

Mapas-sentidos na Poesia Brasileira Contemporânea

Maps-senses in Contemporary Brazilian Poetry

Douglas Rosa da Silva¹

La poésie est une affaire de relations et de mots choisis. [...] Deux forces s'y conjuguent ou s'y conjoignent: l'une qui isole le sujet et élit le vocable ou l'objet, l'autre qui le relie en l'inscrivant dans un réseau complexe de 'correspondances'.

Jean-Michel Maulpoix, *La poésie comme l'amour* (1998)

Abstract: Jacques Derrida (2014) points to literature as inventive, as the one that suspends, for the moment, roots of meaning, considering that literature is an institution in which everything can be said. From this, we want to observe the movements of the poetic word in the present and to think about how the contemporary poetics in Brazil have engendered a mutual exercise of voice and listening. For this, specific productions of two recent Brazilian poets, inventive navigators who explore each in its own way, new areas of poetic creation. As a central thesis, this study relates the productions of contemporary Brazilian poetry to the image of an archipelago and/or a poetic Babel. Given this relationship, this study analyzes the composition procedures of two contemporary Brazilian poets: Marília "Câmera Lenta", published in 2017) and Mel Duarte "Negra Nua Crua", published in 2016). Based on the analysis, the study develops the notion of a sense-map that seeks to explore the hybrid and dynamic character action that the contemporary poetic text seems to present. In trying to formulate the notion of sense map and work on the articulation of the senses, the study emphasizes that recent poetry seems to give rise to a subtle and imperceptible interaction between the known and the unknown, between expansion and retraction, and between illumination and darkening, which can be visualized through the poetic procedures adopted by the corpus of the study. Faced with this apparent babel performance that the contemporary text simulates to do, looking at the procedures of creation of contemporary Brazilian poetry is also looking at the images that reverberate in the perceived world. As a conclusion, we highlight the traveling words of poetry that, nowadays, have traveled and conquered other crossings, ports, extensions and territories, through the poem.

Keywords: Contemporary Brazilian Poetry, women poets, poetic writing, Marília Garcia, Mel Duarte.

Resumo: Jacques Derrida (2014) pontua a literatura como inventiva, como aquela que suspende, por ora, arraigamentos de sentido, posto que ela, a literatura, põe-se como instituição em que se pode dizer tudo. Nessa linha de raciocínio, quer se observar os movimentos da palavra poética no presente. Para tal, sondam-se específicas produções de duas poetisas brasileiras recentes, navegadoras inventivas que estão a desbravar, cada uma ao seu modo, zonas inóspitas de criação poética. Ao lançar olhar para os procedimentos de escrita que emergem da prática poética, o estudo evoca e desenvolve a noção de "mapas-sentidos", cuja força reside não na captura enrijecida dos pontos constituintes do texto, mas na ação de caráter híbrido e dinâmico que o texto poético contemporâneo parece apresentar. Diante da aparente performance babélica que o texto contemporâneo simula fazer, olhar para as matérias de criação da poesia brasileira contemporânea é também olhar para as imagens que reverberam no mundo percebido. Por conseguinte, o presente estudo tenciona transitar por entre as rimas, repetições, ecos e aliterações que integram o arranjo polifônico de uma das cenas inscritas na poesia brasileira recente, com o desígnio de pontilhar um mapa-sentido plurivocal a partir dos procedimentos de escrita de Marília Garcia e Mel Duarte. Com isso, relevam-se as palavras expedicionárias da poesia que, no hodierno, têm percorrido – e conquistado – outras travessias, portos, extensões e territórios, por intermédio do poema.

Palavras-Chave: poesia brasileira contemporânea, poetisas mulheres, escrita poética, Marília Garcia, Mel Duarte

¹ Mestrando na área de Literatura, na linha de pesquisa de Teoria, Crítica e Comparatismo do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. Bolsista de Mestrado do CNPq. E-mail: <douglasrosa.per@gmail.com>.

1 Introdução

flores do mais

*devagar escreva
uma primeira letra
escrava
nas imediações construídas
pelos furacões;
devagar meça
a primeira pássara
bisonha que
riscar
o pano de boca
aberto
sobre os vendavais;
devagar imponha
o pulso
que melhor
souber sangrar
sobre a faca
das marés;
devagar imprima
o primeiro
olhar
sobre o galope molhado
dos animais; devagar
peça mais
e mais e
mais*

(CESAR, 2013, p. 209)

Devagar, escreva. Devagar, meça. Devagar, imponha. Devagar, imprima. A partir do poema de Ana Cristina Cesar, janela de abertura para esse artigo, pode-se relacionar a atividade de escrita poética a um produtivo ato de erupção. Erupção que não apenas tem a força de preencher “nas imediações construídas/pelos furacões”, mas também erupção que faz da palavra um local outro, residência da singularidade do sentido, erupção que “devagar/peça mais/e mais e/mais”. Nesse cenário de erupção e de imediações repletas de fissuras, a poesia brasileira contemporânea, notadamente a poesia produzida por poetisas mulheres, vocaliza, ao mesmo tempo, um turbilhão de vozes. Vozes que falam com a escrita e que estão com a escrita. Vozes que convidam a experiência e se fundem na vivência com outras vozes. Vozes que abrem no discurso do presente uma nova e mutável voz. E se o contemporâneo, na acepção dada por Giorgio Agamben (2009, p. 58-59), é aquele que destoa do próprio tempo, operando por intermédio de deslocamentos e anacronismos, então as vozes em ebulição da poesia recente fazem mais do que preencher de potência a página em branco: elas abrem, na vivência do agora, camadas inigualáveis, ricas percepções pela via poética.

E é por camadas, portanto, que ao analisar os procedimentos de composição da poesia brasileira contemporânea, quer-se pensar nos movimentos de aproximação e distanciamento que os textos poéticos efetuam em tempo presente. Esses movimentos, feitos de forma individual, mas enriquecidos no coletivo, são o que caracterizam os caminhos adjacentes formulados e trilhados pela produção poética na atualidade. O delineamento de um *mapa-sentido* que busca captar as especificidades desses procedimentos de escrita e composição é útil à proporção que auxilia na reflexão acerca dos encontros e dos desencontros que a palavra poética expedicionária realiza nas travessias, nos portos e nas extensões da poesia corrente.

Nesse contexto, refletir acerca das obras poéticas que atravessam a contemporaneidade equivale a pensar em pontos de infestação, em linhas de fuga, em travessias extemporâneas que não se consubstanciam em – e por – uma única direção. Essas relações e correlações que as textualidades poéticas do presente parecem movimentar dizem muito sobre a performance babilônica da poesia produzida por poetisas mulheres no hodierno: poetizar, assim, se aproxima de babilonizar, dá-se pelo esculpir de uma ação cujo ponto de partida é o singular e a convivência é o singular-plural (em tom carnavalesco, disperso, disjuntivo). Os termos e as funções implicados em poetizar e babilonizar se tornam homólogos, correlatos na conjuntura da poesia em produção no Brasil. Portanto, babilonizar por meio da poesia e poetizar por meio de uma babilônia é se deixar e se permitir levar por uma contaminação que infringe, por “um sentido que está sempre por fazer” (NANCY, 2005, p. 10). Em acréscimo, o estado de “poetizar em babilônia”, ou “em babilônia poetizar”, também se afilia ao impulso de caráter sempre acidental da poesia, conforme considerações de Jacques Derrida (2001) em *Che cos'è la poesia?*

Para Haroldo de Campos, a partir de seu ensaio *Poesia e Modernidade*, o poeta latino-americano “é levado a pensar [...] por uma assunção de sua universalidade enquanto poeta” (1997, p. 250), isto é, o seu pensamento e, portanto, a sua criação é “modal, vale dizer, simultaneamente diferencial e dialógico – ubicado, desubicado, ubíquo” (1997, p. 250). Pode-se inferir que a urgência da prática poética, na contemporaneidade, expõe a ideia da insuficiência da linguagem, da linguagem poética em especial, uma vez que de um lado há uma *ânsia* (uma necessidade pelo diferencial) e, ao mesmo tempo, há uma *insuficiência* (um diálogo que não é totalitário e universalizante, colocando-se como uma produção que não se enrijece devido à incessante confluência que ela realiza com outros campos do saber).

Na poesia da agoridade, os poemas corporificam, portanto, mais do que palavras. Surgem, nessa perspectiva, algumas indagações que incitam o debate, tais como: estariam as produções da poesia brasileira contemporânea realizando uma espécie de *performance do transversal*, em que a formação de arcos e de redes múltiplas marca o trabalho do fazer da poesia? Promoveria a poesia recente uma dança babilônica pautada pela ânsia do diferencial e, conjuntamente, pela insuficiência do dizer do poema? Diante das indagações, comparar a imagem da poesia brasileira contemporânea à imagem de uma babilônia em ebulição ou de um arquipélago poético em eferescência é reconhecer a descentralização e a variedade da composição poética que está em cena hoje no Brasil – reconhecimento esse que se mostra ainda mais pertinente quando se trata da abundante e heterogênea elaboração das poetisas recentes em exercício.

2 Entre traços de criação, a palavra babilônica

Entre traços e rastros da composição do poema, cada palavra poética se apresenta babilônica, íntima de uma incomparável e única ilha em meio ao arquipélago poético. Por essa razão, na contemporaneidade, a criação e a seleção dos procedimentos de composição da poesia são dadas pela insurgência, pela necessidade de expressão, por certo intervencionismo ousado. A elaboração poética, sem dúvida, pode apresentar convergências e similaridades de autora para autora, de autor para autor, mas não é um encontro articulado, programado, visto que a escrita poética do presente fratura toda e qualquer homogeneidade de composição, fazendo de seu elemento estético e constituinte “uma dramática da escrita, desse trajeto da letra desincorporada que pode tomar qualquer corpo” (RANCIÈRE, 1995, p. 41).

Contudo, a referida condição não implica em uma superação ou em um rompimento com moldes e tendências anteriores do fazer poético. Ao delimitar uma possível aura pós-moderna de inscrição poética, verifica-se que a poesia recente interdepende de uma relação com os movimentos que a precederam. No entanto, pelas particularidades temporais em que se encontra, o ato de criação e constituição poética encontra, ao mesmo tempo, maiores

possibilidades de variação, mas também de unificação – mesmo com todas as diferenças e facetas distintas de cada elaboração, de cada fazer poético. Isso seria o mesmo que afirmar que, apesar das diferentes línguas que partilham o mesmo tempo e espaço, há um traço de comunhão que reúne, aglomera e põe em contato e fricção as obras poéticas em tempo vigente. Sob esse efeito, as obras estariam em constante atividade de reavivar meandros formais, estilísticos e de sentido que estão dispostos no eixo temporal-espacial em que se inscrevem.

Dá-se início, assim, a um processo de *transversalização* de poéticas que resulta em um *redesenhamento* labiríntico de sentido, o que formaria uma espécie de arquipélago poético em fermentação ou de uma miríade babilônica movimentada. Acerca da condição pós-moderna, que é pano de fundo que molda o momento de criação das obras poéticas desse estudo, a teórica Linda Hutcheon (1991, p. 86) reflete, pontuando que:

[...] a heterogeneidade reivindicada como contrapartida a essa cultura totalizante (mesmo que pluralizante) não assume a forma de um conjunto de sujeitos individuais fixos (cf. Russell 1985, 239), mas, em vez disso, é concebida como um fluxo de identidades contextualizadas: contextualizadas por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social, etc. [...] essa afirmação da identidade por meio da diferença e da especificidade é uma constante no pensamento pós-moderno.

Em tempo de firmamento dado pela diferença e de fluxo de diferenças dado pelos trânsitos que convergem, os procedimentos de composição das diferentes ilhas no arquipélago ou de cada zona nessa babel poética é o que individualiza cada uma das produções poéticas, mas não as encarcera: um método de composição específico é também um método de composição que flui com o coletivo. Por conseguinte, ao considerar que uma das funções da poeta e do poeta é ser doadora e doador de sentido (BOSI, 1977, p. 141)², corrobora-se também que os escritos do presente oferecem possíveis significações para aquilo que é do âmbito da vivência, assegurando uma suposta nomeação (ou, no mínimo, descrição maleável) para aquilo que o olhar alcança. Se, na contemporaneidade, destacam-se as impermanências do fazer poético, a doação de sentido erigida pelas poetas traça um caminho estrelado, de distintas direções e modalidades sortidas. Com tal característica, pode-se cogitar que a palavra poética se desnuda babilônica e assimétrica, formando uma ótica rizomática³ e abrangente de produção.

No palco da atualidade, as poetas colocam em cena múltiplas possibilidades de escrita – tomando, literalmente, a linguagem ora como veneno e ora como remédio, para remontar as hipóteses de escritura tecidas por Jacques Derrida (1997) em *A Farmácia de Platão*⁴. Isso

² De modo significativo, Bosi problematiza a identidade da poesia no capítulo denominado *Poesia Resistência*, de seu livro *O ser e o tempo da poesia*. O teórico destaca que a poesia parecia “condenada a dizer aqueles resíduos de paisagem, de memória e de sonho que a indústria cultural ainda não conseguiu manipular para vender” (1977, p. 142). Este argumento é altamente validado ao considerarmos a época de elaboração e formação da obra referida. No entanto, é possível constatar na atualidade a presença de uma poesia voltada para outros discursos e formas circundantes no âmbito social; e não apenas uma poesia dedicada a simbolizar e tornar subjetivos/as paisagens, memórias e sonhos. Desde o apontamento conveniente de Alfredo Bosi até o presente, nota-se que constantes alterações nos cenários culturais e sociais atingiram e atingem também o domínio poético, desestabilizando-o de uma posição que, há muito tempo, parecia intocável para a escrita (e produção) da poesia.

³ A noção de rizoma advém da leitura de Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Mil Platôs* (1997).

⁴ Ainda que não disserte diretamente sobre o exercício poético, Jacques Derrida explicita, em *A Farmácia de Platão*, que a escritura possui pontos de benefício e malefício, em concomitância. Diz o autor: “Esse *phármakon*, essa ‘medicina’, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda sua ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser – alternada ou simultaneamente – benéficas e maléficas” (1997, p. 14). O aporte teórico aproxima-se da poesia contemporânea, pois a mesma mostra-se como uma escritura em contínuo descaminho, relacionadamente benéfica e maléfica – pois não basta em si, e não está preocupada em se instituir definitivamente.

reforça as considerações que tomam a poesia brasileira contemporânea como uma poesia babilônica ou ainda como uma poesia reunida em um dissemelhante arquipélago. Ainda que essa busca pelo singular na construção poética faça movimentos cada vez mais amplos e dotados de ineditismo, novamente reforça-se que essa poesia converge para uma noção massificada que as une, visto que a autoria poética contemporânea aparenta caminhar para um mesmo lugar: a zona insólita, o espaço intervalar entre as linguagens.

Babel, num todo linguístico-poético, é intraduzível. Seria a poesia recente intraduzível também? Num domínio em que cada poeta cria – e fala – a sua própria língua, propondo a ótica de sua própria existência cultural e artística por meio do poema, a imagem de uma poesia babilônica e intraduzível, que iconiza e personifica a imagem e sentido de Babel, é facilmente correspondente dessa produção.

Tal insolubilidade encontra-se marcada diretamente no nome de Babel: que ao mesmo tempo se traduz e não se traduz, pertence sem pertencer a uma língua e endivida-se junto dele mesmo de uma dívida insolvente, ao lado dele mesmo com o outro. Tal seria a *performance babélica*. (DERRIDA, 2006, p. 25-26, grifo do autor)

Babel parece não ser posta num encaixe estilístico, mas sustenta-se por meio das condições híbridas que a mantém: Babel – tal qual a poesia contemporânea - é indefinível. As poetas realizam, assim, uma performance babélica que dissolve qualquer vestígio de unidade dentro do âmbito poético atual. Dado que traduzir a língua de Babel é inverossímil e impossível, traduzir em pleno as linguagens poéticas contemporâneas também se apresenta como tarefa irrealizável. Cabe, por conseguinte, o estudo isolado de cada um dos modos de fazer poesia, de maneira que se evidenciem as possíveis similaridades entre as particularidades de cada obra. E é no trabalho minucioso com cada modo e cada procedimento que o impulso por um *mapa-sentido* começa a ser delineado.

A ideia de um potencial viajante-leitor é problematizada e desenvolvida no contexto de um mapa-sentido. Como fica o leitor mediante a performance babélica da poesia recente? O que fazer diante das ilhas dissonantes e singulares que formam o arquipélago? O leitor tenta captar o gesto da leitura poética e depara-se com uma gestualidade exacerbada, constante, que advém de variados lados. Logo, o viajante-leitor situa-se também performaticamente nessa poesia, porque se emancipa de um papel passivo na construção de sentido. Se a poesia se arrisca na tentativa de falar por várias e múltiplas linguagens (reunindo-as em uma só língua), o leitor também se arrisca, aventureiramente, a pensar com a produção poética, entrando no jogo de sentidos que o texto e a obra estabelecem. Lê-se considerando a natureza de cada ilha nesse amplo arquipélago, e daí a necessidade da formulação de um mapa-sentido único e plurivocal a cada viajante-leitor que ousa desbravar as ilhas poéticas.

Consequentemente, e tendo em vista a ideia que levanta um “mapa-sentido” a partir das poéticas do presente, pode-se afirmar que a poesia contemporânea está estritamente vinculada a uma “experiência original”, fundada nos termos de Maurice Blanchot (1987). Esse risco exercido pela prática poética, que é doravante de uma (ânsia pela) experiência original, acarreta na saudável discussão acerca de uma suposta essência da linguagem ou de uma base que as origina. Qual a essência ou base da linguagem diante do ato babilônico de produção poética?

No poema, não é só tal indivíduo que se arrisca, tal razão que se expõe ao golpe e à queimadura tenebrosos. O risco é mais essencial; é o perigo dos perigos, pelo qual, de cada vez, é radicalmente questionada de novo a essência da linguagem. Arriscar a linguagem, eis uma das formas desse risco. Arriscar o ser, essa palavra de ausência que a obra pronuncia ao pronunciar a palavra começo, é a outra forma do risco. Na obra de arte, o ser arrisca-se, porquanto, ao passo que no mundo onde os seres o repelem para ser ele é sempre dissimulado, negado e renegado (neste sentido,

também, protegido), na obra de arte, em contrapartida, onde reina a dissimulação, o que se dissimula tende a emergir do fundo da aparência, o que é negado torna-se o excesso da afirmação – mas aparência que, entretanto, nada revela, afirmação em que nada se afirma, que é somente a posição instável a partir da qual, se a obra logra contê-la, o verdadeiro poderá *ter lugar*. (BLANCHOT, 1987, p. 239)

A palavra babilônica no poema está na posição instável que compreende seu autêntico lugar. A partir das considerações de Blanchot, sobreleva-se que não se está a buscar a essência de uma ou mais linguagens, mas de refletir sobre a atuação delas na execução e elaboração poética. É um olhar que tenta acompanhar os diferentes modos pelos quais as riquezas de cada linguagem atuam na transversalidade que garante o caráter babilônico da palavra na poesia. Desse modo, a performance babélica da produção poética refuta a ideia de uma essência existente nos procedimentos poéticos ou de um nivelamento das linguagens que se situam na composição do poema. Tudo se apresenta em co-operação e correlação. Por isso, trata-se, aqui, da “poesia vista como uma técnica autônoma de linguagem, posta à parte de outras técnicas” (BOSI, 1977, p. 147). Ao se aliar com outros meios e recursos, a palavra caracteriza-se babélica na poesia contemporânea. Por isso, ao colocar foco em duas específicas obras situadas no bojo da contemporaneidade, tem-se a intenção de discorrer e evidenciar algumas das particularidades dos procedimentos de escrita que fazem propulsar a o atributo – babilônico – da palavra na poesia.

3 Por Mapas-sentidos

Ao fazer a tentativa de um fino – e muito rápido – recorte que mapeia alguns dos procedimentos de composição inseridos na prática poética de poetas recentes destacadas pela crítica, de modo a apresentar um mapa-sentido que navega pelo arranjo polifônico e pelos portos e territórios que a palavra expedicionária da poesia visita e adentra, salienta-se que a noção evocada pelo mapa-sentido não busca ficar enrijecida em suas próprias constatações e delineamentos. Busca-se, pela formulação de um mapa-sentido, um mapa que sente ou um mapa que se formula a partir do sentir e do interagir com o poema, resultando em um encontro que flua, principalmente, com e no dinamismo da obra poética. Novamente, destaca-se que o mapa-sentido não privilegia uma hierarquia das linguagens: tenta-se caminhar entre elas, acedendo à singularidade do encontro com o Outro que está a lançar-se e a se envolver no e com o texto. Em *loop, a fala do soldado*, poema de Marília Garcia em *Câmara Lenta*, a ideia do mapa-sentido se depara com uma série de bifurcações e perspectivas possíveis, tendo em vista que

em *loop*, a fala do soldado
vivo numa caixa preta
de vinte centímetros.
vejo o mundo por um visor,
no meio de uma cruz
para mirar as coisas
prédios estradas objetos cachorros.

tudo que passa pelo quadro
vira alvo, então penso em algo
linear: você já reparou que algumas imagens
se repetem? de repente,
um cisco no olho.
“eu vivo numa caixa preta”,
disse. estamos sentados
lado a lado no trem
- em silêncio – os dois de calça verde
e camisa branca.

sei que não está tudo bem,
levanto o olhar tentando alcançar
o dele e ouço apenas a voz
de frente para o alvo.
vivo numa caixa preta, diz,
e eu não sei como parar
a repetição.
(GARCIA, 2017, p. 32)

Tal qual o sujeito poético que tenta mirar nos objetos dispostos na paisagem, um dos possíveis mapas-sentidos do poema de Garcia traz, pela via textual, três cenas que, interrelacionadas, caracterizam o *loop* inapreensível e não regular presente na composição do texto: 1) a vivência dentro da caixa preta pela voz que modula o poema; 2) a observação externa materializada por meio da descrição daquilo que se passa fora da caixa preta; 3) as imagens em desordem que se tornam alvo de atenção e desatenção mútua. Diante disso, sobreleva-se que a repetição, típica dessa atenção ligeira que logo se desinteressa e mira o olhar para outra cena, é o que faz do *loop* uma particularidade recorrente em alguns dos poemas de *Câmera Lenta*, visto que a circularidade e as manobras feitas pelas perspectivas do sujeito poético findam em uma poesia cuja sistemática de composição é uma sequência anelar – repetitiva, em vai e vem, e atenta às situações que acontecem.

Se poderia, então, pensar nos poemas que estão reunidos em *Câmera Lenta* partindo de um mapa-sentido bifurcado e em constante *loop*? Lançado em 2017, o último livro de Marília Garcia evidencia uma profícua associação com o meio cinematográfico, relação essa que hibridiza, de certo modo, a concretude do poema. As correspondências não ficam apenas no âmbito das referências cinematográficas, que são nítidas na obra, mas também em todo processo poético do livro, já que, como um todo, a obra é costurada por intermédio das percepções, feitas em câmara lenta, dos acontecimentos cotidianos.

Dessa maneira, o uso de recursos cinematográficos tal como o *loop*, as mudanças bruscas de cenário, *as tomadas* abrangidas pelo registro da câmara, os diálogos fortemente em relevo (e geralmente marcados em itálico no corpo do texto), e uma consciente noção de *enquadramento* do sujeito poético – sujeito esse que é sempre pego de um *ângulo* perspicaz, num *plano* ininterrupto – é o que constitui o procedimento de escrita de Marília Garcia em sua última produção, aproximando a obra e inserindo a mesma dentro de um universo poético-cinematográfico.

Há, ainda, segundo Italo Moriconi, na orelha do livro de Garcia,

uma relação da poesia [...] com objetos do mundo técnico, como os resistores do livro anterior (2014). Neste agora, as hélices. Estas aparecem como motivo motor do livro, de aspectos de sua enunciação. Porém, o que a poeta retira das hélices é sobretudo a *forma helicoidal*. O método compositivo aqui é dado pelo *loop* (tanto o eletroacústico como o aéreo), pela estereofonia, pela espiral. Poética desbravadora, sofisticada, antenada.

E é dos *loopings* feitos pela câmara lenta dos poemas de Marília Garcia que se encaminha para outra forma de compor e apresentar o poema, a poesia falada. Ou, como acentua uma das tendências poéticas na atualidade, Poesia *slam*. Eis os termos que poderiam ser introdutórios, mas não determinantes da criação poética da paulistana Mel Duarte. A autora, que chegou a fazer uma participação estonteante ao recitar seus poemas na Feira Literária Internacional de Paraty (FLIP), em 2016, já publicou dois livros: *Fragmentos Dispersos*, de 2013 e *Negra Nua Crua*, de 2016. Há quase dez anos entre a escrita poética e a fala intensa, ou a fala intensa que se dá pela escrita poética, Mel Duarte tem difundido uma relação visceral e veemente com a palavra poética na contemporaneidade. Perpassando por identidades diversas – afinal, Mel Duarte, além de poeta, exerce atividades de produtora

cultural, *videomaker* e *slammer*, entre outras – sua produção se insere como significativa no arranjo da nova poesia que emerge – e se presentifica – no Brasil.

Poesia cantada, falada, enunciada, rimada. Todas as qualificações, em especial no âmbito da performance oral, não faltam para caracterizar o texto poético de *Negra Nua Crua* (2016). Se Elisa Lucinda, poeta que inspira e antecede Duarte, faz do palco dos teatros a morada que faz pulsar os versos, os poemas de *Negra Nua e Crua*, como outros poemas que se inserem no movimento do *slam poetry*, vibram em qualquer tempo, espaço e ocasião. Os vídeos de Duarte, que usualmente exibem suas performances poéticas em lugares públicos, validam essa proposição: a poesia acontece, em entonação grandiosa, quando ela quer e no espaço que quiser. E é essa presença vocal e corporal que, em especial, se faz grandiosa e evidente no último livro da poeta. Com uma habilidade de composição da palavra que canta e brada concomitantemente, os textos de *Negra Nua Crua* (2016) operacionalizam uma *contradição* que se origina no modo de elaboração e composição de cada poema.

De caráter inapreensível, o texto poético de Mel Duarte é um texto musicado, cuidadosamente balanceado entre as rimas, um texto que brinca, ousadamente, com a inserção de excertos populares (geralmente, proferidos nos lugares de menor visibilidade) e fragmentos de um cotidiano não recorrente ou pouco visível em outras produções. A produção poética de Duarte promove, sobretudo, um especial diálogo com as cenas das ruas, são poemas ligados à vivência na e da periferia, e também se vinculam com o relato bagageiro das mulheres negras situadas fora dos modelos hegemônicos enaltecidos no domínio social.

Ressalta-se, para além dos apontamentos elencados, o visível diálogo da prática de *slam poetry* com a tradição musical do *rap* e do *hip-hop*, o que faz com que os textos reunidos em *Negra Nua e Crua* (2016) sejam de dimensões autênticas e singulares. Indubitavelmente, a poeta tem realizado um encontro de representatividade enérgico entre e com a população negra do Brasil. A poesia brasileira contemporânea encontra nos poemas e na performance poética de Mel Duarte a abertura para visualizar e se encontrar com as identidades que perpassam e perpassaram, durante muito tempo, distantes de figurarem e de serem figuradas. Por isso, ao jorrarem com tom de discurso, o poema potencializa ainda mais as características *slam* embutidas em sua feitura:

Verdade seja dita
Você que não mova sua pica pra impor respeito a mim.
Seu discurso machista, machuca
E a cada palavra falha
Corta minhas iguais como navalha
Ninguém Merece Ser Estuprada!
Violada, violentada
Seja pelo abuso da farda
Ou por trás de uma muralha
Minha vagina não é lixão
Pra dispensar as tuas tralhas

Canalha!

Tanta gente alienada
Que reproduz seu discurso vazio
E não adianta dizer que é só no Brasil
Em todos os lugares do mundo,
Mulheres sofrem com seres sujos
Que utilizam da força quando não só, até em grupos!
Praticando sessões de estupro que ficam sem justiça.

Carniça!
Os teus restos nem pros urubus jogaria

Porque animal é bicho sensível,
E é capaz de dar reboliço num estômago já acostumado com tanto lixo

Até quando teremos que suportar?
Mãos querendo nos apalpar?
Olha bem pra mim? Pareço uma fruta?
Onde na minha cara ta estampado: Me chupa?!
Se seu músculo enrijece quando digo NÃO pra você
Que vá procurar outro lugar onde o possa meter

Filhos dessa pátria,
Mãe gentil?
Enquanto ainda existirem Bolsonaros
Eu continuo afirmando:
Sou filha da luta, da puta
A mesma que aduba esse solo fértil
A mesma que te pariu!
(DUARTE, Mel. Disponível em:
<<http://brisasavulsas.blogspot.com.br/2014/12/verdade-seja-dita.html>>. Acesso em:
02 mai. 2017).

Verifica-se que os procedimentos de composição que são mostrados no fazer poético da autora transitam, principalmente, entre o cruzamento da poesia com a performance artística, entre a escrita minuciosamente trabalhada e o ecoar destacado da palavra falada. A intencionalidade híbrida emaranha-se e transversaliza-se na poesia de Mel Duarte, o que vivifica com força os elementos ímpares inseridos no método de composição do último livro da autora. A performance vocal, seja na aproximação forte com a tonalidade discursiva ou no uso de uma linguagem muito clara e compreensível são típicas de um fazer da poesia “falada”. Um mapa-sentido que considere e releve os pontos de uma poesia *slam* e contextual é capaz de evidenciar e explorar os traços originais, perspicazes e *slammers* da produção da poeta paulista.

Ao considerar o cenário de uma babelônia poética e/ou de um arquipélago buliçoso da poesia, a proposição de mapas-sentidos no tratamento com a poesia brasileira contemporânea faz-se meritória, considerando que o ato poético, sobretudo na contemporaneidade, coloca-se ao Outro como um exercício de tradução convidativa, de enigma que incita à procura. Mapear sentidos a partir do envolvimento com o mapa-sentido que se desenha na relação com cada poema é aceitar o jogo de articulação de sentidos, é fazer-se navegador em mares desconhecidos e tempestuosos, é reconhecer os picos de expansão e retração das navegações. Refletir acerca dos procedimentos de escrita e dos métodos de composição da poesia recente é um exercício de mapear as paisagens que integrarão o roteiro da viagem, é saber das condições por onde o velejo acontecerá, e é depreender as possíveis rotas que as embarcações tomarão no percurso. Pela especificidade do método, cada poema parece criar uma geotextualidade própria, para dialogar com Raúl Antelo (2016, p. 109) em *A poesia não pensa (ainda)*; pois a adoção, o desenvolvimento e o aprimoramento de um procedimento poético equivalem à tessitura, e tecer

[...] manifesta a ação de um presente dilatado. Essa atividade é uma potência: o dispositivo da trama supõe o tecido, o fio da vida, o texto e a textualidade. Trata-se, de fato, de uma cena de sintaxe, que deverá reordenar, com sua capacidade barroca de somar objetos e sujeitos, o caráter do processo textual; o mecanismo artístico capaz de restituir o sentido e, certamente, a diferença cultural de uma visão do mundo capaz de incorporar o dissímil, reconciliar os opostos, e em última análise, ativar o diálogo.

É nesse uso de linhas não regulares e não programáticas que uma consciência do trabalho poético se instaura, fazendo com que cada ilha, cada obra, cada espaço nessa grande babel poética possua um procedimento de composição muito próprio e específico, procedimento esse que corresponde a uma linguagem própria, a um idioma particular. Insistir na necessidade de um mapa-sentido é validar, com veemência, as organizações intrínsecas de cada ilha, de cada produção, de cada morada nessa vasta torre, de cada vida nessa sortida ilha. Uma das forças evocadas por esse potente arquipélago diz respeito a uma nova dimensão das redes da poesia, rede essa que se coloca inter, trans, multidisciplinar, fazendo com que a sua poética e seus saberes se desdobrem por eixos variados e percorram dimensões singulares de escrita e de leitura. O que parece unir essas poetas, estruturando-as no arquipélago poético ou na babel da poesia, é que apesar de toda especificidade opositiva capaz de estabelecer um confronto, é a busca constante pelo acidente, é a prática da vivência que tudo experimenta, e é o exercício de traduzir algo que não se traduz, que impulsiona todas para um mesmo lugar na trama de seus procedimentos de escrita.

Considerando as ilustrações a partir de Garcia (2017) e Duarte (2016), corrobora-se que a poesia recente nada inventa. De modo efetivo, a poesia recente parece estar tomada por descobridoras e descobridores, o que nos faz novamente voltar para o debate estimulado por Raúl Antelo (2016) que opõe, na contemporaneidade, a ideia de invenção e de descoberta no fazer da poesia. As poetas, nas elaborações de seus procedimentos, nada inventam – tudo está disposto. O que parece estar sendo feito é o encontro, a descoberta, a armação de inéditas funcionalidades para a ferramenta mais usual, incorporando-a aos seus procedimentos de composição e dando a essa ferramenta um novo corpo, corpo maleável. Retornando a imagem da Babel poética e recuperando a imagem do arquipélago em ebulição, a poesia brasileira contemporânea faz ruína e descoberta, descoberta e ruína, porque se enriquece, justamente, nesse trânsito de fazeres e escritas distintas. E, para encarar o trânsito, nada mais apropriado do que mapas. Mapas que são sentidos. Mapas que indicam sentidos. Mapas-sentidos.

Referências:

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- ANTELO, Raúl. A poesia não pensa (ainda). In: SCRAMIM, Susana (Org.) **Alteridades na poesia: riscos, aberturas, sobrevivências**. São Paulo: Iluminuras, 2016.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. **O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Imago, p. 243-269, 1997.
- CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. São Paulo: Editora 34, 1997. 5 v.
- DERRIDA, Jacques. **A Farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- _____. *Che cos' è la poesia?* Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. **Inimigo Rumor**, Rio de Janeiro, v. 10, p. 113-116, 2001.
- _____. **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- _____. **Torres de babel**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- DUARTE, Mel. **Negra Nua Crua**. São Paulo: Ijuma, 2016.
- GARCIA, Marília. **Câmara Lenta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- NANCY, Jean-Luc. **Resistência da poesia**. Lisboa: Vendaval, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. São Paulo: Editora 34, 1995.