeira silogística, aí está enunciada uma condição fundamental para se entender o que está acontecendo nas sociedades pós-industriais, pós-modernas, sociedades globalizadas deste início do século. (SANTAELLA, 30).

Expurgado o preconceito em relação à “mistura”, a partir da aceitação do hibridismo como um fenômeno legítimo de nossa época, pode-se observar, no plano das investigações de ordem

formal, que nas produções líricas mais recentes é evidente o alto índice percentual de interpenetrações genéricas. Sobre isso, cito um comentário crítico, do qual infelizmente não possuo a referência bibliográfica, que dizia o seguinte sobre um poema: “Três blocos de palavras formam esse poema feito de versos livres, que alterna frases longas com breves, às vezes, com duas palavras. Se fosse um texto corrido, poderia ser lido como uma prosa poética com traços de crônica histórica e confissão,...”. Independentemente das especificidades críticas dessa análise, o pequeno trecho é exemplar no sentido de ratificar a estranheza que determinados tipos de interpenetrações genéricas trazem para o/a analista. E tal estranhamento, por certo, será decorrente da falta de instrumental teórico que apreenda, sem preconceitos, essas interpenetrações. Conceitualmente, portanto, o híbrido “ultraja” toda e qualquer metodologia de investigação que, em termos formais, desconsidere a necessidade de rever seus próprios critérios metodológicos. Sendo, conforme comprova a onomástica, resultado de um desvio, o texto lírico híbrido, como tal, acaba, na qualidade de objeto de leitura crítica, por gerar a necessidade de novos encaminhamentos teóricos, sem os quais, a apreensão crítica desse objeto torna-se, senão infrutífera, ao menos, problemática.

De outro lado, em função da consciência crítica acerca do “fazer poético”, cultivada e disseminada entre poetisas e poetas a partir da virada do século XIX para o XX, não se pode desprezar um outro fator que incide para a compreensão de o quanto o hibridismo integra, em nível consciente, a criação lírica: as construções de ordem metalingüística que impregnam essa criação.

Compreender o “atual estado de coisas” da produção lírica exige, ainda, uma breve incursão diacrônica pelos fatores de ordem estética, que promoveram, a partir da segunda metade do século XX, uma verdadeira “democracia do fazer poético” caracterizada pela quebra na cadeia dicotômica e antagônica que definiu, até ali, a evolução dos estilos de época ocidentais. Se, outrora, a definição dos diferentes estilos passava, necessariamente, pela ruptura com padrões anteriores, o Pós-Modernismo alterou essa cadeia, pois não se contrapôs ao Modernismo (daí a dificuldade de se definir o próprio Pós-Modernismo como uma estética independente, vide o nome). Ao contrário, da ruptura e da liberdade formal características da lírica modernista, a lírica pós-moderna aproveitou o valor filosófico e, numa prática revisionista condizente com tantas outras manifestações do conhecimento humano produzidas nesta época, tratou de resgatar, democraticamente, um repertório milenar de formas e mesmo de conteúdos, a partir dos quais o espelho caleidoscópico da vida, o poema, pôde traduzir mais verdadeiramente o rosto multiforme da experiência humano-existencial.

Em meio a tudo isso, um empecilho técnico: as teorias literárias ainda estão potencialmente isoladas em suas estruturas específicas de abordagem. Nos espaços acadêmicos de Letras, insiste-se na manutenção de áreas distintas de conhecimento, enquanto a vida e a literatura revelam-se em formas híbridas, resultantes de interpenetrações de fragmentos, há bem pouco tempo, incompatíveis.

Em função dessa discrepância entre a teoria e o objeto, de algum modo, a meu ver, a historiografia, a crítica e a teoria literárias têm sedimentado filosoficamente seus percursos através dos tempos assumindo a postura da “negação” em lugar da “revisão”. Nas histórias das literaturas, por exemplo, são muito mais recorrentes as ilustrações sobre os pontos fracos desse ou daquele autor, dessa ou daquela autora, dessa ou daquela obra, que as reflexões sobre as transições implícitas na obra de determinado autor ou autora e nas obras de determinado período. Também os estudos críticos e teóricos têm enfatizado os aspectos que, nas abordagens alheias, parecem falhos ou insuficientes. Esse “maldizer” ou “desdizer” resulta na não-valorização daquilo que, nas produções anteriores, poderia ser relido em proveito de maior compreensão do hoje. Ou seja, o que temos, como saldo, é um cânone literário sub suspeita, incapaz, portanto, de dar conta de agregar a si produções cuja única semelhança entre si é serem multiformes, híbridas e, por isso, não dicotômicas, mas plurais, aspecto que ressalta a diluição de outra dicotomia: a fronteira entre o popular e o erudito. Sobre esse aspecto, afirma Santaella:

Até os meados do século XIX, dois tipos de cultura se delineavam nas sociedades ocidentais: de um lado, a cultura erudita das elites, de outro lado, a cultura popular, produzida no seio das classes dominadas. O advento da cultura de massas, a partir da explosão dos meios de reprodução técnico-industriais — jornal, foto, cinema —, seguida da onipresença dos meios eletrônicos de difusão — rádio e televisão —, produziu um impacto até hoje atordoante naquela tradicional divisão da cultura em erudita, culta, de um lado, e cultura popular, de outro. Ao absorver e digerir, dentro de si, essas duas formas de cultura, a cultura de massas tende a dissolver a polaridade entre o popular e o erudito, anulando suas fronteiras. Disso resultam os cruzamentos culturais em que o tradicional e o moderno, o artesanal e o industrial mesclam-se em tecidos híbridos e voláteis próprios das culturas urbanas. (SANTAELLA, 52)

Vivemos, conforme aponta Santaella, um momento singular dentro desta Modernidade que, esteticamente, tem sido chamada de *pós-moderna*, mas que, ideologicamente, importante dizer, às vezes temos que chamar de *pós-colonial*, dependendo do contexto cultural de onde parte nossa reflexão. Moderno, pós-moderno ou pós-colonial, todos esses conceitos foram abarcados pelo produto último do pensamento crítico: o conceito de *globalização*. Em tempos de hibridismo, podemos compreender a globalização como um processo que incide para a diluição definitiva dos fragmentos multiformes e sua unificação a partir de uma ordem imperialista e autocrática, processo que, na sua forma mais perversa, destruirá o próprio hibridismo aniquilando a consciência acerca dele. Sobre os efeitos da globalização, analisa Stuart Hall:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas — desalojadas — de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha. Foi a difusão do consumismo, seja como realidade, seja como sonho, que contribuiu para esse efeito de “supermercado global”. No interior do discurso do consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a identidade, ficam reduzidas a uma espécie de língua franca internacional ou de moeda global, em termos das quais todas as tradições específicas e

todas as identidades podem ser traduzidas. Esse fenômeno é conhecido como “homogeneização cultural”.
(HALL, 75-76)

Falar em globalização implica, por tudo isso, em transitar pelas áreas dos Estudos Culturais, Mídia e Comunicação de Massa, Informática e Tecnologia em geral, e por termos como “minorias”, “oralidades”, “revisão histórica”, etc. Fazer parte de um mundo globalizado, e, portanto, sem fronteiras, torna-se, contudo, especialmente perverso para algumas culturas — entre elas a brasileira — que, somente neste século, conseguiram tematizar a própria identidade.

Na verdade, as chamadas minorias são, e sempre foram, maiorias oprimidas pela força de um velho conhecido nosso: o discurso. Se assim é, que falar do discurso do poder no momento em que este se torna efetivamente híbrido? Não será necessário repensar fronteiras? Fazer valer as diferenças, principalmente agora que as conquistamos conceitualmente? Mas, de que modo a diferença poderá manter coesa as identidades recém-descobertas (e, em sua maioria, também híbridas)? Há espaços culturais demarcados? E a vigência, em certas culturas, de um fundamentalismo radical? E de que “local” se fala? São muitas as perguntas e ainda poucas as respostas.

O “local” tornou-se um “produto” interessante no mercado global. Através de sua apreensão dá-se uma forma perversa de domínio. O processo de globalização é desigual, ou seja, não se distribui homogeneamente pelo mundo. Há, portanto, uma *geometria do poder* (conceito de Hall, 80). No entanto, a globalização é um processo de ocidentalização do mundo que, antes de tudo, incita as migrações. Como resultado, esse processo migratório gera ainda maiores interpenetrações culturais, ou seja, amplia o hibridismo cultural e multiplica os locais do discurso. Nessa dinâmica, o hibridismo acaba se sustentando e se mantendo vivo nas próprias manifestações culturais locais (entre elas, obviamente, a poesia), pois essas manifestações agregam a si, além dos elementos globalizados, os fragmentos de identidade característicos e próprios. E é nesse ponto que a falta de mecanismos teórico-críticos suficientes para abarcar as produções locais pode diluir a representatividade dessas produções e direcioná-las ao esquecimento. Não há, pois, mais serventia em partir da erudição para a leitura de produções que trazem, democraticamente e sem dicotomias, como já foi dito, as marcas da cultura de massa.

Curiosamente, o Brasil, dentro da dinâmica da globalização, notabiliza-se como um espaço simultaneamente pós-moderno e pós-colonial, já que, por sua grandeza territorial e heterogeneidade cultural, tanto apresenta espaços urbanos conectados com avançadas tecnologias como regiões povoadas por grupos tribais que ainda sofrem os efeitos da colonização ao serem contatados pelos “bandeirantes da contemporaneidade”. Além disso, os brasileiros e as brasileiras, dadas as origens multifacetadas e as injunções neocolonialistas americanas que atuam sobre a vida político-cultural do país, não têm sequer a possibilidade de “buscar origens”, já que nossas raízes são híbridas.

O hibridismo cultural, assim, aponta para misturas nada ortodoxas, passíveis, por exemplo, de serem observadas nas produções literárias contemporâneas como as adaptações de obras literárias para os canais de comunicação de massa, os e-books, e-inks, poesia virtual, texto literário convertido em linguagem pictural, televisiva, cinematográfica e internáutica. O que se apresenta hoje não é apenas o hibridismo estético que se observa nos períodos de transição que compõem as historiografias literárias, mas, somada ao hibridismo formal, desponta uma referencialidade contextual culturalmente híbrida, cujo maior desafio reside na compreensão das disparidades passíveis de serem identificadas no desequilíbrio econômico e tecnológico mundial.

Por tudo isso, chamar de “hybris”, o nosso inusitado templo de poesia, pareceu-me a forma mais honesta de encarar as produções líricas cariocas pós-canônicas de autoria feminina aqui reunidas, nas quais são inequívocos os índices de seu vínculo com esse hibridismo. Independente das injunções canônicas, reunir a produção lírica de Ana Valls, Elaine Pauvolid, Glória Maria Miranda, Idalina Azevedo da Silva, Lea Madureira, Leda Mendes Jorge, Luiza Viana, Teresa Drummond e Verônica de Aragão, é um modo culturalmente saudável de deixar registrado um momento “local” da produção lírica brasileira carioca, que, criticamente observado, ainda que em sua forma caleidoscópica, traduzirá a autoria feminina como uma voz cultural de resistência importante para que a vivência do hibridismo não seja aniquilada pelo processo de “formatação” de uma identidade universal única e perversa.

Buscando organizar as leituras que se seguem, optei por destacar alguns aspectos que, naturalmente, se evidenciam nas obras estudadas: a metalinguagem como índice do hibridismo consciente na criação poemática, a intertextualidade estética e artística e a contextualidade híbrida referenciada nos poemas. Convém, todavia, prontamente esclarecer que a divisão é meramente formal e centrada no interesse primeiro de dar certo destaque a aspectos que emanam mais fortemente em cada uma das obras selecionadas, ainda que, sem dúvida, entre todas haja outros pontos de convergência e divergência.

A metalinguagem como índice do hibridismo consciente na criação poemática

Como o subtítulo indica, reúno aqui algumas incursões críticas que se norteiam pela compreensão da expressão lírica a partir de um referencial específico: a metalinguagem. Nas obras de Teresa Drummond, Glória Maria Miranda e Luiza Viana é possível reconhecer um especial destaque à explicitação do fazer poético como ponto de convergência de influências e referências diversas.

Anazildo Vasconcelos da Silva, no ensaio “Referenciação poética e contextualização narrativa” (60-61), discorre sobre o que chama de *hétero-referenciação*:

Ordenar o caos é criar semiotizando, vivenciar o caos é ressemiotizar o criado, por isso a auto-referenciação se realiza no nível da enunciação e a hétero-referenciação, no do enunciado. Por ocorrer no nível do enunciado, a hétero-referenciação cria a intratextualidade pós-moderna, onde os enunciados, desarticulados do texto original, perdem a condição de signos, passando a integrar o novo texto como significantes do referente poético construído. Por isso, não há nenhuma preocupação em identificar os textos referenciados e os seus autores. Se o leitor não os conhecer de antemão, fruirá deles apenas a força metafórica.

A *hétero-referenciação*, nesse sentido, dá nome ao hibridismo interno que caracteriza as composições líricas pós-modernas. Nas obras acima relacionadas, são diversos os índices desse “modo pós-moderno” de conceber a criação, até porque, como disse, o caráter metalingüístico das obras facilitam essa percepção. Vejamos:

A obra **O trampolim do poeta**, de Teresa Drummond, dividida em três partes: “Pés no chão”, “Devaneios” e “Trampolim do Poeta”, traduz, desde o título, a consciência do fazer poético como força geradora da própria poesia. “Pés no chão” reúne poemas que contemplam o “local” de partida, como “Gosto de domingo” (TP, 3), o primeiro deles:

*Hoje é sábado
E sinto gosto de domingo...*

*No imenso casarão do Méier, à rua do rio, o vazio,
É que José e Oneirita foram a Niterói
Cláudia para Araruama
Mauro o dia inteiro na rua
Ana está na ilha
Ieda e as crianças em Jacarepaguá
E Sílvia que mora perto viajou.
Vai anoitecer e sinto medo da noite
Porque hoje é sábado
E sinto gosto de domingo.*

*No imenso casarão do Méier, à rua do rio, o vazio,
É que o telefone às vezes toca
Ou não é pra mim
Ou não é quem quero que seja.
Raphael está na outra sala febril
Ligo o órgão e debruço-me ao teclado
O silêncio é forte demais, estou irremediavelmente sozinha.*

*Vai anoitecer e na noite adormecerá a poesia
Porque hoje é sábado
E sinto gosto de domingo.*

Estabelecido, pois, o local da fala, a poesia passa a agregar o referente poético mais marcante, fruto do parentesco e da empatia lírica: Drummond. Ainda na primeira parte, os poemas “Máquinas humanas” [*Correm apenas os pés ao solo fétido./Murchou a rosa única infértil (TP,13)*], “Itaocaia” [*Itaocaia, não há mais./Pequeno cercado de terra, nada mais. (TP,21)*] e “José, e agora?” [*José, e agora?/Não sou mais criança./Quebrou-se o encanto,/Renasço mulher. (TP,27)*] integram o referente lírico drummondiano e os referentes pessoais de Teresa, orgulhosa moradora do Méier,

cujo pai realmente chamava-se José, num hibridismo que, ao mesmo tempo, define uma filiação lírica e autêntica a individualidade dos poemas pela referencialidade histórico-pessoal.

Na segunda parte, “Devaneios”, a consciência acerca do fazer poético fica mais evidente nos poemas “Verso arcaico?...” [*No café-com-leite-pão-e-manteiga/(Inevitável) o não dito grita./Rompe-se o tempo tantas diferenças/Ao encontro do verso arcaico/De amor, tão derramado (TP,33)*], “Amor caseiro” [*Amar o tangível/Desencanta o coração possuído (TP,37)*], “Elegia (uma gota de dor)” [*Sobre o criado-mudo, o Mauro Mota em verso e prosa./Mas neste tempo,/Nem verso, nem mesmo prosa (TP,39)*], “Ponteiros do tempo” [*Sobre a máquina de escrever, o papel/À espera dos versos que finjo./E meus olhos sequer podem ver,/Verde ou vermelho, o sinal da esquina. (TP,47)*], “O beco” [*Mas o tempo passou. No beco — o limo. (TP,57)*] e “Soneto do perdão barroco” [*Tende piedade de nós, Santo Cristo./Se a flor refloresceu de tanto amar,/Perdão rogo — ovelha essa peregrina.(TP,59)*]. Nesses poemas, a voz poética se solidariza com outras vozes (Drummond, Bandeira, Mota, Pessoa, Gregório) construindo, contudo, um único referente: a experiência amorosa que se converterá em experiência lírica a partir de “Trampolim do poeta”, parte em que a consciência da criação lírica metaforiza o “salto” como a experiência integradora e definitiva de uma existência líricamente delineada. Eis o que se lê no trecho de “Trampolim” (TP, 65):

*Transcende à carne o poeta.
Apenas sede e fome sente
E voa.*

*Alegre ou triste,
Ritmado o poema tece
Sobre um palco solitário e mudo.*

*... e pausa.
Pausa leve o homem no asfalto do mundo-mundo.*

De igual modo “Soneto urbano” [*Pacato corre o rio à minha porta.(TP,67)*], “Poema de bairro assim” [*Preciso compor um poema simples./Simples qual o gesto de um “bom-dia”. (TP,69)*], “Desordenados versos” [*Soneto? Não podem tão desordenados versos./À sombra do ás o poema tange.(TP,71)*] e “Não sou da prateleira a poeira” [*Torto, portanto, o meu poema flui./Desafinado,/Em redondilhas inverossímeis,/Institucionais. (TP,79)*] evidenciam que “ser poeta” é uma condição híbrida, é um mergulho no poeitar alheio, de onde se recolhem versos e referentes, porque todos os versos e todos os referentes se inserem na piscina híbrida de que se compõe a vida na qual o poeta mergulhará.

Mesma tônica integra a produção de Glória Maria Miranda, poetisa e pintora carioca, autora de **Encantos e desencantos do meu caminho** (1993). Os oitenta e um poemas que compõem a obra reúnem, sob a marca mais transparente do espiritualismo, influências de ordens diversas, como

indicam os títulos de muitos poemas: “A loucura dos poetas” (EDC, 11), “O jogo do contente” (EDC, 12), “As amendoeiras” (EDC, 23), “O bom pastor” (EDC, 31), “Fraude-Freud” (EDC, 37), “Rosas e mais rosas” (EDC, 44), “O ser e o não ser” (EDC, 56), “Ser ou não ser = Ter ou não ter” (EDC, 59), “J.G. de Araújo Jorge já dizia” (EDC, 64), “Meu lindo menino do Rio” (EDC, 79), “A Psicologia das cores” (EDC, 109), entre outros.

A obra, expressando nítida consciência do fazer poético, reúne a concepção mítico-cristã do mundo, revelada na subjetividade lírica, a inúmeras influências e tendências estéticas, literárias e artísticas em geral, além das puramente referenciais, explicitadas nos contextos geográfico-culturais (Rio e Cabo Frio), bíblicos, psicanalíticos. Emana dos poemas uma natureza simbolista, dicotômica, sentimental e confessional, embora, curiosamente, em algumas passagens (nos poemas criados em parceria com James Novak Ross), a poesia se faça politicamente engajada. O poema “Se eu pudesse” (EDC, 52-53), de certo modo sintetiza esse quadro de características:

*Se eu pudesse faria uma poesia,
Falando da paz e da harmonia,
E dentro dela colocaria.
Os quatro cavaleiros do Apocalipse.*

*Como existe o amor dividido,
Você haveria de ser o verão,
Mas outros seriam: primavera,
Outono e inverno.*

*Você haveria de ser a roseira mais linda,
As flores do campo,
Outros seres seriam,
O monsenhor, as palmas e a azaléia.*

*Haveria de haver os pontos cardeais,
Você seria o meu norte,
Outros seres haveriam de ser
O sul, o leste, o oeste.*

E desta forma estaria eu completa.

A *hétero-referenciação* em **O céu do lençol**, de Luiza Viana, presentifica-se desde a abertura do livro, com o micropoema “Conceito” (CL, 13): *Poeta:/ voyer de almas*. Observador do mundo, o olhar lírico pontua, em poemas brevíssimos, a experiência poética a partir de entrelaçamentos de ordens diversas. No entanto, a consciência desse processo está presente todo o tempo, como uma filosofia. A “conceito”, seguem-se “Vira-lata”, “Iluminação”, “Magia”, “Toxicomania”, “Poeta” [Uma ficção, eu?/ Não:/ um projeto de Orfeu (CL,18), “Para mal de amor” [Lê beau/ Rimbaud (CL,18)], “Sou” [Sou a pedra inculta e bela/ a pedra fechada, a escorregadia/ a preciosa, a precisa/ a lascada, a polida (CL,20, trecho)], “Novo-mundo”, “Poema de origem”, “Amar:” [Cair de quatro/ no asfalto/ na boca de uma flor (CL,23)], “Paixão”, “Meu homem”, “Nua e crua”, “Unhappy end”,

“Doença”, “Fora do tom” [*Mas não tem jeito/ o coração/ e essa canção/ dentro do peito// e as palavras/ desafinando/ só por despeito (CL,29)*], “Eterno feminino”, “Mulher”, “Lava-me a alma”, “A ferro e a fogo”, “Classificados”, “Ceticismo”, “Monogamia”, “Descrédito”, “Lua negra”, “Repressão”, “confissão”, “Homem-deus”, “Eu e tu”, “Totalidade”, “Desmemoria”, “Perdedora nata” [*Eu luto, luto/ mas não consigo/ ser tão inútil (CL,45)*], “Desejo”, “Clareza”, “Psicanálise”, “Anamnese”, “cura”, “Solta no ar”, “Avis rara” [*Luiza, vai ser louca na vida/ tonta, torta e triste (CL,52)*], “Meu Banquete”, “Solução”, “Influências”, “Paraíso perdido”, “Pudor”, “Artista”, “Beethoven”, “Matricídio”, “Deserotização” [*O pederasta/ não comeu/ a maçã/ da madrasta// sorveu/ seu sangue/ e disse:/ - Basta! (CL,61)*], “Maquinação”, “Vara criminal”, “O lobo e o povo”, “Alinhavando Bilac” [*Ora, direis/ ouvir tiros/ espocando/ no céu/ da favela (CL,65)*], “Salgueiro”, “Ritmo inusitado”, “Harmonia”, “Deserto”, “Turismo sentimental”, “Nostalgia” e “Simetria perfeita”. O último poema (CL, 72), encerrando um ciclo criativo, dá a tônica da concepção poética

*Agradeço
à garça
seu desenho
de vôo*

e metaforiza a singeleza do lirismo pós-moderno, que, voando em meio ao mar de referências, cria um trajeto único, um desenho próprio, no qual as referências se perdem ou passam despercebidas.

A intertextualidade estética e artística

Ainda sob uma orientação hétero-referenciada, as obras de Idalina Azevedo da Silva e Leda Mendes Jorge explicitam vínculos estéticos mais diretos, embora a metalinguagem lírica não seja o aspecto mais destacado. Há, sim, na projeção num universo artístico (em Idalina, a pintura e a religiosidade; em Leda, o haicai e a filosofia ocidental), uma atitude de tornar espaço lírico subjetivo o que era antes referente estético.

Idalina Azevedo da Silva — doutora em Letras e professora de alemão, baiana de nascimento, mas moradora do Rio há cerca de 30 anos — publicou, em 1994, **O Semeador e outras canções de aviso**, que reúne três produções distintas: “O Semeador – 40 cantos para Van Gogh”, “Pedro lírico” e “Canções de aviso”. “O Semeador” foi produzido em 1968, após uma visita da poetisa a Amsterdã, oportunidade em que teve contato direto com a produção artística de Van Gogh, destinatário dos “40 cantos” que integram a obra. Esse tipo de composição reúne duas linguagens artísticas diferentes, pintura e poesia, exemplo claro da intertextualidade estética e artística. Os títulos dos poemas são os títulos das próprias obras de Van Gogh. Em versos brancos e livres, Idalina transfere para a poesia a

responsabilidade de recriar a imagem guardada na memória visual e, com isso, explora o potencial imagístico da produção lírica, como o faz o breve “auto retrato/com pincel e tela.” (S, 19):

*o homem colorido
espelhando no branco
o estampado dos seus olhos.*

Ou “vista sobre Paris” (S, 22):

*quadrados coloridos entre tábuas
todas as cores estampadas
na parede vértice prumo.*

*outras mais baixas
de portas vermelhas
entre o verde dos intervalos.*

*janelas mortas distantes
com olhos violetas sobre os tetos.*

*longe um cenário de polígonos
para um céu multicolor
mastro azul.*

Já “Pedro lírico”, que reúne 26 poemas, alguns sem título, e “Canção para Vietnã/Contra toda e qualquer guerra”, trabalha com outro referente: o repertório mítico bíblico diretamente relacionado à criação e à visão do amor (a obra traz uma epígrafe extraída de João 13-34 que versa sobre o novo mandamento de Cristo) como caminho para Em meio a esses referentes, a poesia é instrumento para líricas “revelações”, nas quais a instância de enunciação lírica confunde ou se deixa confundir com a instância de enunciação bíblica, como em “18” (PL, 65)

*Revejo antigos ditos
nos muros das moradas*

*E perscruto nos tecidos de barro
a palavra submersa.*

e em “19” (PL, 66):

*Aquietai-vos pois vos guarda
uma distância inquieta e amante.*

*E esta de que vos falo
vê no âmago e longe*

*Pois eu mesma não sou nada —
poeta são os meus olhos*

Ainda em “Pedro lírico”, a “Canção para Vietnã” mistura as construções lingüísticas características da Bíblia à visão apocalíptica de uma guerra infame.

Já “Canções de aviso” tem tom mais metalingüístico, pois retoma as produções anteriores da própria Idalina. A obra divide-se três partes assim dispostas: 33 poemas, reunidos sob o título de

“Paisagem de Santa Teresa” ; oito poemas compondo as “Paisagens de Santa Marta” e outros seis, descrevendo os “Caminhos do Bom Fim”. Os títulos não escondem a intenção de dialogar com o lirismo de Friedrich Hölderlin, assim como não velam a metalinguagem reflexiva, por meio da qual o Eu-Lírico concilia motivação e expressão líricas, denunciando o enigma que aprisiona o fazer poético entre o silêncio e o derramamento lírico. Exemplo disso é o poema 21 (S, 102):

*Àquele que tudo vê
e dita a fala
edita no papel
rabiscos no papel
mão conduzida
vai o primeiro
aceno de dez dedos
para o alto
falta
faltaria sei
sempre pois
entre o ato
feito
e o fato estendida
a distância
do beijo soprado
que o ouvido aquece
morno hálito
Oh se entendo!
Mas guardo.*

*Guardo sempre
mesmo quando
a voz sumida
do coração
não encontra
as palavras
não estão prontas
não ficarão prontas.*

*Na tentativa
de dizer
o que não falo
sei
o caminho
há tantos
fica o esforço
na corda estreita
evito o tombo.*

Outra poetisa que toma uma forma estética como modelo para sua produção — nesse caso, inclusive, uma forma estética em especial — é Leda Mendes Jorge, além de poetisa, musicista especialista em piano, que, em **Haicais** (1999), revigora a proposta da poesia de origem japonesa, cujo centramento nos temas relacionados à natureza, sem as marcas da pessoalidade, e nas formas sintéticas, mas harmoniosamente metrificadas, sugere um passatempo leve, fluido, um jogo lírico delicado e sutil. Cumprindo o objetivo inicial, expresso no texto dedicado ao leitor, Leda parte de um

universo bucólico aparentemente impessoal, que envolve pássaros, insetos, flores e elementos de uma natureza liricamente personificada como em *Em dias de chuva, / o mar recebe, assustado,/ lágrimas do céu.*(H, 9). No entanto, logo são adicionados novos elementos à intenção lírica: em primeiro lugar, a presença humana se faz notar [*No ar, baila a pipa./ Bailam os olhos do menino/ no bailar da pipa.*(H, 10)]; em seguida, presentifica-se o contexto social [*Na imensa favela,/ só um flamboiã florido/ enfeita a miséria.*(H, 34)]; mais adiante, evidenciam-se as marcas culturais que denunciam a proximidade do Eu-Lírico e o erotismo do olhar contemplador [*A neblina esconde/ a glande do Pão de Açúcar/ de olhares pudicos.*(H, 36)]. Todavia, num movimento em ascensão, a seqüência de haicais associa, eroticamente, estações do ano, expectativas ingênuas de um tempo pueril [*Pensou a menina/ que ao semear pés de beijos,/ teria carinhos.* (H, 48)], juvenil [*No embalo do amor/ a jovem solta seus sonhos./ Vive a fantasia* (H, 510)], maduro [*A noite é de inverno,/ mas nossos corpos unidos/ desfrutam verão.* (H, 54)], sensual [*O jovem, olhando/ curvas no corpo da moça/ errou as da rua...* (H, 58)].

Em **Haicais**, portanto, Leda integra a experiência lírica oriental à vivência ocidental da iniciação amorosa e ao compromisso lírico com as questões sociais, num hibridismo formal/conceitual que ora revela a fonte de motivação estética, ora as marcas de uma poesia de mulher cultural e socialmente engajada.

A contextualidade híbrida referenciada nos poemas

Além dos aspectos já expostos, é relevante dar visibilidade ao modo como a poesia de autoria feminina retrata e revela a contextualidade híbrida na qual a experiência humano-existencial está inserida. Nela, as antíteses se rompem por uma convergência aparentemente impossível e a vida se faz um somatório de possibilidades e impossibilidades tão semelhantes entre si que não as reconhecemos em seu potencial de “serem ou não serem” possíveis. Nesse sentido, Léa Madureira, Elaine Pauvalid, Ana Valls e Verônica Aragão, em suas obras poéticas, são referências interessantes.

A poetisa e professora carioca Lea Madureira, no prefácio de seu **Por não haver navegado**, explica:

O livro está dividido em quatro partes: Água, Ar, Terra e Fogo. Água que fala das nossas origens; Ar que nos coloca no processo de mudança; Fogo que nos arrebatava. E a Terra que dá a nossa controvertida medida no mundo. Haverá, a cada elemento, uma folha em branco pois ele pode remeter a outro poema de sua autoria, a um desenho ou mesmo a uma foto. Esse espaço é para sua criação. Quando isso ocorrer, veremos o renascimento de um novo livro.

Que bom encontrar você através da mesma linguagem!

Esse convite ao lyricizar transfere responsabilidade poética ao leitor. Num tempo em que a recepção tem sido foco de muitas abordagens teórico-literárias, a colocação metalingüística de Léa

traduz a espera pelo leitor-especular, ou seja, o que dará identidade ao poético. Assim, a contextualidade compartilhada é a garantia da significação lírica.

“Água”, reunindo os poemas “Presságio”, “Transcendência”, “Demolição”, “Paisagem”, “Abismo”, “Retrato”, “drama em três atos”, “Lamentos de um fado” e “Fim de milênio” faz a lírica e diacrônica navegação pelos espaços onde a vida humana foi gerada e perpetuada, sem que um sentido linear se definisse. Daí, do movimento diacrônico, a poesia passar ao movimento cíclico, no qual o “homo faber” reflete, ainda, o “primata”, como diz “Fim de milênio” (PNHN, 23):

Homo faber
Mito — prior do tempo —
loquaz na fome e na incerteza
rompe manguezais
entre pântanos
e sombras
renasce
No antiquário
das entranhas arde
e queima em cavernas
de boca selada acolhe o nome
e o pronome ergue-se
Primata

Em “Ar”, através dos poemas “Imaginário”, “Lembranças”, “Moinho”, “O baile”, “Metamorfose”, “O trem”, “Galopeio”, “Senha” e “Menino bom”, é a vez de a memória subjetiva reunir os estilhaços do tempo vivido, individualmente, mas metonimicamente coletivo, porque traduz o movimento de cada um em direção a seu repertório de significações. A memória é, sem dúvida, uma das marcas mais palpáveis da experiência humana no tempo presente. Nela e por ela, a vida vai ganhando aderência e reverberações. Entre a lembrança e a vida, um elo: a poesia. É o que se revela em “Imaginário” (PNHN, 28):

Espaço e ponto e linha
No canto do muro
Roucas cigarras
Nas folhas e galhos
Inertes ao chão

Entre teares e teias
Sementes e gravetos
Matéria dos passos
Em teto de vidro

Pássaros e pipas
Alinham poemas
Na ponta dos bicos

Crisálidas escondidas na seda

“Esferas”, “Êxtase”, “Ronda”, “Rua”, “O lance”, “Jogos”, “Cicratizes”, “A escolha”, “*In presto canto*”, “*In hoc signo*” e “Ponto Zero”, poemas reunidos em “Fogo” denunciam a consciência do caos, experiência que marca a vida em cicatrizes múltiplas que expressam lares desfeitos, violência, consumismo, morte, como em “Ponto Zero”, dedicado a Guimarães Rosa (PNHN, 28):

*Serapião carregou-se pela charneca
Noite adentrou..luar luou
nunca se viu tanta estrela assim no chão!*

*Um tiro a queda o rastro
Lamparina lambeu em queimada!
Serapião emergiu no breu da noite, encantado*

“Terra”, finalmente, é o porto-seguro, o momento liricamente construído para o vislumbre da promessa de uma identidade. Os poemas “Renascimento”, “Ladeira santa”, “desPOVOADO”, “Estiagem”, “Canteiros”, “Canto do Tiê”, “Mutatis mutandis”, “Herança”, “Inventário”, “Entre a mesa e o quadro negro”, “Refúgios” e “Pai” projetam um novo momento em que a memória tem privilégio. Além do resgate das imagens universais que traduzem a experiência humana no planeta, há um espaço reservado à subjetividade que se busca nas relações próximas, fraternas, familiares, residuais. Nelas, o híbrido é sujeito de si mesmo.

Em composição que une poesia e prosa, lirismo e cotidiano, Elaine Pauvolid, na obra **Brindei com mão serenata o sonho que tive durante minha noite estrela...** compõe uma espécie de “relato poético”, dividido em duas partes, no qual um Eu-Lírico estabelece um ponto de partida: versos em forma de prosa curta [*Agora que estou aqui gostaria de dizer umas tantas coisas/ Se isso me fosse possível. 24/08/97(B...,11)*], datados, em tom de carta-confissão que remontam ao modo como a subjetividade foi impregnada pela poesia e vice-versa. Do silêncio à palavra escrita, da prosa que se liriciza, o Eu-Lírico é o elemento integrador que, no entanto, desagrega-se de suas certezas

*Vez por outra eu me comovo em pensar de novo
as mesmas e estranhas idéias endoidecidas.
Em cadências vivas de peraltas e gigantes sensações desagradáveis
como se a melhor parte estivesse sempre dita de qualquer forma
(E aí vem:) escrita.
(B...,15)*

para experimentar a conversão do silêncio em palavra.

A fragmentação caótica do indivíduo revela-se em muitos momentos da poesia de Pauvolid, entre eles:

*Vez por outra eu me comovo em pensar de novo
Memórias
Falando sem eco em uma gruta distante e infinita aberta a vida toda
Escrever qualquer coisa que vier a mente
Estar assim o tempo todo esquisitamente errada.
(B...,30)*

Já na “2ª parte”, novas incursões pela falta de sentido da palavra (e da vida) tornam a obra mais metalingüística. No entanto, ainda nesse nível, é o vazio existencial que motiva e sustenta a experiência lírica, como se percebe em “Reflexões em contexto” (B...,51):

*Podia parar um pouco
Mas uso essas letras para existir
Sem elas sou um buraco oco
Já viram diferente?
Eu também não.*

e em “Fisiologia” (B...,54):

*Ontem eu cantei uma música
Ela era linda e tinha um som parecido com um instrumento de corda
Mas o melhor é que eu também cantava e meu instrumento era de
[sopro, sopro em cordas de carne.*

Sem maiores dificuldades, é possível encontrar correspondências entre a temática abordada por Pauvolid e o teor de **Desentranhamento**, de Ana Valls, uma vez que, em sua obra, Valls promove uma interseção lírica entre vida e poesia. O livro de Ana, que contém 54 poemas e dois textos em prosa metalingüística, é entremeado de citações literárias (Clarice Lispector, Mnaoel de Barros, Octavio Paz, Pablo Neruda, William Blake) e, tal como outras obras já analisadas, traz diversos índices metonímicos da *hétero-referenciação*. Mas, as múltiplas faces da contextualidade são fontes para o derramamento lírico, daí a presença do *filho mãe pai/ é companheiro de meu desejo* (trecho de “Chaves”, um dos poemas de abertura), de *Barcelona Rio Lisboa/ Atenas Hamburgo Luanda/ qualquer cais de minha emoção* (trecho de “Olhos marrons”, outro dos poemas de abertura), de referentes familiares e íntimos no espaço da partida para a aventura da criação poemática.

A partir de “Desentranhamento”, a poesia se derrama em reflexões sobre a memória, as “Fronteiras” entre palavras e silêncio, a compor os “Cacos” (D,39) da experiência existencial:

*Que véu encobria meus olhos e não me deixava ver?
A sensação é de um imenso tempo perdido
não importa que minha cabeça arrume
esse tempo rotulando essa experiência*

*importa o vazio que me consumiu
importa que nesse instante me emociono com as possibilidades
e que não gostaria de ter me ocultado*

*importa que descí às raias da loucura
e aí sim descí às profundezas do poço escuro
minha loucura era espantosa gigante e pequena
minhas correntes espreitavam com olhos forjados em ferro
e me consumiam em enchentes e tempestades
esvaziando o meu céu
encobrindo o desespero com sutis vazios*

que me rasgavam espalhavam se estendiam

*ah sentimento amargo corroído denso
tão intenso que me mascava me mascarava a face
tão doído que me sangrava os poros e me arrancava os olhos
importa o sofrimento ao qual me entreguei
importa que entrei mergulhei me despedacei em cacos
que a dado momento me pareceram impossível unir*

*e dos estilhaços de meu corpo amedrontado
brotaram nuvens brumas que se espraíam hoje em minha fantasia*

Assim, a “Vida exposta” segue em “Rodopio”, em “Transversais”, em “Sombra”, “Alheia”, surda (“Surdo”) à “Chaga” e “a “Lança”, “Sem domínio” (D,51):

*Sou
esta vontade de irromper
transmutante
de unir
sons palavras imagens
sem domínio
escapando
 como a água corrente
ventando
 como a brisa
navegando
 meu desejo
minha imaginação
nesta caravela
rumo a esse tal desconhecido*

São, pois, inúmeros os vínculos da poesia de Valls com uma contextualidade híbrida e caótica pronta para o trabalho poético. Dentro dessa contextualidade plural, a imagem da mulher plural se ratifica em “Tantas nós” (D,71, trecho):

*Tantas essas
tantas mulheres
tantas nossas tantas nós
Madalenas Camilles Lous Beatrizes
Martas Helenas Marias Dolores
Simones Tarsilas Cecílias Olgas Clarices
Auroras Lindas Chiquinhas Anas e Elis
nós mulheres quantos mistérios
tantos projetos quantas correntes
tantos rostos sem nome aparentemente
auantas Amélias
quantas santas quantas outras*

Finalmente, em “Posfácio” (D,100-101), a atitude lírica nomeia-se definitivamente motivada pela exterioridade assimilada em seu valor metafórico, como se percebe no trecho:

*sons imagens palavras
sou a união dos sóis refletidos*

*nas janelas ora coloniais
ora pós modernas
nos sons iminentes
que se produzem
transloucadamente
energia que aporta e explode
mistérios envoltos em silêncio
perguntas sem respostas
infinitamente girando
voltando indo
se deslocando
metaforicamente*

Encerrando esse breve estudo sobre as múltiplas feições da atual poesia de autoria feminina, destaco a obra **Enigmas**, de Verônica Aragão. O livro divide-se em cinco partes: “Poética”, “Fenda do tempo”, “O amor no caos”, “O instante-limite” e “Vazios abissais”. Em “Poética”, além da metalinguagem, o texto apresenta uma feição formal mista: é ensaio e é poesia ao mesmo tempo. A forma é a prosa, o recurso uma enumeração caótica, mas as imagens e o jogo de palavras traduzem um típico expediente lírico. Um período extenso intercala a afirmativas inicial [*Não mais somente a arte minimal. (E, 17)*] e final [*Ultrapassar o espaço mínimo do verso e sua obrigatoriedade, dilatar os espaços, a mistura de tudo, sem soluções genéricas, o poema, o poema! (E, 18)*], que por si sós ratificam o enfoque desta abordagem. Um lirismo que se pretende livre, intenso, tão caótico quanto a própria vida. Nesse trecho, portanto, a consciência do hibridismo dá o tom da motivação lírica.

Já em “Fendas do tempo”, além do hibridismo formal (há cinco poemas, um texto em prosa, e um “rol-poema”), o foco do interesse lírico é a inscrição da mulher no mundo. Os títulos dos textos — “Sina”, “Plantio”, “Linhagem”, “Fenda do tempo”, “Mobiliário”, “Destino de mulher” e “Arrumando a casa” — denotam essa intenção, todavia, além do centramento temático permanece a consciência do ato de criação poemática. Em “Linhagem” (E, 23), o Eu-Lírico integra duas imagens: a mítico-bíblica da primeira mulher e a lírico-subjetiva do poeta. Entre ambos, a musa:

*Foi a mulher
quem — ao provar o fruto — instaurou a perda
e fez faltar o paraíso
abrindo as asas para alçar o sofrimento
de que te nutres
e fez-te assim
dor e palavra
poeta
vampira do desgraça humana
filho de Adão não és
pois que do ato transgressor nasceste
feita a dor te alimentaste
não da luz nem da certeza
mas do obscuro
Filho da cobra e da mulher
posta diante do espelho a tua língua bífida
serrada ao meio pela dor
e podes comprovar tua linhagem*

*bardo
vindo da carne daquela que és tu que denominas
o princípio do mal
sendo ela o que te resta
O teu desejo
a musa
e nem sabias.*

“Amor no caos” igualmente reúne poesia e prosa. “Caminhos”, “Restos de mim”, “Moyra”, “Deslize”, “Desterro”, “Ilha do meu coração”, “Multiplicação”, “Desgarrado”, “Desencanto”, “Rosa dos tempos”, “Aparências”, “Sentença”, “Da musa ao poeta” e “O amor no caos” são poemas. “Vitrines” e “Enigma”, prosa, contos líricos. Também nessa parte, a metalinguagem é recorrente, assim como o são as referências a nomes e figuras míticas, históricas e literárias, tais como: Otelo, Rômulo e Remo, Narciso, Cândida, Ulisses, Édipo. Além desse, outro aspecto ressalta da obra: a lyricização da contextualidade híbrida e caótica. Projetada na fragmentação dos espelhos que compõem catedrais imaginárias, a experiência lírica deflagra a consciência do descentramento, como expressa “O amor no caos” (E, 52):

*Oh catedrais de espelhos, espetáculos em que a essência se esvaece
oh infundável cotidiano;
oh inferno, sustentáculo de aparências,
multiplicadas partes de um pensamento solitário;
destino de homens que, se julgando deuses, puseram-se a repetir imagens;
recompensa de se outrar em nada.
Cruzamento de olhares para a mesma direção,
oh século de ilusões desmesuradas,
estrada inacessível,
universo inconsciente de miragens;
oh ausência que já nem te chamo ausência;
eu, descentrado e miserável,
arco retesado sobre o eterno retorno,
ferida de irreparáveis danos, a aparência,
oh lágrima que explode pela fenda,
oh templo de angústias e vazio,
oh frio de abrigar o inimigo
oh diamante cego, esmeril de loucura,
oh ruptura, os rastros, os pagamentos do absurdo,
Igrejas de vitrines em que o eu, descentrado,
se estilhaça.*

As mesma imagens caóticas serão retomadas em “O instante-limite”, igualmente composto por textos em prosa (“Ecos de Narciso” e “Liberdade”) e em poesia (“Ecos no espelho”, “Outros olhos”, “Tratado do tempo”, “Tratado das flores”, “Empecilhos”, “Epitáfio”, “Narciso” e “Beijo da terra”). Nesse trecho fica ainda mais evidente a subjetividade estilhaçada e o compromisso do lirismo com o “fazer espelho”, numa experiência, contudo, dolorosa, como “Epitáfio” (E,64): *Pá que ao lavrar os versos redescobre o mundo/ Pá que de instrumento solitário faz-se substância/ e lavra os*

meandros da vida e cava a terra para a morte./ Pá que celebra os encontros e sela a morte. Morte, que, como revela “Vazios abissais”, a última parte de **Enigma**, pode ser vislumbrada no aparentemente vivo “Cotidiano”, no espaço frenético de “Copacabana”, na história retomada em “Vazios abissais” [*Em cada poema a América volve/ vulvamérica/ donde corre o sangue de fêmea.* (E, 77)], no “Gigante” país adormecido, em “Benedita” [*E a preta Benedita, a preta boa, sempre de bom humor,/ a preta que vai para o céu, como a Irene,/ que traz nas mãos a herança da escravidão.* (E,82)] — todos poemas — ou no texto em prosa “Ignorâncias” (E, 74): *Ninguém se dera conta de que o homem, acostumado que estava a pisar espinhos, já não sabia mais reconhecer uma flor.*

Talvez, finalmente, o poema “Palavras” (E, 75) de Verônica Aragão, professora e doutora em Letras, por isso, com certeza, plenamente impregnada pela consciência do momento poético que representa, possa traduzir a tônica da produção lírica pós-moderna, neste ensaio representada por várias poetisas, cada qual com suas marcas, mas todas com a inequívoca face híbrida:

*É preciso fazer greve, mas não adianta calar a poesia.
Nenhum verso modificou a sociedade.
E eu aqui, diante do próximo milênio, sussurrando idéias provavelmente
desperdiçadas.
E eu aqui, como se quisesse devorar o mundo, enquanto o mundo vive
sem precisar de minhas palavras.
Mas é preciso que eu fale e que fale de poesia.
Porque o que serei sem ela, eu que nem sei quem sou?
Porque de que adianta viver sem ela?
Porque o homem não a tinge a sua humanidade se perdendo no trabalho.
Porque o universo não vai além destas palavras, ainda que esteja distante delas.
Porque todo dia-a-dia é feito de poesia e de porrada.
Porque lá fora há meninos descalços e sem abrigo.
Porque estou tão apaixonada...
Mesmo que saiba que a poesia não é cultura de massa e nem dá camisa.
É preciso que vivam homens que são homens e que vejam para além do dia-a-dia
no universo da palavra.
É preciso que reste ainda aquele que pensa, a despeito do que diz a mídia.
Porque homens atravessam a rua e há mendigos que pedem pão e fazem amor
na calçada.
Então é preciso que a poesia veja o amor, ainda que em corpos imundos.*

Subjetividade, objetividade, identidade, anonimato, cotidiano, diacronia, herança, transgressão, tradição, tecnologia, palavra, silêncio: alguns dos inúmeros ingredientes de uma fala lírica cuja única certeza é a caótica incerteza de tudo. Em meio a tudo isso, Hé-lá, Ana! Hé-lá, Elaine! Hé-lá, Glória! Hé-lá, Idalina! Hé-lá, Léa! Hé-lá, Leda! Hé-lá, Luiza! Hé-lá, Teresa! Hé-lá, Verônica! Hé-lá, todas as vozes de mulheres!

BIBLIOGRAFIA

- ARAGÃO, Verônica de. *Enigmas*. Primeiros poemas. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
BARRETO, Ivana. *Bicho-mulher*. Rio de Janeiro: CC&P, 1998.
DRUMMOND, Teresa. *Trampolim do poeta*. Rio de Janeiro: Oficina do Livro, 1991.

- JORGE, Leda Mendes. *Haicais*. Rio de Janeiro: Graph Plus, 1999.
- MADUREIRA, Lea. *Por não haver navegado*. Rio de Janeiro: Uapê, 2002.
- MIRANDA, Glória Maria. *Encantos e desencantos do meu caminho*. Rio de Janeiro: Uapê Espaço Cultural, 1993.
- PAUVOLID, Elaine. *Brindei com mão serenata o sonho que tive durante minha noite estrela...* Rio de Janeiro: Imprimatur/Sette Letras, 1998.
- SILVA, Idalina Azevedo da. *O semeador e outras canções de aviso*. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1994.
- VALLS, Ana. *Desentranhamento*. Rio de Janeiro: Uapê, 2001.
- VIANA, Luiza. *O céu do lençol*. Poesias. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
-
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A., 2002.
- SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano*. Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. Referenciação poética e contextualização narrativa. In: *Revista LINHA DE PESQUISA*, ano II, n. 2, abril de 2001, Rio de Janeiro: Universidade Veiga de Almeida, pp. 55-86.