

TRÊS SENTIDOS PARA A MEMÓRIA NA POESIA DE AUTORAS BRASILEIRAS CONTEMPORÂNEAS

Pedro Henrique Trindade Kalil Auad¹

RESUMO: Este presente artigo realiza uma reflexão sobre a relação entre o corpo e a memória na poesia brasileira de autoria feminina contemporânea, partindo de três sentidos que se fazem presentes de forma mais explícita: o gosto, o tato e o olhar. A partir dessa articulação, pretende-se refletir sobre como esses poemas ajudam a alargar o horizonte poético, assim como suas implicações éticas e políticas. São convocadas para a conversa autoras diversas: Adelaine Ivánova, Alice Sant'Anna, Ana Martins Marques, Bruna Beber, Flávia Péret, Marília Garcia, Natasha Tinet, Nina Rizzi, Tatiana Nascimento, Tatiana Pequeno, Viviane Maroca e Yasmin Nigri.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia contemporânea; Memória; Corpo; Autoras.

THREE SENSES FOR MEMORY IN THE BRAZILIAN WOMEN'S CONTEMPORARY POETRY

ABSTRACT: This paper examines the relation between the body and the memory in Brazilian poetry of contemporary female authorship, starting from three senses that are more explicit: taste, touch and look. Based on this articulation, we intend to reflect on how these poems help to broaden the poetic horizon, as well as their ethical and political implications. Several authors are invited to the conversation: Adelaine Ivánova, Alice Sant'Anna, Ana Martins Marques, Bruna Beber, Flávia Péret, Marília Garcia, Natasha Tinet, Nina Rizzi, Tatiana Nascimento, Tatiana Pequeno, Viviane Maroca and Yasmin Nigri.

KEYWORDS: Contemporary poetry; Memory; Body; Female authors.

Entre traços e rastros perceptíveis na produção contemporânea de poesia de autoria feminina, um deles é uma ligação profunda com a memória, assim como uma corporalidade muito presente. Entre o corpo e a memória, percebemos uma dança em que esses significados vão sendo conduzidos um pelo outro, sem necessariamente criar uma hierarquia (a sobreposição da memória ao corpo ou do corpo à memória), mas são imbricadamente constitutivos, como se o corpo fosse *locus* privilegiado da memória e a memória uma marca profunda que se abriga no corpo. Não quero, com isso, afirmar que a poesia de mulheres contemporâneas siga estritamente esse traço ou que esse traço esteja presente em toda poesia da atualidade, mas sugerir uma aporia ou forjar uma pequena chave para a leitura de algumas das poetisas contemporâneas². Outros traços, caminhos, chaves de leitura poderiam ser abertos, mas me centro nesta: a dança do corpo com a memória.

¹ Mestre em Teoria da Literatura e Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo PosLit/FALE/UFMG. Professor visitante do PPGLL/FALE/UFAL, pedroauad@gmail.com.

² Se quisermos uma outra conceitualização, poder-se-ia dizer de uma *conexão de efeitos*, como Wilhelm Dilthey (2010) definiu.

A ligação entre o corpo e a poesia de autoria feminina não é nenhuma novidade, contudo. Para ficar em só um exemplo, as pesquisas de Angélica Soares apontam essa intimidade, mas focado na perspectiva erótica, munição importante para o desvelar do corpo e da exigência de igualdade dentro de uma luta maior. E, a partir disso, o corpo, transcrito na linguagem literária, “gera vida, porque dá um novo sentido: múltiplo, inclusivo do Silêncio. Ela não quer apenas significar, mas ser algo distinto da realidade que lhe dá origem” (SOARES, 1999, p. 48-49). Destaca-se que a perspectiva erótica, principalmente batailliana, na qual Soares se ancora, não é o foco deste trabalho, até porque, como pretendo indicar, o corpo na poesia contemporânea de autoria feminina se transmuta em muitas outras claves de leitura, mesmo sem deixar de lado o desejo, o sexo e o próprio erótico. Assim, se Soares (1999, p. 58) afirmava que “a mulher que pensa e diz o erotismo livremente é a mesma que pensa e diz o seu papel, enquanto construtora da sociedade”, podemos afirmar que aquela que pensa o corpo enquanto lugar de memória também pensa e diz o seu papel, mas, agora, de maneira diferente. Não custa lembrar, ainda, a colocação de Hélène Cisoux (2017, p. 145), sobre a escritura das mulheres que ainda virá: “quanto mais corpo, então, mais escritura”. Não sei se esses poemas realizam o programa proposto para uma escritura feminina de Cisoux, que seria uma outra questão, mas não dá para deixar de lembrar que hoje, como ontem e cada vez mais, a mulher escreve e se escreve e esses poemas adiante constatarão isso.

Não pretendo me alongar na ligação entre poesia e sociedade, ou na questão sempre problemática da relação entre literatura, de um modo geral, e sua inflexão na sociedade. Acho importante frisar que a poesia de autoria de mulheres foi lugar privilegiado do esgotamento da fronteira entre público e privado³ e, assim, não se encaixavam necessariamente em certa ideia de poesia como lugar centrado na subjetividade, como apontava Evelina Hoisel (2019, p. 113), em uma concepção ultrapassada da poesia em que “tudo converge para a subjetividade, a intimidade de um eu, e é por isso que, em muitas teorias sobre a lírica, ratifica-se a sua precariedade para transitar pelo social e o coletivo”. Para essa autora, foi Theodor Adorno

quem reverteu essa concepção, realçando o potencial do poema para atravessar o social e o histórico, pois, no espaço da lírica, o eu soa na linguagem. E a linguagem, como considera Adorno, é um instrumento de comunicação social. É, por excelência, a possibilidade da história do homem, além de ser também a possibilidade de registro da história. (HOISEL, 2019, p. 114).

Aqui ousou discordar em dois pontos de Hoisel. O primeiro é a ideia de que foi Adorno que reverteu essa concepção, porque é a própria poesia que implica a mudança e não a teoria sobre a poesia, isto é, esse movimento já estava na poesia e só aí Adorno o pode perceber; e isso é ainda mais presente na poesia de autoria feminina,

³ Para uma problematização sobre o público e o privado, conferir o texto de Jane Tompkins (2001), *Me and my shadow*.

contemporânea ou não, como é possível perceber na obra de Gilka Machado, para ficar em um só exemplo. O segundo ponto, que deriva daí, é justamente o lugar da história *do homem*, e por isso se afirma, novamente, o privilégio de possibilidade de outras histórias dentro da poesia de mulheres contemporânea, não sendo a história do homem, mas outra história que já se constrói no limiar do público e do privado, do subjetivo e do social. E esse movimento de enfrentamento a uma história *dos homens* é mais antigo, como as teorias feministas destacaram. Como demonstra, por exemplo, Luciana Fonseca Medeiros de Lemos (1996, p.111) sobre as mulheres escritoras alagoanas do início do século XX, que “conseguiram romper barreiras, apesar das proibições, preconceitos, restrições e repressões”, ou, ainda, como indica Ildney Cavalcanti (1996, p. 208), que o cânone e a tradição literária são “temas cruciais na crítica feminista”⁴.

Outro ponto, ainda neste preâmbulo, é a questão da ligação do corpo e da memória. Pesquisas importantes no campo da performance, notadamente as pesquisas estadunidenses a partir ao menos de Richard Schechner (2003), modulam outras possibilidades de memória que não aquela que costuma ser predominante no ocidente que é vinculada, principalmente, à escrita. Diana Taylor (2013) entende que ao menos duas perspectivas para a memória são possíveis: a memória do tipo arquivado, centrada em materiais duráveis e que parece querer coincidir escrita e memória; e a memória do que ela chama de repertório, de bens não duráveis, que se propaga, principalmente, através das corporeidades. Percebe-se que a memória pode ser engendrada por outras perspectivas para além dos bens duráveis, desconstruindo o entendimento de que pessoas ou grupos que constantemente são colocados para fora da História não possuem uma memória recuperável, sendo possível buscar reminiscências através da performance corporal transmitida de geração em geração e que hoje são recuperáveis nos poemas contemporâneos⁵. Nesse sentido, frisa-se que a memória evocada neste texto deve ser entendida enquanto performance, apesar de ser consolidada na escrita. E é justamente nesse desdobramento entre corpo e a possibilidade da escrita, entre o que acontece privadamente, mas que transmuta para o público, que surge a possibilidade de um entendimento que o pessoal é, todavia, político, como o *slogan* das feministas dos anos 1970 afirmavam. Quando a multiartista Martha Rosler foi perguntada se o pessoal é político, ela disse que acredita que o pessoal é político se “é entendível para ser, e se alguém traz a consciência de uma luta coletiva maior para enfrentar questões da vida pessoal, no sentido de considerar as duas esferas como oposição dialética e unitária”; se “expõe os elementos socialmente constrangedores dentro da suposta verdadeira liberdade de ação – nomeando, ‘o pessoal’”; e, sim, “se entendermos como fazer essas demandas pelo direito de controlar nossas vidas dentro do contexto da luta pelo controle sobre a direção da sociedade como um todo” (ROSLER, 2001, p. 95). Mas ela estabelece também que o pessoal pode não ser político se ele é centrado apenas na

⁴ Esses questionamentos da história foram discutidos pelo autor, no texto *Estratégias histórias* (AUAD, 2018).

⁵ Poder-se-ia acrescentar ainda o conceito de oralitura desenvolvido por Leda Maria Martins (2003).

pessoa. Nesse sentido, o eu poético tem que ser compreendido como um eu que se estabelece para além de uma perspectiva unitária, se abrindo para o nós e para o outro, podendo até mesmo ser pensado enquanto “corpo como lugar de fronteira”, como aponta Izabel F. O. Brandão (2015, p. 136). Essa perspectiva que chamo de ética será retomada ao final do texto.

Se nos anos 1980 a artista estadunidense Barbara Kruger afirmava em sua obra que “seu corpo é um campo de batalha”, ressalto que a ligação entre corpo e memória não diminui essa questão, pelo contrário. A memória, como apontaria Žižek (2011), ainda é a maior disputa ideológica em jogo na atualidade. Nesse sentido, o corpo e a memória se apresentam como aporias significativas, como aponta o poema Ana Martins Marques (2015, p. 59), em que é possível esquecer a casa, a cidade, o rio,

mas não podemos proteger o corpo
um outro corpo de envelhecimento
lançando-nos sobre a lembrança dele.

Chamo este trabalho de três sentidos para a memória porque a dinâmica do corpo perpassará os sentidos, mas três deles parecem privilegiados na poesia de autoras contemporânea: o paladar, o tato e o olhar. Isso não significa que não existam outras formas de rememorar ou que a audição ou o olfato não apareçam na poesia, apenas que eles não projetam uma constância como lugar da memória, apesar de que, sim, eles ainda aparecem como o ruído no poema de Marília Garcia (2017, p. 54), *Capítulo II, por intermédio do naturalista*:

sempre me lembro do ruído
da primeira noite e do que você disse
depois de tudo:

*agora não importa
mas alguma coisa que aconteceu aqui
não existe mais
e nem sequer brilha
pela sua ausência.*

A audição, inclusive, pode ocupar a centralidade do poema épico-lírico de Cida Pedrosa (2019, p. 101), *Solo para Vialejo*, tanto tematicamente quanto como elemento mesmo da composição poética:

eu era uma menina de dez anos
e ainda não sabia de the beatles
nem de the rolling stones
sabia do elvis
do elvis e da pélvis
todos sabiam do elvis

presley
presley
presley

Já o olfato está presente, por exemplo, no poema *moonshiner*, de Tatiana Pequeno (2009, p. 38):

A cozinha
os pêlos
a casa
toda é tomada por esse ar
de excêntricos odores:
o tom é ameixa
o cheiro é clínica.

Também presente no poema de Tatiana Nascimento (2017, p. 34)

só que em vc o q cheira
paura exala mostarda
na dobra da minha
nuca

Como aponta Susana Souto Silva (2019, p. 175) quando trata sobre poemas de outra autora, Carla Diacov, “o olfato é um sentido que ocupa um lugar hierarquicamente inferior à visão e à audição, especialmente em poesia, que, não raro, dá amplo destaque às referências visuais e também ao extrato sonoro”. O sonoro é presente na poesia analisada, mas o ouvir, rememorar e constituir memória pela audição não é tão constante quanto os outros sentidos destacados: o gosto, o tato e a visão.

Quando falo sobre poesia contemporânea de autoria feminina, é um recorte dessa produção que é mais ampla do que a que é elencada. Acredito que o que proponho pode ser encontrado em diversas outras poetisas contemporâneas – não só nas contemporâneas, contudo. Neste texto cito algumas autoras: Adelaine Ivánova, Alice Sant’Anna, Ana Martins Marques, Bruna Beber, Cida Pedrosa, Flávia Péret, Laura Erber, Mar Becker, Marília Garcia, Natasha Tinetti, Nina Rizzi, Tatiana Nascimento, Tatiana Pequeno, Viviane Maroca e Yasmin Nigri. Esse campo poderia ser bastante ampliado, principalmente se não tivesse como suporte tão primordial o livro, como aqui está composto. A poesia contemporânea está em diversos outros suportes além do papel, utilizando-se da música, das artes plásticas, da performance, no *slam* e de toda uma relação interartes, como Susana Souto Silva, supracitada, aponta. Devido à uma tentativa de explorar uma diversidade de poetisas, optei por não fazer análises exaustivas de nenhum dos poemas; o interesse é procurar um lugar em que encontramos conexões entre as poetisas e o que essas conexões podem significar do que as analisar individualmente, já que cada uma delas apresenta um fazer poético rico e distinto. Nessa

indistinção se perde, mas se espera ganhar alguma coisa no encontro. Aqui, também, não vai ser destacado os diversos usos e conceitos de memória. Apesar de apontar adiante uma pulsão bergsoniana, as memórias e seus usos não podem ser envelopados sobre essa etiqueta. Mais uma vez, como não é o foco do trabalho, não me deterei em conceitualizações intensas sobre a memória e acho que, de uma forma ou de outra, como já foi dito acima, e será retomado ao final do texto, a memória se torna parte da performance do próprio poema.

Do gosto

Quando Julia Kristeva se debruça sobre a obra da escritora francesa Colette, ela vai entender que os prazeres do corpo não seriam somente os prazeres sexuais ou, melhor dizendo, todos os sentidos poderiam ter essa duplicação em outros sentidos, em que um elemento sente, mas também é sentido; um corpo que é constantemente dobra sobre um outro corpo. O prazer passa a ser um prazer que se espalha pelo corpo, sendo que o *gosto*, “no sentido próprio e figurado, domina o corpo polimorfo de Colette” (KRISTEVA, 2007, p. 223). Partirei, portanto, do gosto que, em um sentido próprio e figurado vai se enredando ainda como mote corpóreo na poesia contemporânea de mulheres.

Em um poema sem título de Natasha Tinetti (2018, p. 47) percebe-se como o gosto vai se transmutando em diversas possibilidades de entendimento - o sabor da manhã, a possibilidade da fruta, o olhar - que aparecem enquanto formulação incandescente em um corpo que desperta o sentido na pele, partindo do sabor da boca para uma transformação corporal:

Não tem geometria que explique
o gosto das cinco horas da manhã
a tragédia das amoras
a geologia de uma íris
a fúria dos grânulos de areia
contra os teus pés.

Essa possibilidade do gosto aparece, contudo, continuamente e profundamente ligada à algum tipo de memória, como o chá em *Abrigo nuclear*, de Flávia Péret (2019, p. 42)

sentei-me
ao seu lado
pedi
um beijo
tomamos
em silêncio
nosso chá.

Ou em um poema como *Pastilhas Garoto*, de Yasmin Nigri (2018, p. 20-21), que separo esse trecho:

(...)
Também hoje me lembrei de você
Dizendo que ia à banca comprar cigarros
E voltando com um bombom sonho de valsa
E pastilhas de menta Garoto
Porque eu amo pastilhas de menta Garoto
Você mordida um pedaço do bombom
E deixava as pastilhas pra mim
Afeito a entradas dramáticas
Chegava da rua jogando o maço na mesa
Depois mostrava as mãos fechadas
E pedia pra eu escolher uma
Mas você nunca revelava o que tinha
Ao invés disso me beijava a face inteira
Sorrindo você dava com os dentes
Quatro até mesmo cinco vezes no meu rosto
E sem fechar a boca frouxa
Abria as duas mãos ao mesmo tempo
Numa havia sempre um bombom sonho de valsa
E na outra pastilhas de menta Garoto
Eu te puxava pra cama e preparava
Uma surra de beijos que consistia em
Bater diversas vezes com a cara no seu corpo
Você ria tão alto quando eu gritava
SURRA DE BEIJO
Imitando a voz do Darth Vader
Talvez fosse esse o motivo
Das surpresas com pastilhas e bombom
Todo santo dia
Hoje eu bem poderia transar
Mas vou mastigar pastilhas de menta Garoto
Enquanto fumo um cigarro

A relação entre o paladar e a memória construíram algumas das formulações célebres da literatura do século XX, seja pela rememoração traçada por Bataille em seu *História do Olho*, em que liga o prazer do corpo, com o sabor do anus e da boca, seja nas inúmeras passagens, como a da feijoada, pelo memorialista Pedro Nava. Mas nenhuma foi tão famosa e provocou tantos debates quanto a de Marcel Proust (2007, p. 75): “E de súbito a lembrança apareceu. Aquele gosto era o do pedaço de madalena que nos domingos de manhã em Combray (...) minha tia Léonie me oferecia, depois de o ter mergulhado em seu chá da Índia ou de tília, quando ia cumprimentá-la em seu quarto”. Entretanto, a formulação das poetisas contemporâneas parece traçar novas possibilidades

para a memória, não se parecendo com a duração e a irrupção do passado no presente, como em Proust, mas reconfigurando o corpo como lugar de passagem da memória.

Ao questionar as teorias de Bergson, cuja duração influenciou determinadamente o escritor francês, David Lapoujale (2017, p. 13) vai se perguntar: “como é possível que, em Bergson, o tempo (...) nunca seja descrito a partir das emoções engendradas por ele?”. A partir disso, Lapoujale vai insistir em entender Bergson não a partir de uma “ciência”, mas de algo que considera mais profundo, justamente a emoção, potencializadora da memória e do movimento. Assim, a partir do virtual, ter-se-ia duas possibilidades de memória: uma que indica que “o passado é um mundo paralelo ao presente, ele não está *atrás de nós*, mas *ao nosso lado*” (LAPOUJALE, 2017, p. 22) e outra que seria uma “memória ativa, informada pela vida” (LAPOUJALE, 2017, p. 23). A irrupção do passado, a partir do gosto, construiria uma possibilidade, em Proust, de entender esse passado que está *ao nosso lado*, mas, nos poemas supracitados, o que temos é uma memória ativa que explora em potencialidades não só do passado, mas para o futuro. Ativa porque não é involuntária, não irrompe no presente, mas que é buscada e articulada intencionalmente e textualmente. Por isso não é a pastilha Garoto que faz com que se desperte a memória, como uma madalena, mas é a memória que leva à pastilha Garoto, no gosto sentido no corpo pela poeta. E, mais, não é uma memória somente de si, mas uma memória em movimento, que informa sobre a vida. A memória dos poemas de mulheres indicam um trabalho da memória muito mais ativo, constituindo uma espécie de *memória-espírito*, “que não é a memória daquilo que fomos, é a memória daquilo que somos e nunca deixamos de ser, mesmo que não tivéssemos conhecimento disso” (LAPOUJALE, 2017, p. 26), ou seja, é uma memória de uma permanência mesmo que involuntária, uma memória que se faz como performance, não necessariamente a partir de um resgate empírico, mas dos repertórios que podem ter sido constantemente ignorados, mas jamais esquecidos, como aponta Leda Maria Martins (2002, p. 89): “assim como não há uma reminiscência total, absoluta e eterna, o esquecimento também é da ordem da incompletude”. Esse possível desconhecimento da memória, de uma “vida comprimida nos limites de uma vida comum” em algum momento “se libera e se exprime através de um ato ou de uma série de atos livres” (LAPOUJALE, 2017, p. 26), puxada, primordialmente, pela emoção. E essa emoção é, principalmente, a “emoção do movimento” (LAPOUJALE, 2017, p. 26).

O movimento ganha importância dentro dos poemas, como é o caso do de Bruna Beber, cujos poemas apresentam, nas palavras de Douglas Rosa da Silva (2017, p. 9), “o eu-lírico em condição de corpomovência amplamente evidenciados”, o que é perceptível no poema *Esquina parábola*, em que a comida, com seu gosto interdito, se apresenta enquanto memória-espírito, do desejo engendrado pelo passeio em contexto urbano em contraste com a impossibilidade de tocar não só a dimensão da comida, mas também do sagrado:

mamãe posso comer
essa pipoca

não pode minha filha
é macumba
macumba não pode comer

e o guaraná pode
ah mãe deixa.
(BEBER, 2014, p. 53)

O corpo movente da e na poesia, presente também no longo poema-livro *Pé do ouvido*, de Alice Sant’Anna, aponta o paladar entre os momentos da recordação, o pêssego, a maçã, as claras em neve para a torta e assim por diante. A partir de “Descer a brook street”, o primeiro verso do poema, se intercala diferentes velocidades e durações e autoquestionamentos para o poema-recordação, o cabelo que cresce vagarosamente em contraste com a bola arremessada em um jogo de beisebol, o crescimento lento do pé de manjerição que logo morrerá, motes esses retomados em vários momentos do poema. Nesse entremeio dos movimentos a memória é uma força constante até mesmo como fantasma, no próprio lugar fazedouro da comida e do aprimoramento do sabor:

na cozinha dele
mora o fantasma de uma mulher
que viveu há muitas décadas
o fantasma de uma mulher
que fica colada ao fogão
esperando a água ferver
a noite toda
ela é inofensiva
uma mulher silenciosa e paciente
a água não ferve nunca
ela de pé olha a chaleira sem pressa
(SANT’ANNA, 2016, p. 40)

O gosto, lugar da recordação, vai ganhando outros contornos para a memória, como uma tentativa de rememorar a partir do sabor um leque de outros passados que não só o da própria comida. Uma memória que se reconstitui corporalmente e sensivelmente e que ganha formulação na textualidade poética enquanto experiência e não só como recordação.

Do tato

Em outro poema, Bruna Beber vai identificar nos mortos – figuras do passado – sua força na presença do agora. Não se trata de uma fantasmagoria no sentido clássico, mas de uma ideia de um passado que, como aponta Derrida (1994), está sempre a revir.

O que os meus mortos não sabem e nunca vão ouvir falar
É que ainda estou de pé e sorrindo em uma cena perdida
No passado de suas vidas, cores sombras, vivos, sorrindo
Dentro da minha vida. De manhã, ao derramar o café
Fora da xícara, ainda sou criança e ouço o tletlectec
Da máquina de escrever da minha tia. Vovó cruzou
A copa pela porta da cozinha, com pressa, sozinha
Sobre a fúria de quem vai socorrer a carne assada.

A porta do quarto bate, eu salto, um quadro
Cai da parede na escrivaninha, a geladeira
Esguicha. Ondas. Calor e energia. Não sabem,
Não querem, não pedem, mas deslizam e eu
Rastejo na eletricidade – um sopro, um eco,
Um traço, um tique – das palavras, da estada
Permanente das palavras que disseram um dia.

Ainda não terminei o café, tampouco sinto saudade,
Pois sei que assim que me levantar desta mesa
Vou reviver o mundo em altura e graça
Sentada na cacunda do meu tio.
Barra Funda, 16/02/2019
(BEBER, 2020, p. 414)

Apesar da indicação inicial de que os mortos não sabem e nunca vão ouvir falar, eles se tornam presença a partir do derramamento do café para fora da xícara. Ali, a partir do gesto, se esboça toda a presença dos mortos – barulhos, comidas, palavras – que se presentificam na possibilidade de, quando o café terminado, se reviver o mundo “na cacunda do meu tio”.

A ideia de fantasma enquanto não somente uma aparição do passado, mas enquanto potência de futuro também está presente no poema de Viviane Maroca (2019), em que, ao invés de ser uma reativação do passado, são dali a construção do adivinhar do futuro, mas feito a partir do toque, do contato, nas unhas, falanges, juntas:

O caminho para casa
É a materialidade

É nele onde vivem os mortos

Escavo-o – pá a pá –
E deixo nele minhas unhas
Minhas falanges
Minhas juntas
Exumo meus fantasmas
Os oráculos que se revelam

Inversão fantasmática⁶ ou o entendimento contundente do próprio fantasma de um passado que se transmuta na memória que não se quer acabada, mas sempre recomeçada. E não só recomeçada, mas também da possibilidade de ver o mundo do alto ou de prefigurar um futuro. Ou, em outras palavras, o fantasma co-habita, se fala com o fantasma – mesmo que não escutem – e se fala ao fantasma, como Derrida iria dizer como uma função necessária: é possível sentir com o tato o fantasma ou se cria o fantasma do toque, não enquanto substituição ou prótese, para usar outro termo de Derrida (2005, p. 65), mas como memória constitutiva do próprio tato. Movimento que se desenha fortemente no poema de Tatiana Pequeno (2019, p. 35-36), *cantilena da outra ponta da praia*, que seleciono alguns trechos:

(...)

faz mais de trinta anos que ele me guardou
todas as conchas da praia de iguabinha
e disse vou escondê-las para você ir
encontrando belezas sempre que voltar
aqui

(...)

ele desapareceu numa certa manhã chuvosa
de janeiro e nunca mais atravessou com facas
a porta de nossa casa em bon-sucesso ele
nunca mais colocou os dedos entre os cabelos
da minha irmã mais nova ou falou alto do nome de
meu irmão mais velho e marinheiro
ele não pôde daqui
sair vivo

faz mais de trinta anos que coleciono conchas
e por mais que o tempo tenha se cumprido
lamento dizer a ele que devo soltar sua mão
desde um último dia em que pedi pai, vamos
até a outra ponta da praia, vamos esconder
conchas, pai, e ele disse não posso mais,
querida, estou
adoecido.

venho soltando sua mão há tempos mas

⁶ Mortos e fantasmas poderiam render um ensaio à parte já que vários outros poemas e autoras tocam nesse assunto, como, por exemplo, Mar Becker (2020, p. 120): “sempre acabamos encontrando nossos mortos por aí / eles acham jeito de voltar / de permanecer”. Poder-se-ia destacar, nesse sentido, o livro *A Retornada*, de Laura Erber (2017).

tão vagorosamente que sinto ainda restos
de areia entre os dedos, poeira ou poesia
entre nós
(...)

a verdade é que me restou um ancinho
poeira de areia entre os dedos e de meu pai
a pequena voz da loucura, seu canto
que guardo pela gravação de palavras
todas variadas formas de ir ao portão e
vê-lo partindo nu sem nenhuma concha
ou ferramenta justa nas mãos
faz quase trinta anos que nunca mais.

A mão, lugar privilegiado do tato, se redimensiona mesmo na ausência do ser que se tocava, mas que não se deixa de tocar – a mão que se solta aos poucos, mas a sensação da areia que permanece. É interessante pensar que o tato não cumpre apenas uma função de sensação, mas de rememoração, de permanência na mão tocada. Aqui temos uma espécie de memória-espírito que mais uma vez não irrompe, mas é buscada e sentida, como se, quase literalmente, fosse possível tocar o passado.

Nesse sentido, as sensações do corpo se acumulam enquanto permanência, isto é, o tato não é simplesmente vislumbrado enquanto uma sensação de algo que acontece na atualidade, naquele momento mesmo, mas o toque enquanto memória impregnada no corpo. E lembrança que se reveste com seu avesso, o esquecimento. Em um outro poema, *breve ensaio contra a minha indiferença à cracolândia do jacaré*, também de Tatiana Pequeno (2019, p. 23), em que o eu-lírico observa e brevemente interage com uma pedinte com o filho no colo – “(...) o bebê caído / de uma teta mirrada de mãe verde / entrando pelo coletivo”, em que

o acontecimento da poesia a leva [a poeta] a se colocar em uma situação, poética por excelência, entre o sentir e o dizer, entre o sofrer e uma atividade, entre uma afetação passiva e um gesto ativo, entre uma (in)suportabilidade e o que com ela pode ser feito, de quem está entre duas zonas limítrofes: a da comoção e a do desolamento. (PUCHEU, 2020)

Alberto Pucheu, ao analisar esse poema, destaca o aceno para o esquecimento, esquecimento que vai se dar no poema:

vamos te esquecer certamente
eu vou tanto que te guardo aqui neste
poema para lembrar que não podemos
te esquecer

Enquanto Pucheu parece frisar, em sua análise, a imagem vista pela poeta e a aproximação entre a poeta e a pedinte, queria chamar atenção para os versos “abro a bolsa constrangida porque / aqui sou eu que tenho pele demais” (PEQUENO, 2019, p. 23) e a imagem da pele que retorna ao final “perdoa-nos a pele, perdoa a indiferença dos poetas” (PEQUENO, 2019, p. 25). A lembrança do encontro, a lembrança com a imagem, é também, de alguma maneira, tátil, marcada pela pele, lugar-fronteira, pelo excesso dela ou mesmo por sua presença. É no sentido, portanto, no sentir, até da pele, que a imagem – memória e esquecimento, porque se esquece a pedinte, mas se confirma a lembrança constante no poema – pode se coadunar em comoção e deslocamento, para retomar os termos de Pucheu.

Do olhar

Apesar de, anteriormente, chegar à imagem – a pedinte na cracolândia - e a imagem ser uma questão importante na poesia contemporânea, não é sobre ela que gostaria de refletir. O olhar e a imagem estão, de alguma maneira, imbricados um no outro porque quando se olha, se olha para uma imagem, não nos centraremos nessa questão. A imagem na poesia contemporânea necessitaria ao menos de um ensaio à parte – e mesmo assim sendo insuficiente –, por isso, me detenho no olhar. Quanto à problemática da imagem só em um livro como *Parque das ruínas*, de Marília Garcia, por exemplo, teríamos que nos desdobrar entre a imagem poética, a pictórica, a fílmica etc., e o entrelaçamento entre elas e a memória – o que para nós seria algo importante – que a poeta tão exemplarmente constrói, sem contar as variabilidades, com a imagem analógica e a imagem digital, como Andréa Catrópa da Silva (2018) aponta. Mas, lembrando, não estamos pensando a ligação entre imagem e memória, mas entre os sentidos e a memória como um desses *locus* da produção poética contemporânea.

O ato de olhar não é simplesmente o de ver ou capturar alguma imagem, nem mesmo só uma força para descrever uma ação, espaço, pessoa ou mesmo um sentimento, mas se torna um ato poético, como no poema de Nina Rizzi (2012, s/p), *imaginário poético, elogio*,

gosto de sentir o cheiro estranho dos homens à janela do coletivo.
Olhar
as unhas dos pés, compridas dessa doença do tempo,
malcumpridas
e até
as encardidas, abandonadas. também coleciono fracassos.

como o sol que rompe os cúmulos, ardo à rebentação de poemas,

a viagem próxima. ligações à uma da madrugada ou da tarde,
tanto faz.
de cheiros e unhas e poemas estou repleta, desperta. e de novo

da mulher que me entrega um lenço azul, a cor mais azul de suas ternuras.

Em uma multiplicidade de sentidos, porque o olfato também está presente, o olhar desperta uma noção do tempo, das unhas dos pés que crescem, longas, menos longas, as estragadas. Em outras palavras: é o olhar que desperta a noção do tempo, primórdio essencial para a função da memória, que, junto ao poema e aos cheiros, ali retorna à mulher do lenço azul das ternuras.

Esse ato de olhar ligado à memória aparece também como a presença da ausência, como uma espécie de metáfora da memória, como no poema de Adelaine Ivánova (2019, p. 14), *Você*:

você fodeu a cidade
todo lugar que eu passo
te vejo
a feira a livraria
duas pontes a beira do canal
pegar ônibus sem pagar
e nada de você

De certo, o ato de olhar é que ativa a memória, sem uma imagem em particular porque todas as imagens podem fazer esse despertar. E, sobretudo, esse ato de olhar não se dá pela construção mesma da memória – eu vejo você – mas se vê um você não presente, ou seja, se olha a ausência, em um processo que antes ativa a rememoração do que se dá a ver o que está ali e por isso a importância do olhar como privilégio até mesmo em relação à imagem nesse poema. Movimento não paradoxal, mas complementar, olhar/não-olhar que aparece também no poema *3x4*, de Flávia Péret (2014, s/p):

Quem vê cara
Não vê solidão

No poema, *Rua de ontem*, Yasmin Nigri (2018, p. 29), repete por duas vezes o verso “*Como era mesmo que você me olhava quando a gente se via?*” em meio a um poema rememoração como o próprio título indica, como a rua de ontem, não de hoje e que se preenche dos momentos dos dois ex-amantes, como, por exemplo, o início do poema:

A gente assistia Anticristo na cama comento pastel de chocolate
Enquanto você me acariciava a barriga
Naquele tempo já parecia tão difícil a união

É interessante a operação despertada porque o olhar não é somente um ato do eu, mas um ato de ser olhado também e ainda articula o olhar e o ver enquanto presença.

Como no poema de Ivánova ou de Péret, o olhar da memória é um olhar para algo que não mais ali está presente.

É nessa fissura do olhar que se poderia encontrar a brecha para pensar esses poemas, de forma geral, como uma instância ética da memória porque o que esse poema nos dá não é somente uma contemplação do olhar, um pista do sabor ou a lembrança de um toque, mas também nos coloca na posição de sermos olhados, quase na possibilidade que Emmanuel Levinas (2014, p. 28-29) nos indica como um rosto, esse “rosto do próximo como portador de uma ordem, que impõe ao *eu*, diante do outro, uma responsabilidade gratuita – e inalienável, como se o eu fosse absolutamente outro, isto é, ainda incomparável e, assim, único” e, complementa o filósofo, “a responsabilidade pelo outro homem ou, se preferir, a epifania do rosto humano constitua uma perfuração na casca do ser ‘que preserva no próprio ser’ e preocupado consigo mesmo. Responsabilidade pelo outro, o “para-o-outro” “des-interessado” da santidade”.

Por uma ética da memória

O que Levinas aponta como ética pode ser pensado nesses poemas em conjunto por trazer o corpo como suporte da memória a partir de seus sentidos. Se é assim, o corpo é alçado a uma espécie de presença para o leitor que passa a com-partilhar o despertar dos sentidos através dos poemas. E como corpo, podem ser pensados como colocados diante do outro, como a ideia de rosto do filósofo francês. Como coloca Luciane Martins Ribeiro (2015, p. 93), o rosto carrega em si uma interpelação de justiça e de cuidado, provocando “uma afecção na subjetividade como sensibilidade”. E, aqui, o sensível vem à tona como possibilidade da vulnerabilidade comum tanto do eu-lírico quanto do leitor, mas também da poeta e do poema.

Mesmo com críticas ao pensamento levisiano, Judith Butler vai acolher em sua análise da ética o fato de que somos expostos ao outro sem desejarmos e desse encontro significa que “não forcluímos essa exposição primária ao Outro, que não tentamos transformar o não desejado em desejado, mas sim tomar o próprio caráter insuportável da exposição como signo, como lembrete, de uma vulnerabilidade comum, uma fisicalidade e um risco” (BUTLER, 2015, p. 131). Gosto da sugestão da exposição como signo, exposição presente nos poemas aqui citados, que se abrem ao outro, possibilitando a abertura de uma fissura em outras subjetividades a partir do corpo colocado como suporte da memória nos poemas, perpassando o gosto, o olhar e o tato.

A memória, como visto, não é para ser pensada como uma memória no sentido oficial, nem em uma memória no sentido estritamente pessoal. Não é oficial porque essas memórias não carregam em si as marcas do sentido estável, arquivado, que Diana Taylor (2013) vai dar ao termo e nem é estritamente pessoal porque essa memória não quer dizer unicamente de uma memória que é só da poeta, mas que faz parte de um repertório, também no sentido da teórica estadunidense, que pressupõe uma performance e uma reencenação das subjetividades das mulheres, sejam subjetividades amorosas, da

violência, do luto, da ancestralidade e assim por diante, mas que perpassam, necessariamente, pelo corpo, pelos sentidos despertados pelo corpo.

Ressalta-se que esse corpo não é para ser entendido como uma espécie de um lugar mais próximo à natureza, não, mas que esse corpo é um lugar de cultura e de formulação da memória. Retomo esse ponto só para chamar atenção, ainda hoje, para o fato de que mesmo que o corpo seja um *locus* privilegiado para a memória, ele não é para ser entendido como desprovido de subjetividade e dado ao biológico, mas os poemas atuam justamente para repensar o que até hoje se chamou de cultura, para daí ampliar o seu significado, já que, como apontou ainda no início dos anos 1970 Sherry B. Ortner (2017, p. 99), “cada cultura reconhece e mantém implicitamente uma distinção entre a atuação da natureza e a atuação da cultura (a consciência humana e seus produtos)”. Assim, se a memória passa pelo corpo e o corpo carrega performaticamente suas construções, não quer dizer que a natureza toma lugar, mas que se ressignifica a própria ideia de cultura, agora sustentando o corpo como também lugar da cultura, das histórias e da História.

Nesse sentido, além de uma ética que podemos advir dessa memória, tem-se o caráter político desses textos - mesmo quando não explícito - ou seria possível pensar em um caráter político para a memória. Mais do que lembranças individuais, essa performance do corpo e seus sentidos nesses poemas, vistos em conjunto, parecem ativar todo um repertório das mulheres, ao invés de simplesmente reproduzir ou reconduzir uma espécie de memória autobiográfica das poetisas. O que Tânia Regina Oliveira Ramos observa sobre os romances de autoria feminina contemporâneos pode ser encontrado também na poesia, isto é, os poemas não apenas não procuram “registrar como as coisas realmente aconteceram e sim elaborar *textualidades*, no plural” e, assim, essa produção, esse *corpus* de poemas ajuda a redefinir “o próprio conceito de literatura e ultrapassar e redefinir as fronteiras do poético e do ficcional” (RAMOS, 2015, p. 186).

Em uma extensiva e brilhante análise da poesia contemporânea a pesquisadora e poeta Danielle Magalhães vai ressaltar a ética como lugar fundamental para entender a poesia, muitas vezes ligada ao corpo, mas sobretudo uma ética que ajuda a alargar a própria história das mulheres. Em sua tese de doutorado *Ir ao que queima*, e mais especificamente no pós-escrito, intitulado *Do segredo à fofoca: Mulheres que reescrevem a história*, a autora vai afirmar que “relegadas aos cantos, ao fora da política, ao fora do espaço público, aos confins subterrâneos da casa, ao silêncio, é claro que as mulheres burlavam esse silêncio do modo como podiam. O que a história oficial não sabia é que isso que por muito tempo foi chamado de fofoca iria se transformar em uma reescrita da história” (MAGALHÃES, 2020, p. 363). Utilizando o antes pejorativo termo “fofoca”, Danielle Magalhães vai destacar que, torcendo esse termo, esse substrato à que as mulheres foram relegadas, na verdade, potencializava um lugar fértil de invenção, de criação e de, por que não, alargamento da memória, do corpo e da própria escrita.

E há nesse movimento de expansão um ato político essencial na nossa contemporaneidade. Se “mais e mais signos estão comprando cada vez menos significado”, como coloca Franco Berardi (2020, p. 79) é justamente no ato poético, principalmente nesses que expandem fronteiras dos limites impostos ao poético e ao

ficcional, que é possível encontrar uma “emanação de um fluxo semiótico que inaugura no mundo tons não convencionais de sentido” (BERARDI, 2020, p. 142). Saindo das convenções da memória dentro do poema, dos lugares anteriormente delimitados como o espaço das mulheres, buscando outras soluções poéticas, se percebe (re)inaugurações de sentidos e sensibilidades que se (re)formam no presente e suas possibilidades sensíveis: alargamento da ideia de poesia, alargamento das trocas do sensível, alargamento do que se toma por cultura e pelo humano, fazendo com que, como diria num outro contexto completamente diferente Nicole Lourax (2007, p. 37), sobre a tragédia ática, essa poesia contemporânea de autoria feminina também “mobiliza, assim, uma das exigências fundamentais da ética: não colocar como tema o humano abstrato antes de ter atribuído à mulher seu lugar no jogo”.

Referências

- AUAD, Pedro Henrique Trindade Kalil. Estratégias históricas: teorias feministas, a história da literatura e a história do cinema nos anos 1970. Cad. Pagu [online]. 2018, n.52, e185214. Epub Maio 03, 2018. ISSN 1809-4449. <https://doi.org/10.1590/18094449201800520014>.
- BEBER, Bruna. *Rua da Padaria*. São Paulo: Record, 2014.
- BEBER, Bruna. Angular. Tereza – revista de literatura brasileira, São Paulo, n. 20, Pp. 414, 2020.
- BECKER, Mar. *A mulher submersa*. Bragança Paulista: Editora Urutau, 2020.
- BERARDI, Franco. *Asfixia: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem*. Trad. Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu, 2020.
- BRANDÃO, Izabel F. O. “Lugares heterotópicos e a constituição de corpos fronteiriços e identidades transitórias nas narrativas de autoras contemporâneas”. In: DALCASTAGNÈ, Regina & LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- CAVALCANTI, Ildney. O que há num "s"? Ou, antologias dos anos 90. Revista leitura, Maceió, n. 18, pp. 203-210, 1996.
- CISOUX, Hélène. “O riso da medusa”. Trad. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli (Orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

- DILTHEY, Wilhelm. *A construção do mundo histórico nas ciências humanas*. Trad. Marco Casanova. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- ERBER, Laura. *A Retornada*. Belo Horizonte: Relicário, 2017.
- GARCIA, Marília. *Câmara lenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- GARCIA, Marília. *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.
- HOISEL, Evelina. *Teoria, crítica e criação literária: o escritor e seus múltiplos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- IVÁNOVA, Adelaide. *13 nudes*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2019.
- KRISTEVA, Julia. *O gênio feminino: a vida, a loucura, as palavras*. Tomo III: Colette. Trad. Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- LAPOUJALE, David. *Potências do tempo*. Trad. Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- LEMOS, Luciana Fonseca Medeiro de. O papel da mulher enquanto escritora: uma análise de textos em prosa no início do século. *Revista leitura*, Maceió, n. 18, pp. 109-133, 1996.
- LEVINAS, Emmanuel. *Violência do rosto*. Trad. Fernando Soares Moreira. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- LORAUX, Nicole. "A tragédia grega e o humano". In: NOVAES, Adauto (Org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MAGALHÃES, Danielle Henrique. *Ir ao que queima: no verso, o amor, no verso, o horror – ensaios sobre o verso e sobre alguma poesia brasileira contemporâneas*. 2020. 399p. Tese. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, 2020.
- MAROCA, Viviane. *Poemas inéditos de Viviane Maroca*. Disponível em: <https://espamais.wixsite.com/espamais/post/poemas-in%C3%A9ditos-de-viviane-maroca?fbclid=IwAR0dWSYVSPmB1cVdSuwTOB1Lq0z1WdGNmgfESgz17Dhdeh2GOMMM1euPtU0>. Acesso em 07 de maio de 2020.
- MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.
- MARTINS, Leda Maria. "Performances do Tempo Espiral". In: ARBEX, Marcia & RAVETTI, Graciela. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.
- MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras – Revista do programa de pós-graduação em Letras*, Santa Maria, n. 26, pp. 63-81, 2003.
- NASCIMENTO, Tatiana. *Lundu*. Brasília: Padê Editorial, 2017.
- NIGRI, Yasmin. *Bigornas*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- ORTNER, Sherry B. "Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?". Trad. Cila Anker & Rachel Gorenstein. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli (Orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.
- PEDROSA, Cida. *Solo para viajejo*. Recife: Cepe, 2019.
- PEQUENO, Tatiana. *Onde estão as bombas*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2019.

- PEQUENO, Tatiana. *Réplica das urtigas*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2009.
- PÉRET, Flávia. *Dez poemas de amor e de susto*. Belo Horizonte: editora da autora, 2014.
- PÉRET, Flávia. *Mulher-bomba*. Bragança Paulista: Editora Urutau, 2019.
- PROUST, Marcel. *Em Busca do Tempo Perdido: no caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Editora Globo, 2007.
- PUCHEU, Alberto. Breve ensaio com Tatiana Pequeno. *InComunidade*. Ed. 91, 2020.
- RAMOS, Tânia Regina Oliveira. “Começar de novo: escrita feminina na zona do afeto”. In: DALCASTAGNÈ, Regina & LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.
- RIBEIRO, Luciane Martins. *A subjetividade e o outro: ética da responsabilidade em Emmanuel Levinas*. São Paulo: Ideias & Letras, 2015.
- RIZZI, Nina. *Tambores pra n’zinga*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012.
- ROSLER, Martha. “Well, is the Personal Political?” In: ROBINSON, Hilary (Org.). *Feminist – Art – Theory*. Malden: Blackwell Publishing, 2001.
- SANT’ANNA, Alice. *Pé do ouvido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? *Percevejo – Revista de teatro, crítica e estética*. Rio de Janeiro, n. 12, ano 11, p. 25-50, 2003.
- SILVA, Andréa Catrópa da. Marília Garcia: para onde nos levam as hélices do poema? *estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 55, p. 309-323, Sept./Dec. 2018.
- SILVA, Susana Souto. “Escrita com o corpo: a poesia de Carla Diacov”. In: GOMES, Carlos Magno; RAMALHO, Christina Bielinsk; CARDOSO, Ana Maria Leal. *Escritas da resistência: intersecções feministas da literatura*. Aracaju: Criação Editora, 2019.
- SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Difel, 1999.
- TAYLOR, Diana. *O Arquivo e o Repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- TINET, Natasha. *Veludo violento*. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2018.
- TOMPKINS, Jane. “Me And My Shadow”. In: LEITCH, Vicent B. (Org.) *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Nova Iorque: Norton, 2001.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Primeiro como tragédia, depois como farsa*. Trad. Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011.

Recebido em: 29/06/2020

Aceito em: 29/06/2020

Referência eletrônica: AUAD, Pedro Trindade. Três sentidos para a memória na poesia de autoras brasileiras. *Criação & Crítica*, n. 29, p., mai. 2020. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.