

DA FALTA, OU DO EXCESSO: FABRICAR O POÉTICO

Ana Luísa Amaral

The Road of Excess leads to the Palace of Wisdom

William Blake

O excesso é o meu limite

Yvette K. Centeno

A Fábrica do Feminino – é este o título do último livro de poemas de Paula Glenadel. Um título estranho, de ressonâncias complexas, onde parecem entrecruzar-se duas acepções de “construção”: uma relacionada com a manufactura, e ligada a um certo tipo de espaço e a um certo tempo (o moderno), outra relacionada com o que é também socialmente construído: a ideia de feminino. Mas porquê “fábrica”? E porquê “feminino”, se o “feminino” não é senão um estereótipo? Que sentido faz falar em “feminino”, sobretudo dentro do universo simbólico da construção deliberada que é a *poiesis*?

Começo pela segunda parte do título. Se distinguir uma "arte feminina" de uma "arte masculina" é, como dizia a poeta portuguesa Irene Lisboa, "coisa bem temerária e difícil", não é menos verdade que as condições materiais que informam a ideologia dominante, ao terem contribuído para uma divisão sexual de papéis e funções, e ao afastarem as mulheres da abertura à criatividade e à capacidade de realização, incluindo a poética, não apaga gestos ancestrais que só há muito pouco tempo as mulheres têm vindo a desafiar, não só ao lerem os poetas e ao escreverem poesia, mas ao escreverem-se como mulheres poetas. Voltarei a este ponto mais à frente e passo à segunda acepção de “construção” presente no título pela presença da palavra “fábrica”.

“Fabricar” sugere labor; e fábrica é, como sabemos, o espaço onde se conservam e transformam matérias-primas, ou onde se convertem produtos semi-finais em produtos finais. E isto pode aqui ter aplicação, se pensarmos no efeito alquímico (ou de fuga) que informa a linguagem poética. Mas talvez seja menos inocente a escolha da palavra por Paula Glenadel. Professora e especialista em Literatura Francesa, e grande conhecedora das poéticas da modernidade e da filosofia francesa contemporânea, é-lhe familiar a formulação deleuziana segundo a qual “o inconsciente não é um teatro”, “mas uma fábrica”, visto o teatro implicar sempre representação e esta pressupor a existência de um original, ao passo que a produção, por ser caótica, implica linhas de fuga.

Adicionalmente, penso que os sentidos com que Paula Glenadel aqui investe o termo vão mais longe, prendendo-se também com a asserção de Foucault de que, nas sociedades disciplinares, as fábricas se assemelham às prisões. Por isso se lê, no poema em prosa que abre o livro e que antecede as três partes que o compõem (“A fábrica do feminino”, “A cidade dos homens” e “A cidade fantasma”): “Tudo o que é humano é feito à máquina”; por isso se tem uma entrevisão de “uma linha de montagem que produz e reparte andróides femininos e andróides masculinos”, que dali “saem para o mercado, na cidade dos homens, onde catálogos, discursos promocionais já os esperam, onde vão ocupar sempre as mesmas prateleiras”. Ao sujeito de enunciação pouco mais resta senão “[v]er. Ouvir. Observar essas palavras que há milénios fabricam o mundo, suas formas. Falar com elas. Habitar a cidade fantasma.” Reconhecendo a sua própria condição de simulacro, visto “a fala” ser, ela própria, “fábrica da fábrica”. Ao mundo dos andróides parece contrapor-se “a cidade dos homens”; mas a cidade dos homens que aqui se oferece é, à semelhança de *The Waste Land*, de T. S. Eliot, também ela, vazia e despida de emoções: mera cidade, sem gente, fantasma – ou com ecos, gente e repetições em demasia. Este poema situa-nos no tempo que é o nosso, dominado pelo capitalismo liberal, em que o ser humano se transforma em máquina e a máquina reproduz, por ele e para ele, os gestos que o irão tornar vítima de um sistema cego (e cruelmente fluido); nesse tempo, que dilacera igualmente mulheres e homens, as palavras entendem-se, então, também como simulacros. Mas será igualmente a consciência de que elas assim são que as pode, de alguma forma, investir de possibilidade de sabotagem da tradição e torná-las capazes de agenciamento e de abertura ao devir.

A dimensão política deste livro fica assim esboçada. Ou talvez seja preferível dizer complementada, pela anterior presença das duas epígrafes que o abrem. A primeira, extraída de *Nadja*, de André Breton, prenuncia a desmontagem dos estereótipos daquilo que se entende por “feminino”: no passo escolhido desse romance surrealista, instituído como radical experiência da linguagem, o narrador/personagem Breton faz a distinção entre a “mulher” e a “Quimera”, entre o mito e a realidade, situando, porém, essa distinção numa zona limítrofe e ambígua. A segunda epígrafe (no caso, também uma dedicatória) abre caminho para uma proposta não normativa de dizer e ver as coisas. Aí, pode ler-se: “Para o Ricardo, / esta falta / este excesso”. Ora, o que permite ao limite abrir-se ao ilimitado é também o seu iminente desaparecimento como limite. Aproveitando justamente a noção de fuga, ou linhas de fuga, que enunciei acima, atrevo-me a sugerir que estas duas ideias, a de que a poesia, tão tangente ao mundo secular quanto ao inconsciente, funciona

tanto como fábrica como enquanto teatro, e a de que o dicotômico é sempre falsamente simétrico – são aqui fundamentais. Escapar, pois, às dicotomias, propor a sua ultrapassagem, isto dito a partir de um sujeito de enunciação “nómada”, figuração, como em Donna Haraway, para o tipo de sujeito que abandonou qualquer desejo, ideia, ou nostalgia pela fixação – ou uma identidade feita de transições, de mudanças sucessivas.

Não será por acaso que, no excelente prefácio ao anterior livro de poemas de Paula Glenadel, *Quase uma arte* (2005), o também poeta Marcos Siscar insiste no que julgo poder ser isolado como três grandes linhas de força: as tensões, a convivência dos contrários e, não menos importante, a “prosódia intranquila”. Uma intranquila prosódia está também particularmente presente neste livro que agora se apresenta, até na coexistência de poemas em verso e poemas em prosa, ou na exercitação (desafiadoramente irregular) de diversas formas poéticas, como a redondilha, ou o tetrassílabo. “I cannot dance upon my Toes / No Man instructed me –“, escrevia, em meados do século XIX, a poeta norte-americana Emily Dickinson. Esses versos são o início de um poema seu sobre o poder e a anarquia, sobre o consensualmente reservado ao poético e o que o não é, sobre o domínio da técnica e a aparente ausência de mestria, orgulhosamente exibida. Mas é o acto mesmo de falar, a própria exercitação da palavra que constituem um acto de desafio, nessa poesia que, como tenho vindo a defender, se organiza a partir do excesso. Uma idêntica pulsão pode ser encontrada nestes poemas de Paula Glenadel. Em “A voz (poema enfarinhado)”, um dos poemas finais do livro, podemos ler: “Enquanto eu fazia um bolo / confusa entre verso e bolo / o verso solou / o bolo acabou // se outrora se fazia / verso com fermento / e em outro mais outrora / o verso tinha receita // agora o que seja verso / já nasce solado / a voz chega ázima / escarpada e caprina // mas olhando bem / agorinha mesmo / verso já nem nasce verso // e agora, Maria?” A voz, teatralmente, desmontando a coerência aural, parece fazer coincidir texto e mundo – o que lhe é possível pela exploração do que aparentemente é não poético: o doméstico. Trabalhando uma alternância desigual de ritmos e rimas, neste poema revêem-se pelo menos três séculos de tradição poética ocidental (os dominados pela estética neo-clássica e pela estética romântica, pela imitação das formas “puras” e pela inspiração), para se concluir da presença agora de uma subjectividade debilitada. Esta questão de uma subjectividade enfraquecida não parece ser novidade na poesia produzida nos tempos que correm. O que me parece inovador aqui é o facto de, a par dela, assistirmos à convocação de universos outros (o da cozinha, o dos bolos e fermentos), ou ainda a exploração de um aparente confessionalismo, logo desmentido pela voz que, autorizada no título, discorre – instância

deflectida de um sujeito de enunciação. Finalmente, o verso final, dialogante com o conhecido poema de Drummond “E agora, José”, recentra a questão no sujeito-mulher por detrás da voz que fala o poema, numa irresolvida ambiguidade.

É também a convivência dos contrários, do excesso e da falha, relacionada com essa forte presença de tensões que permite à autora convocar mitos ou figuras míticas diversos (Ceres, Perséfone, Hades, Sereias, as Parcas, Marte, Plutão), fazer dialogar autores vários (como Benjamin, aqui familiarmente tratado por Walter) e referências musicais diversas: que não seja surpresa ver Chico Science não longe das vestais, ou *The Doors* ao lado de Aimé Césaire... Como se a habitação momentânea da falha (que é o espaço do não canónico) pudesse ser, como se quer na epígrafe, uma via para o excesso.

Por vezes, mais do que convocar, Paula Glenadel revisita e subverte os mitos – o da maternidade, um mito também. E fá-los conviver. São, neste aspecto, particularmente significativos poemas como “Cortar cabelo”, ou “Semente”. No primeiro, Iemanjá, o mito, e Joana d’Arc, a mitificada mártir, são pretexto para falar da relação entre mãe e filha, em que os papéis surgem curiosamente invertidos: “A minha filha cortou o meu cabelo, uma droga”, lê-se, para depois se assistir ao acto encenado do avesso, em tempo, o sujeito de enunciação confessando “eu também cortava o das minhas bonecas”. Mãe e boneca sujeitas a um ritual de iniciação, fundamento para exercitar outra forma de olhar, outra forma de ver, de “[o]bservar (...) palavras que há milénios fabricam o mundo”, como se dizia no poema de abertura. A partir daí, tudo é possível: a boneca, tornada cobaia e vítima (como vítima e cobaia é a mãe às mãos da filha), e, pelo processo que Carlos de Oliveira designava por “atração vocabular”, ou jogo de palavras, a boneca vista não como “minha filha”, como seria esperado, mas como “minha falha, minha minha”, desejavelmente, se isso fosse possível, “jogada na fogueira” – sacrificada, mas também purificada, também motivo para uma espécie de futuro micro-mito. “Semente”, o segundo poema, abre com o sujeito poético a declarar: “Fabriquei uma fêmea-filha. Interativa, hiperativa, rebarbativa, pedaço de lixa, folha de urtiga”. A sabotagem do registo emotivo continua na exclamação humorística, referência à cobiçada chegada à maturidade: “Nossa Senhora! Falta polir, dar acabamento. Será que um dia isso acaba? Toda mãe saboreia espinhos. Toda filha passeia nos inferninhos.” E o mito de Ceres e Perséfone, central no mundo antigo ao ciclo anual das colheitas, e recentemente tão recorrente em textos de teoria e crítica feministas, emerge aqui actualizado, tornado espaço cómico de tensão: “Toda filha tem passaporte para o inferno. Toda mãe tem seus meses de inverno”.

Explorando tensões, trabalhando a presença de opostos, penso que este livro desenvolve, ampliando e intensificando, o que estava já presente em *Quase uma arte*: uma poética de extremos, ou de excessos, que, mesmo na sua consciência teórica, tem de reconhecer que o lado oficial da escrita é somente uma das múltiplas possibilidades que ela abre – melhor, que a poesia é a possibilidade por excelência. Já no final do livro, num poema sem título, surge uma figura de musa, problemática, protagonizada na figura do *outro*, mas não de um outro que inspira, senão de um outro de quem “se arranca um poema”. “Musa” ou “masmorra”, assim é esse outro, inspiração ou castigo. Por isso se decide escolher a não escolha: “lei, asa, ou teclado / eu deixo isso com você /”, afirma o sujeito poético, para depois continuar: “e já que comecei / devo dizer que ignoro / quem ou o que diabos é você”. Despida da sua condição de inspiradora, a poesia, mesmo assim, faz sentir a sua presença, inescapavelmente, aproximando-se da formulação da própria autora, quando, em depoimento, afirma que a poesia se lhe afigura como “uma espécie de alforria, um modo de naufragar bem, (...) de entrar no não-saber da coisa toda, de sustentar o vício da dúvida entre perceber e conhecer, tudo isso na certeza visceral de que pensar pesa”.

“Na minha casa / poupo energia / junto o que sobra / peso palavras / penso receitas / e quando gasto / faço um incêndio / eu queimo até / não ficar nada” – pode ler-se no poema “Economia”. Escrevi uma vez, num ensaio conjunto com Maria Irene Ramalho: “O desejo impossível de subir até ao ar rarefeito e supostamente libertador da torre tem cada vez mais consciência da sua própria impossibilidade. A linguagem diz o mundo quando se diz, e mesmo a pura limpidez do ‘grito lírico’ tem as suas fundas raízes no mundo que ‘interrompe’”. Interrupções, tensões, nomadismos, intranquilidades de sentir e de dizer, contrários que se não resolvem e todavia convivem, a “polis” e a “poiesis” em conjugações, ou “tocar o fundo do que é sem fundo” – de tudo isto trata, de forma exemplar, *A Fábrica do Feminino* de Paula Glenadel.