

# O ENGASGO DA FÁBRICA: DO FEMININO NA POESIA DE PAULA GLENADEL

Ângela Maria Dias  
UFF

## RESUMO:

A voz feminina na poesia de Paula Glenadel, particularmente, no seu segundo livro, *A fábrica do feminino*, pela potência do paradoxo que a alimenta, se propõe a desconstruir “essas palavras que há milênios fabricam o mundo, suas formas” por meio de duas estratégias. A primeira, já experimentada, desde *Quase uma arte*, dispõe-se a “desnomear o nomeado”, a partir da potencialização da fisicalidade das palavras por meio do investimento em sua dimensão lúdico-sonora e da metáfora do animal. A segunda estratégia, desenvolvida especificamente em *A fábrica do feminino*, consiste na ritualização da ausência de mito – já apontada por Bataille, desde o pós-guerra – em novas mitologias.

## PALAVRAS-CHAVE:

Poesia; corpo; voz feminina.

## ABSTRACT:

This essay examines the feminine voice in the work of Paula Glenadel, particularly in her second book, *A fábrica do feminino*. The paradox which characterizes the poetic construction is developed through two strategies. The first one, unfolded since her first book, *Quase uma arte*, is committed to “undo the usual names of things” by powering the semiotic dimension of words or accentuating their corporeal consistency. The second aims to ritualize the absence of the myth in the contemporary world – already considered in Bataille's essays – by creating new mythologies against the current banality of ideological stereotypes commonly used to designate gender issues.

## KEYWORDS:

Feminine voice; body; poetry.

A poesia de Paula Glenadel é movida por um erotismo essencial, que se processa por meio de duas forças prevalentes, a opacidade e a pregnância do corpo e uma espécie de energia radical e negadora, inerente à ordem da despesa, entendida como ímpeto de explosão destrutiva do mundo da cultura instituída e objetivada.

Ao refletir sobre o triunfo do corpo na linguagem, Bataille constata um inelutável movimento de retração na escritura, como marca indelével da fisicalidade. Não é outra a deriva da poética aqui em pauta, pelo menos, desde o livro *Quase uma arte* (2005). Nele, a transformação do corpo em palavra anuncia a via do animal como acirrada paixão, destino ritual e fatalidade acolhida.

Assim, as quatro partes do volume emolduram o corpo, ou como matriz geradora (“Ao que não pôde ser”), ou como espaço identitário (“Dentro, fora”), ou então, explicitamente referidas a modos da existência animal: “Poemas do caranguejo” e “A pele da jiboia”. “Poemas do caranguejo”, praticamente a primeira parte do livro, apenas precedida pelo poema que constitui a abertura (“Ao que não pode ser”), imediatamente dá a medida da escrita, “em modo minguante”, ao apresentar o vaivém do caranguejo como matriz estruturante do poetar e do poema : “corpo de lama e muita ciência/ corpo de alma na vazante” (GLENADEL, 2005, p. 21).

Logo adiante, o recuo característico do animal, em seu passo arisco (à reculons, à reculons), dá lugar à primeira de sucessivas metamorfoses. Tornar-se rosa e raposa, neste poema, é ser uma rosa “desespinhada”, ao mesmo tempo em que uma “raposa” que desespera. Trata-se de um lirismo desavindo com a suavidade que escolhe um chão de secura (como no segundo poema, “Seca”) e desanda sem espinhos. A epígrafe de Guimarães Rosa (“A espinha da raposa é uma espécie de serpente”) constitui o mote a ser glosado e uma espécie de emblema enigmático que produz um animal terrestre e híbrido. Aqui o corpo da raposa precisa da “serpenteante espinha” e a busca como esteio para ser.

A serpente, segundo Bachelard, “é um dos arquétipos mais importantes da alma humana”, certamente porque, ao constituir-se no “mais terrestre dos animais”, funda, “na ordem das imagens, o traço de união entre o reino vegetal e o reino animal” (BACHELARD, 1990, p. 202) e possui uma qualidade cósmica, sendo interpretada como “a terra inteira”, “o fogo vital da terra”, a terra que vive, “a matéria prima de tudo” (BACHELARD, 1990, p. 212). Esta imagem primária consiste numa das mais assíduas encarnações da poesia de Paula Glenadel, num dos seus corpos preferenciais e, mesmo, na pele essencial que reveste todos os outros animais, formando-se e deformando-se da mesma forma que a jiboia (GLENADEL, 2005, p. 53), em seu repasto.

A opacidade do corpo também vai ainda multiplicar-se como “corcéis na alma desembestados” (GLENADEL, 2005, p. 24) ou ainda na “alegria do cão quando lhe volta o dono [...] pobre-em-mundo/rico em corpo/ simplesmente” (GLENADEL, 2005, p. 49), mas será com a formiga – também um animal caracteristicamente terrestre e, ainda segundo Bachelard, frequentemente associado à serpente (1990, p. 221) – que a questão da confluência corpo/palavra, em sua implausível fatura, ficará cripticamente delineada: “há formigas na pia [...] não desejo que elas morram/ embora não consiga decifrá-las [...] são pontos e traços// vivem da v i d a/ intratável da letra” (GLENADEL, 2005, p. 50).

Julia Kristeva, ao conceber, psicanaliticamente, o processo gradativo de individuação do ser vivo, como um progressivo afastamento e/ou banimento do corpo da mãe, caracteriza este transe difícil e indeterminado como a fase da abjeção (KRISTEVA, 1982).<sup>1</sup> Nele, a expulsão da mãe se torna uma autoexpulsão, uma expulsão na linguagem. Ou seja, a aquisição do simbólico, ou, em termos lacanianos, do nome do pai, da civilização, com sua contrapartida de idealização fálica, só acontecem, na medida em que o ser-falante por vir, sem ainda diferenciar o seu próprio corpo, é expelido de si mesmo e/ou de sua mãe, no reino da linguagem. A linguagem, assim, passa a constituir-se como um país estrangeiro, resultante da perda da terra materna e, nesse sentido, constitui para sempre um espaço de perda, de falta: será o seu vazio que vai produzir a significação e a subjetividade.

Neste sentido, a linguagem se desenvolve radicalmente como transposição, transporte, metáfora, tradução, “para além da perda e num registro imaginário e simbólico, das marcas da interação com o outro [...] mas num registro heterogêneo àquele em que se opera a perda afetiva, a renúncia, a fratura: Se não consinto em perder mamãe, não poderia imaginá-la nem nomeá-la” (KRISTEVA, 1989).<sup>2</sup> Desta maneira, a formação do ser falante ocorre como um exílio, como um afastamento de um “passado que nunca passa”, que para sempre assombra o ser falante, como uma “terra de obliúvio que é constantemente lembrada” (KRISTEVA, 1982, p. 8). Na orfandade do corpo, revela-se o vazio fascinante do discurso e a insopitável melancolia que ele, ao mesmo tempo, redime e insufla.

O poema “A vida da letra” (GLENADEL, 2005, p. 50), com suas formigas-letras indecifráveis, simultaneamente nos fala da enigmática opacidade do corpo e da “intratabilidade” da letra como significante, e/ou diferença<sup>3</sup> irredutível a qualquer significado. Por isso mesmo, na encarnação mais intensa deste corpo irredutível e

<sup>1</sup> Consultar, sobretudo, os dois primeiros capítulos.

<sup>2</sup> Consultar, sobretudo, os dois primeiros capítulos.

<sup>3</sup> Aqui a palavra poderia designar a diferença nunca pura entre significado e significante e, certamente por isso, poderia remeter à noção de “différance” de Derrida.

intransparente, o poema, para este sujeito poético melancólico e meio “fora dos eixos”, é sempre indefinível, no lugar da falta que busca inutilmente superar: “despertar de um sonho e querer lembrá-lo/ é quase tão ocioso quanto tentar escrever / um poema seja lá o que isso for:/ por a alma nas formas/ por pura impossibilidade/ de suportar a falta/ das horas de veludo/ em que o repouso é mais profundo” (GLENADEL, 2005, p. 65).

Na vida do corpo multiplicada em letra, pelas metamorfoses animais, “A pele da jiboia” nos fala, em alguns poemas, sob a influência da serpente, em sua dinâmica de deslizamentos, da alegria de trocar de pele, da pele e suas sensações. É como se Paula Glenadel dissesse, como Biely, um dos muitos poetas anotados por Bachelard: “Para mim, a sensação é uma serpente: nela, o desejo, o sentimento e o pensamento confundem-se num vasto corpo-com-pés-de-serpente, o corpo de um Titã” (BACHELARD, 1990, p. 219).

Sonhar com serpentes, de acordo com o filósofo francês, é tentar encontrar as forças primitivas na própria matéria do corpo, num esforço verdadeiramente titânico (BACHELARD, 1990, p. 220): “sonhei com cobras, e tanta coisa/ sinuosa e confusa [...] de manhã é outra pele/ não a viscosa da noite// escamas de sol// trocar de pele/ é coisa boa/ entre as árvores/ ficou a velha casca” (GLENADEL, 2005, p. 53). A epígrafe deste poema, de mesmo título da parte que o anuncia, é de Michel Deguy e sintetiza, com precisão, todo o movimento da escrita, segundo a poeta: “Traduire, c’est-à-dire recommencer”. Ou seja, no exílio da escrita, a tradução melancólica do berço perdido é um movimento constante sempre renovado. Daí as incessantes metamorfoses do corpo, expelindo sensações que, como num sonho primitivo, separam-se da pele, estiram-se e rompem-se como bainhas.

Talvez seja esta a sensibilidade poderosamente inscrita em “Prévia”: “associo ao pré-verão/ isso que vem chegando/ outubramente em novembro/ rubor no rosto e a sensação/ que encontrei meu fio-terra// a pele é quem diz/ ela anda elétrica e grata/ e como no jardim/ antes da queda// reluz” (GLENADEL, 2005, p. 55). Ou também, provavelmente decalcada, como afeto semelhante, na radiografia poética do crescimento de Luísa a quem “Crisálida” é dedicado: “agora já não pedes/ meus nervos em pasto// agora já te afastas/ crescida em beleza// agora me contas piadas// que aprendes ou inventas// agora pressinto tuas asas” (GLENADEL, 2005, p. 54).

Nessa direção, “a vida intratável da letra”, eternamente tentando presentificar as metamorfoses e mudanças de pele do corpo, como “troca de nome”, refaz a “Litania” do novo poema, definindo o ato de escrever como “um contradestino”: “troca de nome quem perde ganhando/ troca de nome quem renasce/ troca de nome quem escreve// escrever é um contradestino/ escrever desnomeia o nomeado/ escrever desafia e afina o hieróglifo” (GLENADEL, 2005, p. 56).

O poema em questão, simultaneamente, dá o roteiro da escrita, no encaixo do corpo e suas metamorfoses, e aponta a poesia como distorção, diante do próprio corpo, como limite inalcançável, e frente à ditadura da língua e ao que ela obriga a dizer. Nesse sentido, o renascimento é, ao mesmo tempo, a troca da pele e a revolta contra a fala instituída; e a lógica bimembre do “contradestino” pode resolver-se na encruzilhada entre um destino que é do contra e um destino que se inventa no jogo da arte, em peleja com as peles da vida.

Por outro lado, este poema pode também ser visto como uma espécie de divisor de águas entre as duas forças motrizes do erotismo gerador da poesia de Paula Glenadel: o corpo e a revolta. Pela revolta como valor moral, posso pressentir, na temperatura do texto da poeta, a presença da paixão surrealista e de sua escandalosa tradição de engajamento pela liberdade do espírito, por meio de uma atividade estética vivificada pelo pensamento e encarnada no corpo que deseja.

Nessa direção, o surrealismo na poesia de Paula Glenadel constitui a segunda estratégia de sua voz feminina: a reversão da palavra em corpo voltada para a desconstrução das “palavras que há milênios fabricam o mundo, suas formas”, desenvolvida especificamente em *A fábrica do feminino* (GLENADEL, 2008).

A potência surrealista deste último livro se inflete em três níveis de criação: um procedimento estruturante da concepção poética do volume, a diretriz lúdico-sonora da criação e da combinação vocabular e uma constante imagética.

Presidindo a sintaxe da fabulação poética, surpreendo uma postura desconstrutora, inequivocamente vinculada à história do surrealismo a partir dos anos 1930, peculiarmente agenciada por Bataille. De fato, a preocupação com a redescoberta de atitudes da mente que permitiram ao homem primitivo encontrar no ritual as mais incisivas e tangíveis formas de vida poética, além de consistir numa espécie de obsessão para o filósofo, durante o período, foi, segundo ele, uma constante do movimento, desde as iniciativas de Breton, em torno do sagrado e do mito (BATAILLE, 2006, p. 75).<sup>4</sup>

A busca da reconstituição do que era fundamental ao homem, antes que a natureza humana se visse aprisionada pela necessidade do trabalho técnico, de acordo com este apaixonado surrealista, era um objetivo superior. Convencido de que a cultura objetivada da moderna era maquinica alterou profundamente o vínculo do homem com o universo, na medida em que passou a subordiná-lo a resultados práticos e materiais, Bataille se propõe, em pleno pós-guerra, a resgatar o legado da fundação do Surrealismo, ou seja, da escrita automática. Declara, então, o filósofo:

---

<sup>4</sup> Leia-se, a respeito do assunto, a importante e significativa conferência de 1948, contendo, inclusive, uma espécie de balanço do Surrealismo, cujo título é “The Surrealist Religion”.

O que essencialmente caracteriza a escrita automática [...] é que se trata de um ato de ruptura [...] com uma escravização que, começando com o mundo da atividade técnica, é determinado pelas palavras em si mesmas, na extensão do que estas palavras participam no mundo profano ou no mundo prosaico. (BATAILLE, 2006, p. 76.)

Na radicalização deste ímpeto inicial, o filósofo, depois de algumas experiências frustradas, passa a entender que o moderno conceito de mito precisa começar com o conceito da sua ausência: “Ninguém pode dizer que a ausência de mito não exista como um mito” (BATAILLE, 2006, p. 81). E, em consequência disso, que esta ausência não corresponda a uma ausência de comunidade, sempre novamente ritualizada em outras mitologias.

Justamente estas novas mitologias da cultura objetivada, pela parafernália tecnológica que nos cerca, constroem a face neutra das ideologias circulantes ou, como o concebe a poesia de Paula Glenadel: “A fala, fábrica da fábrica”. Por esta fala dominante e insidiosa somos, então, concebidos, conforme pontua a abertura de *A fábrica do feminino*:

O FEMININO É FEITO NUMA FÁBRICA. O masculino é fabricado. Tudo o que é humano é feito à máquina.

A fábrica é meio antiquada, escura. Contudo, entrevemos uma linha de montagem que produz e reparte androides femininos e androides masculinos em dois compartimentos distintos.

Saem dali para o mercado, na cidade dos homens, onde catálogos, discursos promocionais já os esperam, onde vão ocupar sempre as mesmas prateleiras.

Ver. Ouvir. Observar essas palavras que há milênios fabricam o mundo, suas formas. Falar com elas. Habitar a cidade fantasma.

A fala, fábrica da fábrica. (GLENADEL, 2008, p. 7.)

Assim, a convocação dos inúmeros mitos e figuras históricas, lendárias e religiosas (Galateia, Ceres, Perséfone, Hades, Marte, Plutão, As Parcas, A Sereia, A Virgem Maria, Zoé, Bárbara), através do minimalismo das narrativas, apresentadas na primeira parte do livro (*A fábrica do feminino*), atinge um tom eminentemente cômico-paródico, em que os enredos reduzidos e derrisórios, no decalque do preconceito e dos exageros hiper-reais, brincam, a cada momento, ao imprimir, em tintas fortes, as figuras sexualizadas no desfile das vaidades nas vitrines midiáticas. Como, por exemplo, em “Mole”:

Escuta: aqueles rappers fabricaram uma fêmea chester. Foi obtida por modificações genéticas da galinha, ou da franga, a chamada fêmea fácil. É a

fêmea plástica, com muito peito e miolo mole, inspirada na Marilyn Monroe, na Barbie, na irmã dos outros. Gostosa!...Poderia ser irmã nossa, essa boneca de plástico, essa fêmea inflável, pelo ar de família. Sagrada família. A Virgem Maria era mãe, santa e virgem, de onde se conclui, primeiramente, que toda mulher é vagabunda, e, depois, que toda loura é burra. (GLENADEL, 2005, p. 12.)

O cinismo crítico e agressivo da linguagem apresenta, com intrépida alegria, todos os clichês da beleza sensualizada e fabricada da mulher-objeto de consumo sexual para massas, baseada em exemplos emblemáticos da indústria hollywoodiana do cinema e do entretenimento, como Marilyn Monroe e a boneca Barbie, versões mais que perfeitas da variante brasileira da vamp-ingênuo, a famosa “loura burra”.

Por outro lado, num segundo nível, o da diretriz lúdico-sonora dos versos, o corpo das palavras aparece potencializado por meio de um marcante livre associacionismo, apoiado nas cadeias e coincidências de ordem fônica e/ou semântica, capazes de misturar os mais diferentes materiais e universos de sentido: os mitos tradicionais, os ícones da indústria cultural, os estereótipos do preconceito sexista, as gírias, as palavras e expressões coloquiais, retiradas de contextos culturais, os mais diversificados e díspares. Daí a disparatada associação entre o ar de família da banalidade provocante e previsível da “fêmea inflável” e a imagem da Virgem Maria, que, “santa e virgem”, vai, pelo avesso, desembocar nos estereótipos da “mulher vagabunda” e da “loura burra”.

Aliás, esta espécie de crueldade brincalhona da voz poética, assiduamente, manifesta o trabalho do que Walter Benjamin denominou de “caráter destrutivo”. Tem a sua jovialidade e alegria, tem um ritmo muscular e um “ânimo novo” e possui “a consciência do homem histórico, cujo sentimento básico é uma desconfiança insuperável na marcha das coisas” (BENJAMIN, 1987, p. 235-237).

Assim, este indefectível tom de poema piada, despido de certa ingenuidade modernista, concebe um tipo de dicção que eu chamaria de “bandalha crítica”. Por exemplo, na irreverência de “0×0”, a esgrima sexista entre o homem e a mulher desdobra um infundável jogo de associações que começa no Jardim do Éden, passa por uma piada sobre a criação e envereda, sempre no mesmo tom casual e provocador, numa enumeração contrastiva de expressões ou sequências, em que o gênero e o sexo se contrapõem, pela estridência gramatical entre a morfologia e a semântica das palavras. A conclusão, dentro do mesmo clima informal, arrola, então, uma série de gírias e frases feitas e termina num contrassenso: a súplica final da “fêmea fálica”, designada, ao início, como a matriz da voz poética.

A fêmea fálica quis virar o jogo mas virou piada. Eu sei uma piada. No jardim do Éden, sem ter nada para fazer, Adão vira-se para Deus e diz: Tem coisas que eu não entendo. Por que você fez a fêmea tão formosa, tão macia, tão cheirosa, tão perfeita? Deus diz: Para que você pudesse amá-la. Adão insatisfeito, continua a questionar o Criador: Mas então, ó Deus, por que você a fez tão estúpida? E Deus: para que ela pudesse amar VOCÊ! É uma piada androfóbica. Deus me livre! Só um pouco. Porco não. Eles também sofrem com a fabricação, fingem que não. Solo pátrio e língua materna. A libido é masculina. O falo não é o pênis. Gênero não é sexo. Atleta, cobra, serpente. O lagarto é um bicho, a lagarta é outro diferente. O prato e a prata. O sapato e a sapata. Mulher fala demais. A minha chefe está na TPM. Mulher de bigode, nem o diabo pode. Isso é falta de homem. Não faz assim. Você está meio gorda. Foi bom para você? Fala baixo senão eu grito. Que foi, vai encarar? Fica comigo esta noite. (GLENADEL, 2008, p. 33.)

Por outro lado, a reversão da palavra em corpo assume também momentos mais francamente surrealistas, pelas alusões a obras emblemáticas do movimento, como é o caso dos poemas “Cores” e “Crédito”, em que Rimbaud e seu poema célebre, habitante de todas as antologias, ou a personagem Nadja, do romance de Breton, comparecem, na exploração do arbitrário da língua e de efeitos inusitados de sentido, baseados em aproximações fônicas e associações semânticas. O primeiro poema mencionado brinca, de maneira bem-sucedida, com temas e figuras do imaginário feminino, começando com o A “de abre-alas” e a personagem histórica de Chiquinha Gonzaga, até o U de “útero, íntimo baú”.

A amarelo, de abre-alas,/ que eu quero passar./ Chiquinha Gonzaga/ não era negra, não era branca./ Cada época tem os seus mulatos. [...] U verde, em forma de pera/ inversa que não se visse por fora,/ ou nácara de pérola barroca/ com acento dramático:/ útero, íntimo baú (GLENADEL, 2005, p. 32.)

Mas a energia surrealista destes poemas também se traduz numa constante imagética, da ordem da despesa, do desperdício, da explosão incendiária. Assim, em várias ocasiões (“Teatro”, “Economia”, “Três”, “Fogo”), “o fogo”, e “uma alegria que se acende, labareda de palavras, figura em chamas” (GLENADEL, 2005, p. 66), despontam como o ímpeto do dispêndio ou o signo da revolta contra o “museu de cera e cultura”. Em “Economia”, o contrassenso, que o caracteriza, potencializa uma espécie de obstinada fúria de “tocar o fundo/ do que é sem fundo”: “Na minha casa/ poupo energia/ junto o que sobra/ peso palavras/ penso receitas// e quando gasto/ faço um incêndio/ eu queimo até/ não ficar nada// assim dispenso/ tocar o fundo/do que é sem fundo” (GLENADEL, 2005, p. 41).

Entretanto esta tópica da revolta e da reversão de expectativas, do desconcertante e do implausível, se manifesta também radicalmente no



autoestranhamento da voz feminina que, paradoxal e cética, desconfia das identidades estáveis e desafia a subjetividade sem sombras. Assim em “Eufemismo”, em que o eu é radicalmente um eufemismo: uma maneira suavizadora de dizer o negativo, ou a negação inerente a toda forma de autoconsciência, como apreensão da própria natureza subjetiva<sup>5</sup>.

[...] eu, fé, mesmo, não tenho/ mas não deixo de fazer // eu fiz mesmo, não nego,/ mas queria não ter feito// eu disse, mas, se pudesse/ retirava o dito, o cujo,// se existisse um eu, um faz,/ um diz que não fosse// o calo da mentira/ o travo da blasfêmia (GLENADEL, 2005, p. 63.)

A própria maternidade experimenta a instabilidade de um sujeito sempre em trânsito, em busca, em transe de mudança. Assim, a reversibilidade entre mãe e filha vem sendo tematizada desde o livro de 2005, já que, na sua própria abertura, “Ao que não pode ser”, a voz poética se imagina “filha desse filho” ou “filha dessa filha” (GLENADEL, 2005, p. 17). Em *A fábrica do feminino*, o poema “Cortar cabelo” também inverte os papéis, já que o “reino das mães” (GLENADEL, 2008, p. 21) é um lugar na linguagem que, por isso mesmo, sempre pode ser experimentado em diferentes perspectivas.

Cabelo comprido, cabelo curto, Joana D’Arc, Iemanjá, qual das duas? A minha filha cortou o meu cabelo, uma droga, eu também cortava o das minhas bonecas, dava um nervoso, e depois aquela boneca ficava esquisita, mas especial, se vista de repente, feia, se olhada detidamente, bonita. Minha cobaia, minha vítima, minha falha, minha, minha. Se pudesse, eu jogava na fogueira. (GLENADEL, 2008, p. 24.)

Aqui, a intensidade do sentimento desestabiliza as distinções e torna deslizando e ambígua a diferença entre “aquela boneca [...] esquisita” e a filha, “minha falha, minha, minha”. Na fogueira dos afetos, a “filha” e a “falha, minha, minha” se enlaçam, e se queimam no “fundo/ do que é sem fundo” (GLENADEL, 2008, p. 41).

Na segunda parte de *A fábrica do feminino*, “A cidade dos homens”, a violência do império masculino dispara serialismos agressivos e inóspitos, como em “Séries” (GLENADEL, 2008, p. 48) e flashes amargos da espoliação feminina, como em

---

<sup>5</sup> Assim o reconhece Eugenio Trias (1978, p.149): “De fato, a autoconsciência é a apreensão da própria natureza subjetiva. E o sujeito é definido por Hegel como o negativo. A subjetividade assume conscientemente sua condição de subjetividade na luta com a morte e no reconhecimento ligado a ela. A morte determina, pois, a essência mesma da subjetividade. Daí que o substancial pré-subjetivo se encontre, como diz Rilke, “livre da morte” e, por isso mesmo, “no espaço aberto”. Pelo contrário, a subjetividade é negação do espaço”.

“Calçada”, em que garotas com “olhos de Anúbis/ riso de anzol” esperam por um “gringo redentor que virá/ tirá-las deste lugar” (GLENADEL, 2008, p. 49). Mas, o sintoma mais marcante da corrupção geral da metrópole é a persistência do corpo animal e sua identificação com o da mulher, como presa fácil. A esse respeito, “Do caderninho de um filósofo” é emblemático: “Na clareira, o bicho espera que lhe venha a claridade, mas não vê chegar nada: a floresta é negra e o homem ainda impera” (GLENADEL, 2008, p. 47). Ele faz eco ao “Entre espécies” (GLENADEL, 2008, p. 18) – “Eu era uma fêmea e você o meu filhote” – da primeira parte do livro.

Entretanto, isto não impede que também os “animais automóveis” (“Jaguar, Puma, Impala”), numa achega lúdica, sejam vistos como o avesso da “mansidão sacrificial” da lendária Jericó, agora, “atropelada/ como um cão” (GLENADEL, 2008, p. 54). A reversibilidade dos papéis persiste na selva das cidades, onde a única constante é a “a fúria, a ira/ a fome, a fome” (GLENADEL, 2008, p. 48) das enumerações amargas.

Na terceira parte do livro, “A cidade fantasma”, desfilam os simulacros, isto é, as falas da fábrica nas vitrines da cidade. Entre a referência aos estereótipos correntes, e/ou ao “Eufemismo” da subjetividade, avulta a reflexão sobre o enigma e a dificuldade da poesia, como em “A voz (poema enfarinhado)”, já que “agora o que seja verso/ já nasce solado” (GLENADEL, 2008, p. 70). Mas apesar desta última parte sobre o “o exílio da poesia” em meio às lendas urbanas, ou à perplexidade do que não se deixa explicar, o que fica como promessa arquetípica é o “horizonte neutro” do engasgo da fábrica, ou seja, da possibilidade da poesia, pelo desvão deste engasgo, ou do que escapole à compartimentação e à produção em série da fábrica: “o sol/ a lua// a sol/ o lua// entre (duas) línguas/ um horizonte neutro// o animus da anima/ a anima do animus// aqui o fábrica engasga” (GLENADEL, 2008, p. 29).

Na linguagem, habita o mais além da poesia, ainda que nela, o poema esteja sempre incógnito, enigmático ou ainda, “em estado de dicionário”. Entretanto, o que importa é que, por caminhos insuspeitos, ele seja capaz de saltar obstáculos e transformar em dádiva as lições do corpo e o poder anônimo da memória<sup>6</sup>: “o animus da anima/ a anima do animus”.

#### REFERÊNCIAS:

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. Ensaio sobre as imagens da intimidade. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

---

<sup>6</sup> A expressão alude a um poema de Silvano Santiago (1995, p. 43): “Memória/ (de um, de outro e outro mais):/ esse poder anônimo/ sobre mim”.

BATAILLE, Georges. *The Absence of Myth Writings on Surrealism*. Edited, translated and introduced by Michael Richardson. London/New York: Verso, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II*. Rua de mão única. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GLENADEL, Paula. *Quase uma arte*. São Paulo/Rio de Janeiro: Cosac Naify/Viveiros de Castro Editora, 2005.

———. *A fábrica do feminino*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror An Essay on Abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

———. *Sol negro depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

SANTIAGO, Silviano. *Cheiro forte*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

TRIAS, Eugenio. *La memoria perdida de las cosas*. Madrid: Taurus, 1978.

#### **MINICURRÍCULO:**

Professora de Literatura Brasileira e Literatura Comparada da UFF, ex-professora de Teoria Literária da UFRJ, ensaísta, crítica literária e pesquisadora do CNPq. Além de vários artigos em periódicos especializados, publicou recentemente *Cruéis paisagens: literatura brasileira e cultura contemporânea* (2007) e organizou, em colaboração com Paula Glenadel, a coletânea *Valores do abjeto* (2008).