



DOSSIÊ: COMO NARRAR O REAL EM TEMPO PÓS-REAIS

A poesia do presente e a maquinaria realista: uma leitura dos poemas de Ana Guadalupe

The poetry of the present and the realistic machinery: a reading of Ana Guadalupe's poems

La poesía del presente y la maquinaria realista: una lectura de los poemas de Ana Guadalupe

Natália Barcelos

Natalino¹

orcid.org/0000-0002-1191-0478
ntlnatalino@gmail.com

Ieda Magri¹

orcid.org/0000-0002-4809-3811
iedamagri@gmail.com

Recebido em: 04 mar 2023.

Aprovado em: 05 mar 2023.

Publicado em: 18 ago 2023

Resumo: A partir de duas antologias de poesia publicadas recentemente no Brasil – *As 29 poetas hoje* (2021), organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, e *É agora como nunca* (2017), organizada por Adriana Calcanhotto – este artigo investiga o que Tamara Kamenszain, crítica e poeta argentina, chama de "maquinaria realista", que estaria em funcionamento em certa produção poética desde a década de 1990. Essa maquinaria realista colocaria em cena uma poesia "profanada", restituída ao uso, e que encena múltiplas vozes, performando um "pós-eu" que se deixa ver plenamente na poesia de Ana Guadalupe. Se em *As 29 poetas hoje* vemos em cena uma orquestração de vozes, um coro, pensando com Tamara Kamenszain, podemos dizer que essa pluralidade de vozes encontra um *ethos* comum, um *eu* que soma: um eu-tu-nós que apaga aquela voz unitária do eu lírico autocentrado. O artigo, assim, busca tornar visível na análise de alguns poemas de Ana Guadalupe que ali também está em cena uma espécie de *eu* que, na verdade, nunca é somente autoral ou autobiográfico: um *eu* que sabe e reconhece as marcas pelas quais passou; um *eu* provisório; um *eu*, por vezes, estrangeiro; um *eu* que se inaugura no instante-já do poema, no aqui-agora do poema; um *eu* que se retroalimenta numa possível releitura (do poema); um *eu* refém de outros *eus*. Esse coro de *eus* nos apresenta a tarefa de tentar entender os movimentos e as motivações que essa poesia profanada suscita, sendo ele mesmo uma boa amostra da poesia do presente que investe na captação de um real profanado.

Palavras-chave: Real. Poesia. Ana Guadalupe. Tamara Kamenszain. Josefina Ludmer.

Abstract: Starting from two poetry anthologies recently published at Brazil – *As 29 poetas hoje* (2021), organized by Heloisa Buarque de Hollanda, and *É agora como nunca* (2013), organized by Adriana Calcanhotto – this paper explores what Tamara Kamenszain, Argentine poet and critic, calls "realistic machinery", which would be functioning in certain poetic production since the 1990s. This realistic machinery would put in scene a "profaned" poetry, restituted to the use, and that stages multiple voices, performing a post-self that allows itself to be fully seen in the poetry of Ana Guadalupe. If in *As 29 poetas hoje* we see on the scene an orchestration of voices, a choir, thinking with Tamara Kamenszain, we can say that this plurality of voices finds a common ethos, a self that adds up: a self-you-us that erases that unitary voice of the self-centered lyric self. This paper, thus, seeks to make visible in the analysis of some poems written by Ana Guadalupe that there is also in scene a kind of self that, in fact, is never only authorial or autobiographical: a self that knows and recognizes the marks through which it has passed; a provisory self; a self that is, sometimes, foreign; a self that inaugurates itself in the instant-already of the poem, in the here-now of the poem; a self that feedback itself in a possible rereading (of the poem); a self that is hostage to other selves. This choir of selves presents us the task to try to understand the movements and motivations that this profaned poetry arouses.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Heloisa Buarque de Hollanda (2021), mais uma vez, assume a importância dos mecenas, das editoras, dos organizadores de antologias, sobretudo em um século marcado por publicações organizadas por homens e que incluem, também, majoritariamente poetas homens⁶. Junto a Adriana Calcanhotto (2017), Heloisa Buarque de Hollanda delineou alguns dos sintomas presentes na produção de poesia da última década (2010-2020). Mas alguma coisa mudou aí nesse hiato entre as publicações das antologias. Apesar de o livro não ter ganhado um prefácio, apenas uma breve apresentação, a orelha de *É agora como nunca* (2017) reforça a singularidade dos e das poetas escolhidos(as) para compor a antologia: "cada autor tem sua trajetória, sua cidade e idade, seus temas e problemas, sua dose muito particular de amor e humor, sua forma e norma". A contracapa da antologia reforça que "cada um à sua maneira – com melancolia e graça, do verso livre à forma fixa – integra uma cena múltipla, que esbanja vigor e criatividade".

Embora Heloisa Buarque de Hollanda (2021) tenha elaborado um longo prefácio no qual chega a falar da heterogeneidade de linguagens, temáticas e dicções presente em sua seleção, ainda assim, em conjunto, *As 29 poetas hoje* exprime(m) uma dicção muito particular – que no entendimento de Heloisa Buarque de Hollanda (2021, p. 25) "se faz pela lógica do compartilhamento e da identificação política, mas, sobretudo, afetiva". O corpo e sua fala ganham, nesse sentido, projeção: ao passo que conquistam um ponto de vista próprio, as 29 poetas alcançam também um lugar comum:

São muitas as mulheres que escrevem hoje. Mulheres que falam. Mulheres que fazem boa poesia. Como nos movimentos feministas jovens, a nova poesia de mulheres não reflete apenas a produção individual de cada poeta. Ela se faz em coro, em ressonâncias. Lembra e não lembra o "poemão" que Cacaso identificou na prática da poesia marginal dos anos 1970. Lembra porque, como Cacaso observou, vista

em conjunto, a poesia daquela hora parecia um só poema. Da mesma forma, ao ler esse segmento feminista da poesia de mulheres hoje, também sinto um *éthos* comum (sem falar de certa dor comum), que se expressa numa sucessão de ecos ligando uma poeta à outra. Por outro lado, não lembra, porque, ainda que os dois contextos sejam ultraconservadores, não estamos mais sob a pressão da censura do governo militar de 1964, e nosso novo poemão de mulheres pode falar de forma direta em alto e bom som, o que faz com maestria (HOLLANDA, 2021, p. 31).

Se em *É agora como nunca* (2017) cada poeta carregava consigo seus temas e seus problemas – ainda com resquícios daquele nunca questionado eu autoral –, o que vemos em *As 29 poetas hoje* (2021) é uma orquestração de vozes, um coro⁷; uma pluralidade de vozes que encontra, no entanto, um *éthos* comum, um *eu* que soma: um eu-tu-nós. Mas antes de pensarmos nesse *éthos* comum, nesse *eu* que atravessa a primeira pessoa do singular, seria o caso de pensarmos naquilo que Tamara Kamenszain (2019 [2016]), analisando algumas produções sul-americanas do presente, chama, recorrendo a Henri Meschonnic (2007, p. 72, *apud* KAMENSZAIN, 2019 [2016], p. 78), de "sujeitos da reenunciação"⁸, que nada mais seria que uma espécie de "pós-eu".

Tamara Kamenszain e a operacionalização de um "pós-eu"

É a partir do trabalho de Washington Cucurto que Tamara Kamenszain (2019 [2016]) começa a pensar numa série de reenunciações que apa-

⁶ Apenas para citar algumas: *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*, de Manuel da Costa Pinto; *Roteiro da poesia brasileira – anos 2000*, de Marco Lucchesi; *Prévia poesia*, de André Dick; e *Poesia.br*, de Sergio Cohn. Publicadas respectivamente em 2006, 2009, 2010 e 2013.

⁷ Boris Schnaiderman recorre aos escritos de Mikhail Bakhtin, principalmente *O discurso no romance* (1975), para resgatar a noção de que o dialogismo funciona perfeitamente no romance, mas não no teatro e na poesia. A partir daí, Schnaiderman (1998, p. 75) se pergunta: "Como conciliá-la com sua [outra] afirmação de que 'toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego [...] está impregnada de relações dialógicas'?. Ao recuperar o texto, "A concepção bakhtiniana sobre poesia lírica", organizado por Vadin Kojinov, o autor se apoia em um rascunho inédito, transcrito por Kojinov, para contrariar a distinção estabelecida pelo próprio Bakhtin: "A autoridade do autor é autoridade do coro. [...] Eu me ouço no outro, com outros e para outros. [...] Eu me encontro na voz [...] alheia". Contrapondo tudo isso, Schnaiderman (1998, p. 76) conclui que "a noção de coro engloba, na realidade, as suas afirmações sobre a 'soberania' do autor na poesia lírica e acrescenta-lhes um nexos com a sua concepção do mundo polifônico". Para Heloisa Buarque de Hollanda (2021), a nova poesia de mulheres se faz justamente em diálogo, em coro, ressonâncias.

⁸ "Há sujeito da escrita somente quando há transformação do sujeito da escrita em sujeito de reenunciação" (MESCHONNIC, 2007, p. 72, *apud* KAMENSZAIN, 2019 [2016], p. 52).

recem na poesia atual, notadamente quando esse poeta faz aparecer a dicotomia entre o *vos* e o *tú*⁹, questão fundamental de diferenciação do uso linguístico nos diferentes países de fala espanhola. Cucurto faz com que ambos, o *vos* e o *tú*, convivam numa mesma frase, gerando, assim, uma “indecisão léxica” – permitindo diálogos entre um dominicano e um argentino, por exemplo.

O novo *tú* que opera nos limites do *vos* pode ser definido como uma espécie de pós-tu, porque responde ao encontro do coloquialismo argentino com o latino-americano, e não tanto ao hispanismo politicamente correto do qual os poetas advogados ainda não se desvincilharam (mesmo quando usam o *vos*). *Esse tu póstumo, cuja morte já foi decretada muitas vezes, só pode ter interlocução com um pós-eu*. Isto é, com um eu menos íntimo, uma espécie de *yo-de-ti* [eu-de-ti] que acontece no *yoti* gerando multidão. [...]. Oliverio Gironde, em *En la masmédula*, triturou esse eu aural até fazê-lo tornar-se verbo (*yo-year* [eu-euar]) (KAMENSZAIN, 2019 [2007], p. 25-26, grifos nossos).

Sem muitos rodeios, Tamara Kamenszain já diz a que veio em *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay* (2016), resgatando, parece, grande parte do que foi rascunhado anteriormente em *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía* (2007):

Intimidade, experiência, escritas do eu, subjetivação, dessubjetivação são todos conceitos com os quais se pensa hoje e a partir dos quais hoje se escreve narrativa. Enquanto isso, a poesia vem enfrentando, desde as suas origens, as ingerências que esses conceitos têm na sua prática. Hoje, quase na virada de um século de intensa pesquisa a esse respeito, depois da virada copernicana que deslocou o foco da esfera do enunciado para colocá-lo na enunciação, nos encontramos, tanto na poesia quanto na narrativa, com uma busca que tenta insuflar vida no emagrecido eu enunciativo do formalismo. E o resultado é uma espécie de pós-eu que, livre das digressões em torno de sua posição no texto, se faz presente, irrompe alegremente, mas não mais do jeito centralista e autoritário daquele nunca questionado eu aural, e sim em um estado de abertura tal que, fora de si, confunde seus limites com o mundo que se faz presente nessa operatória. Assim, poderíamos dizer que agora é a atividade do poema a que faz “do texto inteiro um eu”. Isto é, que o poema não poderia mais ser considerado

a resultante estática – nem estética – de um eu e/ou de um mundo, mas que eu e mundo confundem agora seus limites, impelidos pela atividade do poema (KAMENSZAIN, 2019 [2016], p. 49-50).

Esse *eu*, agora esvaziado, agora distante de uma certa intimidade, torna-se um *eu* acentuado por outros *eus*. Nas palavras de Kamenszain (2019 [2007], p. 26), “um lugar usurpado que não é o meu, mas onde poderia ser dito que *yo-te-banco* [eu-te-apoio]. Isto é, eu me desloco do horizonte e deixo você entrar”. Só que *As 29 poetas hoje* não se deslocam para outras entrarem – ao contrário, elas se incluem. Elas entram no poema, no poemão. Colocam-se em um estado de abertura; *insuflam vida* em conjunto. “Escrevo para alterar o sentido de estar sozinha”, anota Dinha (2021, p. 226). Ou como neste poema de Renata Machado Tupinambá (2021, p. 65):

[...]
Carrego a memória de um povo,
as muitas vozes dos meus avós,
meu destino é ser onça?
[...]
por todo litoral
somos tuba ypy abá
somos tupinambá.

Ou neste de Bruna Mitrano (2021, p. 70):

Quando você chega à idade
Que te permite entrar
Em novos cômodos
Que te permite entrar
No banheiro com banheira por exemplo
Descobre que as paredes da casa
Da patroa não são tão brancas
Quanto você acreditava.

Um *você* que pressupõe, antes de tudo, um *eu*. Um *você* que é Bruna Mitrano e grande parte das filhas de empregadas domésticas brasileiras. Um *eu* que, mesmo fora de si, toma partido, entra com tudo. Um *eu* que se faz inteiro no poema, que se confunde com as próprias coisas. E mesmo que tentem tirar esse *eu* de cena, ele continuará lá, resistindo no poema, no “poemão”, nem que pra isso seja preciso “passar a vez”:

⁹ Evidente que a suposta dicotomia entre os pronomes “tu” e “você” já não chega a ser uma grande questão no Brasil, se comparado à Argentina.

[...]

Se me disserem – é o fim da linha:
fico aqui exatamente onde estou.
Se me disserem – mataremos todos os seus
mortos.
Fico aqui exatamente onde estou.
Com os mesmos olhos de mosca-varejeira,
ousada como minha avó.
Se me disserem – é dia e ele não será seu:
fico exatamente onde estou.
Com a mesma fome, herdeira de um deserto
faço questão, passo minha vez.
(FELIX, 2021, p. 182-183)

Agora, nossas poetisas não se veem mais "obrigadas" a se parecer com aquele *eu* egocêntrico dominante na poesia clássica, ou mesmo com o eu da modernidade que, embora já consciente da condição de assujeitamento, ainda se viu por vezes imbricado e marcado por noções estáveis de identidade e de si mesmo; é o "pós-eu" que toma a cena e passa a ter interlocução com o *pós-tu*, gerando uma espécie de *eu-tu-nós* – um coro. Assim, "pode dar lugar à aparição de uma espécie de pós-metáfora, aportando uma nova volta inesperada à proliferação da maquinaria poética" (KAMENSZAIN, 2019 [2007], p. 46). O que vem sendo produzido na nossa poesia, sobretudo feita por mulheres, parece confirmar que aquele eu centrado, aquela subjetividade compreendida – que antes se reconhecia como verdadeira – não tem mais lugar na poesia contemporânea tanto porque nossas poetisas aprenderam a fingir a intimidade de um jeito questionador e até paródico, como em Ana C., quanto porque a nossa crítica mais recente não permite mais que leiamos com olhos ingênuos esse eu supostamente autêntico, íntegro, verdadeiro.

Ana Guadalupe e a maquinaria realista

Embora não seja mencionada por Heloisa Buarque de Hollanda (2021) como uma das "contemporâneas mais reconhecidas", Ana Guadalupe esteve ao lado de Alice Sant'Anna, Ana Martins Marques, Angélica Freitas, Bruna Beber e Marília Garcia em *É agora como nunca* (2017). Poetisas que, a exceção de Guadalupe, são até mesmo publicadas pela mesma editora responsável pela

distribuição das duas antologias aqui mencionadas: a renomada Companhia das Letras. Mantendo-se mais à margem, desde a publicação de *É agora como nunca* Guadalupe só viria a publicar dois livros: *Não conheço ninguém que não seja artista* (Confeitaria, 2015) e *Preocupações* (Edições Macondo, 2019), tendo publicado apenas *Relógio de pulso* (7Letras, 2011) antes da antologia. Suas lombadas, finíssimas, quase não conseguem revelar os títulos com nitidez. São, diria Tamara Kamenszain (2019 [2007], p. 11), "livros de formato reduzido, cuja precariedade pressupõe lidar com um objeto que se assemelha mais a um brinquedo perecível do que a um fetiche intelectual e pressupõe também guardá-los na biblioteca correndo o risco de ficarem acaçapados atrás dos grandes volumes".

Mesmo não tendo nada de precário nas edições de seus livros, o fetiche de Guadalupe parece mesmo ser este: livros para serem lidos e depois quase esquecidos. E talvez nem chegue a ser mencionada por Heloisa Buarque de Hollanda ou pela crítica como uma das "contemporâneas mais reconhecidas" justamente por apostar nesse formato e investir em territórios quase sempre "antipoéticos", ocupados por uma ambivalência – ou melhor dizendo, em tudo aquilo que foge ao específico literário¹⁰. Mesmo em seu último livro, *Preocupações* (2019), publicado pela Macondo, uma editora que cada vez mais vem ganhando terreno no mercado editorial brasileiro, Ana Guadalupe continua investindo em *poemas que não se deixam ler*.

Fato é que esses poemas acionam outros modos de ler e exigem que encontremos outros quadros teóricos, da ordem do dia, para interpelarmos esse tipo de produção. Exige e modifica os modos de ler justamente porque se ocupam, como sugere Josefina Ludmer (2013),

¹⁰ Heloisa Buarque de Hollanda relembra, em *Onde é que eu estou?* (2019), a célebre entrevista concedida por Mikhail Bakhtin em 1972, na qual "criticava severamente a ênfase que vinha sendo dada à busca das especificidades da literatura, preterindo as questões da interdependência das várias áreas da produção cultural. Bakhtin reforçava sua crítica ao formalismo russo, afirmando ainda que a ausência de articulações mais concretas entre a literatura e o contexto global da cultura estaria promovendo a marginalização da própria ideia de literatura" (HOLLANDA, 2019, p. 67). Cf. Bakhtin (2017).

de uma ambivalência. De todos os nomes aqui citados, a produção de Guadalupe talvez seja a que mais conseguiu driblar os parâmetros que “definem” o que é literatura, atravessando, inclusive, a fronteira do literário. Esses textos, diz Ludmer (2013, p. 128),

[...] se colocam fora e dentro, como uma posição diaspórica; estão fora, mas presos a seu interior. É como se estivessem em exodo. Continuam aparecendo como literatura e apresentam o formato de livro, conservam o nome do autor, são incluídos em algum gênero literário como “romance”, e, por fim, se reconhecem e definem a si mesmos como “literatura”. Aparecem como literatura, mas não podem ser lidos com critérios ou categorias literárias, como autor, obra, estilo, escrita, texto e sentido. Não são lidos como literatura porque aplicam à literatura uma drástica operação de esvaziamento; o sentido (ou o autor, ou a escrita) fica sem densidade, sem paradoxo, sem indecibilidade (ou como diz Tamara Kamenszain, “sem metáfora”), sendo totalmente ocupado pela ambivalência: são e não são literatura, são ficção e realidade.

Citada por Ludmer¹¹, Kamenszain é justamente a via de acesso, a estrutura de pensamento, o desenho teórico para pensarmos nas operações e rearranjos de composição realizados por Ana Guadalupe. Em *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía* (2007), Kamenszain já vinha ensaiando o que, mais tarde, em *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay* (2016), finalmente esclareceria. Kamenszain entende que estamos diante de uma operação profanatória¹²: os usos transformam-se em consumo; tal transformação, por sua vez, encontraria a sua realização justamente no formato de espetáculo. Unidos,

¹¹ Para além do trecho aqui recortado, em uma das entradas de seu ensaio-diário *Aqui, América Latina*, Josefina Ludmer (2013) registra uma conversa com Tamara Kamenszain sobre a produção poética argentina contemporânea. Na conversa, Ludmer confessa sentir que lhe faltam recursos para ler a poesia de seus contemporâneos. Parece, então, que as reflexões ensejadas nessa interlocução reverberaram nas pesquisas e textos de ambas. Josefina, lendo na prosa; Kamenszain, na poesia – desenvolvendo mais profundamente tais questões em *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay* (2016).

¹² Tamara Kamenszain parte de Giorgio Agamben em seu célebre ensaio *Elogio da profanação*: “profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado” (AGAMBEN, 2007, p. 71). A questão é: como profanar o improfanável, ou seja, aquilo que “a religião capitalista em sua fase extrema” (idem) criou como improfanável e que, para Kamenszain, seria o *reality show*? Ou seja, como, ainda, profanar o sagrado da poesia em tempos de *reality show*? A resposta parece ser invalidar a metáfora, ir ao real bruto, às coisas e ações aparentemente sem significação.

capitalismo e espetáculo fazem com que certos poetas tenham que driblar duas outras categorias para se aproximar do “real”:

Tentando descolar a escrita poética de sua ferramenta retórica por excelência, a metáfora, eles [escritores como Cucurto, Gambarotta e Iannamico, cujos livros de poemas surgiram na Argentina a partir do final da década de 1990]¹³ pretendem driblar tanto o simbólico quanto o imaginário a fim de aproximar-se o mais possível daquilo que justamente a retórica sempre falha em representar: o real (KAMENSZAIN, 2019 [2007], p. 4).

Diante da impossibilidade de representação do real¹⁴, diante do vazio que é essa impossibilidade, alguns poetas optam por operar exatamente o contrário: se valem da mesma metodologia dos *reality shows*, e o que “montam em suas páginas está filmado com uma câmera de mão pelos próprios protagonistas” (KAMENSZAIN, 2019 [2007], p. 9). Mas também é preciso, por outro lado, furar o suposto efeito de *show* da realidade, no qual se tenta promover um encontro, “precisamente onde a ‘literatura’ tinha exercido uma separação – fala e escrita, literatura e vida, forma e conteúdo, significante e significado etc. Dessa maneira empreende-se um trabalho profanatório que implica começar sempre do zero. Como se não houvesse tradição literária” (KAMENSZAIN, 2019 [2007], p. 10).

Ana Guadalupe, sobretudo em *Preocupações* (2019), parece passar por cima de um passado imediato, e passa até mesmo por cima da tradição. Há “uma vontade de se descolar de toda referência literária” (KAMENSZAIN, 2019 [2007], p. 12), mesmo que se diga que “quando era criança não havia/ biblioteca de bairro ou escola/ grande o bastante pra vontade” (GUADALUPE, 2019, p. 18). Se o que foi recolhido de uma tradição passa a ter para ela outra função, não sabemos. Mas o que parece ficar claro é que a poesia de Guadalupe não deve nada a ninguém, a nenhum

¹³ Em *Testemunhar sem metáfora*, Kamenszain investe nos casos de Washington Cucurto, Martín Gambarotta e Roberta Iannamico. Já ao fim do capítulo, elabora uma síntese: “Realismo atordado em Cucurto, procura do real em Gambarotta, uso em Iannamico são os modos de colocar o poema em circulação. Só assim pode ficar garantida a sobrevivência da literatura no mundo do *reality show*” (KAMENSZAIN, 2019 [2007], p. 44).

¹⁴ Nesse caso, a concepção lacanianiana de real.

poeta, a nenhuma tradição, a nenhuma escola, a nenhuma tendência. É como se os nomes dos escritores e poetas que a antecederam jamais existissem: não há cumplicidade literária alguma. E quando aparecem, se aparecem, têm apenas valor de uso. Ana Guadalupe *profana*, tira da poesia o seu caráter sagrado:

A EVENTUAL VISITA DA POESIA

recebi a visita da poesia
ou tanto quis tanto fiz
que imitei o que o poeta
experimenta durante a vida
confeccionei os gracejos
menti que tinham brotado
espalhei as canetas pela mesa
dizendo que foi tudo obra da poesia
(GUADALUPE, 2019, p. 15).

Certos tipos de poetas são, no poema, *profanados*. Guadalupe disfarçadamente insulta aqueles que confeccionam "gracejos" e que tomam o ofício poético como algo que brota; como se o fazer poético só pudesse ser fruto de uma inspiração. Insulta a própria tradição, responsável por adotar o mito da inspiração, da confissão ou da exaltação como forma do exercício poético, do artifício literário. Embora até hoje possa ser percebida a sobrevivência da poesia "inspirada", "confessional" e "elevada" em parte da poesia contemporânea, definitivamente não é essa que interessa a Guadalupe¹⁵. Se lhe perguntassem o que a "inspirou" a fazer o poema, certamente a resposta seria: nada. Ou o tédio: "são tantas horas da mesma atividade/ que você se entedia e cochila/ deixando para depois o trabalho/ de fazer assombração" (GUADALUPE, 2019, p. 50). Mas ainda assim há a tentação de escrever, ainda assim espera-se a "visita da poesia". De alguma forma, Ana Guadalupe assume a posição

de poeta, mesmo parecendo não querer sê-lo, mesmo sem querer pertencer a uma "cena", mesmo estando mais à margem. Voltando a Josefina Ludmer (2013, p. 133), lemos que

Os textos pós-autônomos podem exibir ou não suas marcas de pertencimento à literatura e aos padrões de autorreferencialidade [...]. Podem se colocar ou não, simbolicamente, dentro da literatura e continuar ostentando os atributos que a definiram antes, quando era totalmente "literatura" [...]. Ou se percebe a mudança no estatuto da literatura no interior da indústria da língua, e aí estamos frente a novos modos de ler. Ou não se vê ou se nega (não se imagina que estamos em outro mundo), e então continua havendo literatura e não literatura, ou má e boa literatura.

Ao passo que Guadalupe aciona novos modos de ler – é o que a sua produção reivindica, parece –, por outro lado, lembra-nos que continua havendo a noção de "má" e "boa" literatura. Nessa concepção, a poesia, para ser "boa" literatura, para ser alta literatura, para ser literatura com L maiúsculo, não pode deixar de confeccionar os tais gracejos, por exemplo. A tríada mais citada pelos poetas contemporâneos – Drummond, Cabral, Bandeira – é justamente a que investe nesse tipo de coisa. Guadalupe troca o gracejo pelo deboche. Desbanca, inclusive, alguns modelos de interpretação, como aquele que acredita que os autores posteriores sempre devem algo aos anteriores; ou aquela que defende que os autores mais recentes estariam mais próximos de outro tipo de "progresso". Revolucionar ou não o que já existiu, nada disso a interessa. Guadalupe parece não querer ter aprovação¹⁶.

Não se trata mais de uma possessão divina e irracional, ou de apelar a um mundo "superior" e sensível. Ana Guadalupe não recebeu a graça das musas ou de outras divindades. Não se pre-

¹⁵ Mais parece seguir a lição de Alberto Caeiro em "XXVIII": "É preciso não saber o que são flores e pedras e rios/ Para falar dos sentimentos deles./ Falar da alma das pedras, das flores, dos rios./ É falar de si próprio e dos seus falsos pensamentos./ Graças a Deus que as pedras são só pedras./ E que os rios não são senão rios./ E que as flores são apenas flores.// Por mim, escrevo a prosa dos meus versos/ E fico contente./ Porque sei que compreendo a natureza por fora./ E não a compreendo por dentro/ Porque a natureza não tem dentro./ Senão não era natureza" (PESSOA, 2013, p. 57). O que não quer dizer, por outro lado, que Ana Guadalupe não possa escrever a partir de "falsos pensamentos".

¹⁶ Layse Barnabé de Moraes (2018, n.p.), numa espécie de diário-mapa de leitura, fala como os poemas de Guadalupe, num primeiro momento, não a agradaram – justamente por ainda ser apegada a "trechos bonitos & grandiosos": "Eu conheci os poemas de Ana Guadalupe há quase 10 anos e, à primeira vista, eles não me pegaram. Eu era ainda uma jovem estudante de Letras apegada a trechos bonitos & grandiosos, os quais grifava e guardava, como quem guarda um segredo. Aqueles poemas, feitos de tique nervoso, bigornas, pianos, travesseiros, persianas, calçadas, palitos de dente, mocassins e facas não me saltaram aos olhos – eram só escritos de uma jovem poeta paranaense, minha conterrânea".

tende atingir a beleza do "discurso poético". Não há lirismo que resista. Não há criação divina aqui. Não há apelo às musas. Nada aqui é produto de uma imaginação inspirada:

com o simile guardado no bolso
teria abordado de forma agressiva
os doces prospectos do afeto
e as negociações que ainda fazia?
por quanto tempo
terei dinheiro para viver nesta cidade
antes que pese demais o medo
e o medo me roube a energia?
(GUADALUPE, 2019, p. 15)

Mais do que andar com uma cópia de seus poemas por aí – um símile –, abordar pessoas, fazer negociações etc., outra preocupação reside no poema: ter dinheiro para viver na cidade. É como se o medo também lhe roubasse a "inspiração"; ou melhor: que inspiração sobrevive ao medo? "Trata-se de uma máquina de vida mais que de um aparelho de referências literárias", responderia Kamenzain (2019 [2007], p. 17). Só há uma ambição: viver – nem que para isso seja necessário mudar de casa 23 vezes (ou seriam 22? Ou 19?). Escreve no poema *Dezenove casas*:

morei em dezenove casas
nenhuma traz cenário nitido
para lembranças ou delírios
[...]
para ilustrar a jornada
menciono cansada minhas dezenove casas
mas *minto que são vinte e duas*
para impressionar
(GUADALUPE, 2019, p. 35, grifos nossos)

E seis páginas depois, em *A/C proprietário do imóvel*, escreve:

caro proprietário deste imóvel
em que vivo já há algum tempo
sem nunca no entanto abandonar o medo
de você acordar meio mal-humorado
ou querendo abrigar seu sobrinho
que faz faculdade de cinema
ou apenas irritado
com meus hábitos noturnos
conforme informaram os gestores
do condomínio

[...]
se você me conhecesse
veria meu esforço e esmero
saberia que *morei em outros 23 espaços*
antes de chegar rolando a este
(GUADALUPE, 2019, p. 41, grifos nossos)

As mesmas preocupações – a incerteza de continuar vivendo onde se vive – e sobretudo o medo insistem em aparecer, compondo essa maquinaria realista que são os poemas de Guadalupe. Ainda assim, estamos diante de uma continuidade paradoxal. É um outro real, um real que, segundo Kamenzain (2019 [2007], p. 18), "entra pela porta do atordoamento". Ana Guadalupe não se deixa tentar: ao invés de recorrer a recursos formais que poderiam lhe oferecer uma outra abertura – a dita "poética" –, prefere usar o lugar do poema para registrar as angústias, o medo – e todas as trivialidades que estão por trás desses sentimentos. Um tom confessional, reparem, desprendido de qualquer lirismo. Desse modo, "o que chega até nós como leitores é o descarte do que merece ser passado à letra escrita. Um resto que dá conta do mais comum: de um lado, a vida que todos vivemos e, pelo mesmo motivo, uma vida nada excepcional, caseira" (KAMENZAIN, 2019 [2016], p. 63).

E é assim que o poema se torna "real". Eis mais uma maneira de *profanar*: ao optar pela "utilidade" – o poema enquanto um lugar de serventia, nem que seja para a própria "mercantilização" da vida –, Guadalupe consegue extrair o valor de "uso" daquilo que poderia apenas ter ficado detido numa espécie de "vitrine poética". E é assim que o tal "pós-eu" confunde os seus limites com o mundo: a poeta, ao voltar-se para si, ao voltar-se para sua situação – "por quanto tempo/ terei dinheiro para viver nesta cidade/ antes que pese demais o medo/ e o medo me roube a energia?" –, identifica-se com o seu próprio fundo, e encontra, já no fim do poema, uma forma de driblar aquilo que os leitores comumente esperam encontrar ao fim de um poema: a consumação da metáfora. O "pós-eu", isto é, um *eu* que vê a si mesmo parecido com as coisas, é a própria maneira de esgotar a metáfora, ou a maneira de esgotar a

capacidade da metáfora se manter viva. O *eu* registrado no poema desnuda toda a ação do próprio poema, revela tudo ou quase tudo. Os valores de intimidade não podem ser percebidos nas casas pelas quais os sujeitos poéticos de Guadalupe passam, mas podem ser percebidos nos movimentos transitórios¹⁷. A casa é sempre provisória, tal como o *eu*. Só há franqueza, livre de qualquer densidade dramática.

"No amplo mundo dos fatos" (KAMENSZAIN, 2019 [2007], p. 21), às vezes, é preciso que a poesia se apequene em relação aos objetos para dar lugar a eles:

LAGARTA NA BANANA

quantas frutas serão por mim analisadas
com atenção em busca de lagartas
até o fim da vida
lembrando aí que esqueci de levar os óculos
ao mercado
deve ser por isso também a tontura
(GUADALUPE, 2019, p. 11)

Quais dessas preocupações são maiores: ter que analisar frutas até o fim da vida ou esquecer os óculos em casa? O objeto óculos, aqui, é tão maior que o poema, que a poesia: se não levar os óculos, não é possível encontrar as lagartas nas frutas; se levar as frutas para casa com lagartas, não é possível comê-las; se não é possível comê-las, joga-se dinheiro no lixo; se jogar mais dinheiro no lixo, não é possível viver na cidade. Quantas preocupações cabem em um só poema? Trata-se de mais um poema que dá lugar aos fatos, à vida. Aqui não há lugar para a "grande poesia" – e se desse, a circulação dos objetos e da própria vida seria freada, não seria possível "tocá-los". Eis a amálgama proposta por Ludmer (2013): realidadeficção. Produzir realidade ao mesmo tempo que se produz ficção, a ponto de não discernimos qualquer barreira entre o público e o privado; um contínuo no qual as literaturas do presente "entrariam em um meio

(uma matéria) real-virtual, sem exterior, que é a imaginação pública; em tudo o que se produz e circula e nos invade e é social e privado e público e real" (LUDMER, 2013, p. 133).

Ana Guadalupe está metida dentro de uma *maquinaria realista*: estar dentro dela supõe descobrir, diz Kamenszain (2019 [2007], p. 22), que é possível injetar vida na poesia. Uma descoberta que se produz dentro e fora da página. Trazer à realidade o que está fora dela talvez seja mesmo a tarefa de Guadalupe. São vários os modos de colocar o poema em circulação, mas um deles ela faz com maestria: parecer não se importar quando, na verdade, só há *Preocupações*. Um *eu* que, ao invés de fazer com que queiramos conhecê-lo mais a fundo, mais nos confunde ao confundir os seus próprios limites com o mundo. Esse movimento, entende Kamenszain, resulta sobretudo incômodo, já que estamos habituados a procurar, no fechamento de um poema, a enfim consumação de uma metáfora. Mas, acentuando a ação – do eu –, tudo se escancara: o incômodo dá lugar ao protagonismo da ação.

Agora, em vez de estarem obrigadas a se parecer com o eu – como acontece na poesia egocêntrica da modernidade –, é o pós-eu que vê a si mesmo parecido com as coisas. Assim, pode dar lugar à aparição de uma espécie de pós-metáfora, aportando uma nova volta inesperada à proliferação da maquinaria poética (KAMENSZAIN, 2019 [2007], p. 46).

Ana Guadalupe não tem pudor em dizer *eu*, mas também não faz questão alguma de mostrar sua presença efetiva dentro do poema. Há um poema, no entanto, que faz todo um esforço para ocultar essa marca:

NINGUÉM DEPENDE

não posiciono uma colher de milho verde nos
lábios trêmulos e secos de ninguém
não troco fraldas
não atendo uma mãe desesperada que conta
moedas no caixa
não vou alfabetizar uma criança com uma
marca de nascença na cabeça
não vou levar um documento importante ao
cartório ainda hoje
não me convidam para passeios há anos
portanto não sou capaz de arruinar nenhum
passeio por meio da ausência

¹⁷ Kamenszain (2019 [2016], p. 59-60) está pensando numa espécie de *pós-flâneur*: "Encontramos hoje escritores cujas casas de portas abertas confundem seus limites com o exterior. Assim, longe de se encapsular no museu de suas possessões, mas longe também de ausentar-se em abstrações de um não lugar, eles entram e saem em uma continuidade sem sobressaltos".

nem sou o centro do universo de uma criatura
pequena e molhada
mas espera
sem mim esta linha não é nada
(GUADALUPE, 2019, p. 48)

Mesmo assim, há um *eu* que insiste em marcar presença em todos os versos, exceto no penúltimo: 1. (eu) não posiciono; 2. (eu) não troco fraldas; 3. (eu) não atendo; 4 e 5. (eu) não vou; 6. não *me* convidam; 7. não *sou* capaz; 8. *sou* o centro; 10. sem *mim*. O verso 8, no entanto, entrega tudo: este *eu* – que diz não ser, mas é – poderia ser o centro do universo de uma criatura pequena e molhada – um filho? Este é um *eu* feminino, um *eu* mulher.

E volta a dizer em outro poema, 21 páginas adiante:

hoje não me convidaram para nenhum passeio
nem amanhã
nem amanhã
(GUADALUPE, 2019, p. 69)

A essa altura do livro, já podemos desconfiar que o *eu* não convidado da página 69 talvez já não seja o mesmo da página 48. Talvez Ana Guadalupe queira justamente que nos atentemos a isso; queira se livrar do fantasma do eu autoral, de um eu que não é necessariamente autobiográfico. Esse *eu* é tão passageiro, ela entende, que é até mesmo possível escrever já morta:

morri
pouca gente apareceu
caixão aberto, batom
seco
[...]
ouvi
quando disseram
que nunca me conheceram
a fundo
(GUADALUPE, 2019, p. 51)

E justamente por entender que nunca a conheceram a fundo é que faz questão que o seu sujeito poético também não seja, mesmo no lugar mais íntimo de uma casa:

NO QUARTO ESCURO
no quarto escuro não importa
se lá fora faz calor ou chuvinha

se são monstros ou os filhos da vizinha
às vezes dá na mesma
viver antes ou agora
[...]
por sorte o quarto continua seguro
cobertores e travesseiros garantem em coro
que dá até pra mudar de nome no quarto
escuro
na semana passada meu sobrenome era outro
e as horas de sono chegam a 28
(GUADALUPE, 2019, p. 37)

Nem mesmo o quarto escuro permite que tracemos um "eu central". Afinal: não importa. Muda-se até o sobrenome, se quiser. Um *eu* que se permite até fazer rimas toscas. O real pode ser aí constituído pela própria vontade de não querer existir, de ser um ninguém:

São uns ninguéns que crescem numa cena onde a noite não é mais a experiência intimista de um eu, mas essa linha de fuga, essa sombra que prolonga até a rua os limites difusos de uma interioridade afásica. E querer dizer algo foi a marca dentro da qual certo estereótipo "poético" da modernidade tentou amarrar o poema. Ao lado, na rua, podemos ler agora o que tinha ficado de fora (KAMENSZAIN, 2019 [2007], p. 32-33).

Se quisermos ler o que ficou de fora, também é possível:

nada dura no quarto escuro
se abraze as janelas veria o cerrado
ou a caatinga ou o livro de geografia
aberto sobre a página setenta
sobre a mesa onde está o quarto
ou então nada disso
veria londres ou nova york
grampeadas a um folhete de intercâmbio
aos pratos e bebês chorando
com molho vermelho pingando dos cantos
(GUADALUPE, 2019, p. 37)

Isso porque "a presença do abjeto vai se desenvolvendo das vestes realistas com o intuito de se aproximar cada vez mais da utopia que supõe possuir o real" (KAMENSZAIN, 2019 [2007], p. 35). Talvez, como sugere Kamenszain, não seja o caso de tentar identificar uma unidade, mas ao contrário: proteger-se de qualquer identidade. Afinal, "quem escreve se despe da própria intenção de querer dizer alguma coisa" (KAMENSZAIN, 2019 [2007], p. 37):

no quarto escuro não importa
se as janelas já não se abrem há um ano
se é chuva de vento ou a tempestade do século
se lá fora você anda sem sombrinha
e vai acabar morrendo de pneumonia
por negligência minha
(GUADALUPE, 2019, p. 38)

E se o poema admite ou não leituras tipicamente "literárias", não importa. Isso quer dizer, diria Ludmer (2013, p. 217), que "não se sabe ou não importa se são ou não literatura. Também não se sabe ou não importa se são realidade ou ficção. Estão instalados localmente, dentro de uma realidade cotidiana, a fim de produzir presente, sendo que esse é precisamente o seu sentido".

No poema *Três poetas*, Guadalupe volta a profanar. Dessa vez, encara como se a cena se dividisse em poetas que fazem três tipos de poema: o poema simplório, o poema médio e o poema pomposo:

TRÊS POETAS

com um poema simplório
o poeta disfarça pretensão
só escreve em caso de tédio
e se rima ruim é por opção
com um poema médio
o poeta pode ser qualquer outro
pisca os grandes olhos de novo
e a lua prata bate no prédio
com um poema pomposo
o poeta se leva muito a sério
é lido no hall por um amante maldoso
que imita a voz do pica-pau
(GUADALUPE, 2019, p. 17).

Guadalupe estaria mais para o primeiro caso: disfarça pretensão e não liga se rimar "ruim". Escreve por escrever – o que não quer dizer que não se utilize de recursos e elementos formais¹⁸, mesmo em poemas mais autodepreciativos. Mesmo se tentasse um "poema médio", poderia ser confundida com qualquer outro poeta, talvez com a maioria dos poetas. Se investir num poema pomposo, corre o risco de ser levada a sério

demais e ir parar até num sarau. Mas, de algum modo, apesar de parecer temer esse lugar, Guadalupe participa na circulação, faz parte do jogo literário: escreve, publica, vende, dá entrevistas. Aparece como literatura. Está dentro e fora.

Embora o nome Ana Guadalupe pareça se encaixar nas palavras cruzadas do livro, estamos diante de uma montagem realista. Ao mesmo tempo que anuncia vida, anuncia morte; anuncia casa e rua; internet e encontros presenciais; amigos e inimigos; velhos e novos amores. Anuncia presente. Mesmo que pareça, não há nenhum intimismo do eu. Para Kamenszain, talvez um realismo nu. Esses muitos *eus*, esse "pós-eu", servem apenas à construção da pós-metáfora: se durmo, não existo.

sorrindo pra câmera às nove
sou a jovem esportista
sou a única aposta da casa
uso uma regata listrada
ao meio-dia conheço as drogas
descubro que não tenho amigos sinceros
no almoço o ovo de codorna parece meu olho esquerdo
se fosse mergulhado na salmoura e lá abandonado
à tarde perco um dente
o café cava um túnel de fora a fora
no fim da tarde apareço num cartaz na rua da frente
estou desaparecida há meses
à noite divulgam minha morte
quando em algum lugar da cidade grande adormeço
(GUADALUPE, 2019, p. 71).

Livros caídos na fileira de trás **la titulo de considerações finais**

Os livros de Ana Guadalupe seriam desses que, guardados na biblioteca, correm o "risco de ficarem acaçapados atrás dos grandes volumes. [...] Caídos atrás da fileira linear que vem confirmar 'a museificação do mundo de hoje'" (KAMENSZAIN, 2019 [2007], p. 11). Assim como Cucurto, Gambarotta ou Iannamico, exemplos tomados por Kamenszain, Ana Guadalupe consegue profanar aquilo que os *reality shows* tentam transformar em um espetáculo improfanável. Em *Preocupações* (2019),

¹⁸ Afinal, Guadalupe se vale do verso e de sua linguagem, que é poética: nas estruturas de seus livros há cortes, repetições, rimas internas, relações entre palavras. Tudo isso indica que há certo rigor formal e preocupação em causar efeito no leitor.

esse acontecer/fazer está em todos os lugares: na rua, no ponto de ônibus, no mercado, na feira, em casa, no velório, no trabalho, na cidade natal, no culto, na igreja, na ponte, na barraca de crepes, na pastelaria, no rio, no mangue, no mar e até mesmo no fato de ter que lidar com um cadáver:

fui infeliz em santa catarina
em manhãs tétricas voltando pra casa
em tardes chuvosas escorregando nas ruas
de chinelo e de camisa branca com um pássaro
na estampa
em santa catarina fui infeliz na maioria dos dias
cultivei bicho de pé e outros parasitas
os animais de casa tiveram pulgas
e é claro que morreram jovens
no vento fatal de santa catarina
os eletrônicos mofaram ao mesmo tempo em
orquestra
não sobrou aparelho de som ou secador de
cabelo
pra movimentar o quarto
fui infeliz em santa catarina
quando meu primeiro amor me chamou pra
um encontro
que não passava de um culto religioso
em que apenas o espírito santo me beijaria
em santa catarina fui infeliz
em casa
no ponto de ônibus
na ponte, na barraca de crepes,
na pastelaria
enquanto os catarinenses abriam os dentes
e repetiam *meu senhor, guria*
comprovei nas praias perigosas de santa ca-
tarina
que as águas do rio tendem a te afogar no
mangue
e as águas do mar podem trazer o cadáver
de um homem
em pleno domingo
(GUADALUPE, 2019, p. 9-10)

Para dar conta de acontecimentos passados, Ana Guadalupe escolhe não ficar presa no presente enunciativo e abusa do pretérito para que o leitor consiga se inteirar, consiga acompanhar a ação do poema, recuperando, depois, o presente da escrita: “É que o poema-sujeito, na sua atividade desbordada, se dispõe a expandir seu campo de ação e para isso precisa lançar mão de recursos que o conectem com sua própria historicidade. É assim que começa a requerer os tempos pretéritos, aliados indiscutíveis da narrativa”, diz Kamenzain (2019 [2016], p. 51). E é assim que a poesia de Ana Guadalupe consegue presentificar o presente,

apelando ao pretérito para não deixar que o *eu* fique refém de um presente puramente enunciativo.

Ana Guadalupe mantém viva a estranheza do real. Estranheza porque, ainda assim, nem sempre as palavras conseguem dar conta: “a palavra não se captura/ não se crava/ uma substância pastosa/ parece que se acumula/ no banco da boca” (GUADALUPE, 2019, p. 20). E em outro poema, uma página depois, escreve: “somos artistas e sem dinheiro/ só nos resta o jeito com a palavra” (GUADALUPE, 2019, p. 21).

Em Ana Guadalupe, há uma espécie de *eu* que, na verdade, nunca é somente autoral ou autobiográfico: um *eu* que sabe e reconhece as marcas pelas quais passou; um *eu* provisório; um *eu*, por vezes, estrangeiro; um *eu* que se inaugura no instante-já no poema, no aqui-agora do poema; um *eu* que se retroalimenta numa possível releitura (do poema); um *eu* refém de outros *eus*. Esse coro de *eus* nos apresenta a tarefa de tentar entender os movimentos e as motivações que essa poesia profanada suscita. Em *Livros pequenos* (2021), penúltimo título publicado por Tamara Kamenzain, ela resgata uma lição deixada por William S. Burroughs, quando, em seus tempos de jornalista, o entrevistou: “não é possível escrever sem ser interrompido pela vida” (*apud* KAMENZAIN, 2021, p. 63). Aos poetas, que aproveitem a possibilidade de colocar a vida em jogo, dentro e fora dos limites da página – nem que para isso acabem esquecidos atrás das fileiras de livros.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução: Silvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 57-71.
- BAKHTIN, Mikhail. A ciência da literatura hoje (resposta a uma pergunta da revista *Novi Mir*). In: BAKHTIN, Mikhail. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Organização, tradução, posfácio e notas: Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2017. p. 9-20.
- BELO, Ruy. *País possível*. Lisboa: Presença, 1973.
- CALCANHOTTO, Adriana (org.). *É agora como nunca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- COHN, Sergio (org.). *Poesia.br*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.
- DICK, André (org.). *Prévia poesia*. São Paulo: Risco Editorial, 2010.

DINHA. De aqui de dentro da guerra. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *As 29 poetas hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 226.

FELIX, Natasha. Feliz com Lázaro. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *As 29 poetas hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 182-183.

GUADALUPE, Ana. *Relógio de pulso*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

GUADALUPE, Ana. *Não conheço ninguém que não seja artista*. São Paulo: Confeitaria, 2015.

GUADALUPE, Ana. *Preocupações*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2019.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) *As 29 poetas hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *26 poetas hoje*. 6. ed. São Paulo: Aeroplano, 2007 [1976].

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Onde é que eu estou? Heloisa Buarque de Hollanda 8.0*. Organização: André Botelho; Cristiane Costa; Eduardo Coelho; Ilana Strozemberg. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

KAMENSZAIN, Tamara. *La boca del testimonio*: Lo que dice la poesía. Buenos Aires: Norma, 2007.

KAMENSZAIN, Tamara. *Una intimidad inofensiva*: Los que escriben con lo que hay. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

KAMENSZAIN, Tamara. Romances parados, poemas que avançam. In: KAMENSZAIN, Tamara. *Os que escrevem com pouco*. Tradução: Luciana di Leone. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2019 [2016]. p. 48-79.

KAMENSZAIN, Tamara. Testemunhar sem metáfora: os casos Washington Cucurto, Martín Gambarotta, Roberta Iannamico. In: KAMENSZAIN, Tamara. *Os que escrevem com pouco*. Tradução: Luciana di Leone. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2019 [2007]. p. 7-48.

KAMENSZAIN, Tamara. *Livros pequenos*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2021.

LUCCHESI, Marco (org.). *Roteiro da poesia brasileira: anos 2000*. São Paulo: Global, 2009.

LUDMER, Josefina. *Aqui, América Latina: uma especulação*. Tradução: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

MITRANO, Bruna. [Quando você chega à idade]. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *As 29 poetas hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 70.

MORAES, Layse Barnabé de. *Estratégias para gostar de Ana Guadalupe*. 2018. Disponível em: <https://medium.com/mulheres-que-escrevem/estrat%C3%A9gias-para-gostar-de-ana-guadalupe-bbf759aac16d>. Acesso em: 3 fev. 2023.

PESSOA, Fernando. *Poemas completos de Alberto Caetano*. São Paulo: Martin Claret, 2013.

PINTO, Manuel da Costa (org.). *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*. São Paulo: Publifolha, 2006.

SCHNAIDERMAN, Boris. Bakhtin, Murilo, prosa/poesia. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 12, n. 28, p. 75-81, 1998.

TUPINAMBÁ, Renata Machado. Retomada originária. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *As 29 poetas hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 65.

Ieda Magri

Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ e professora de Teoria da Literatura nos programas de graduação e de pós-graduação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. É autora de romances, entre eles, *Uma exposição* (Relicário, 2021, segundo lugar no Prêmio Machado de Assis da Biblioteca Nacional) e *Olhos de bicho* (Rocco, 2013, bolsa Funarte de Criação Literária de 2010 e finalista do Prêmio SP de Literatura em 2014).

Natália Barcelos Natalino

Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ e mestre em Literatura Brasileira pela mesma instituição. Foi bolsista CAPES (2020-2022) e atualmente é bolsista do programa Bolsa Nota 10 da FAPERJ. Integra o grupo de pesquisa "Literatura brasileira e latino-americana: questões de inserção no cenário contemporâneo", coordenado pela Profa. Dra. Ieda Magri.

Endereço para correspondência:

Natália Barcelos Natalino

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/PPGL-UERJ
Rua São Francisco Xavier, 524, Bloco F, 11º andar, Sala 11.144

Maracanã, 20559-900

Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Ieda Magri

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/PPGL-UERJ
Rua São Francisco Xavier, 524, Bloco F, 11º andar, Sala 11.144

Maracanã, 20559-900, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Texto Certo Assessoria Linguística e submetidos para validação dos autores antes da publicação.