

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

André Luis Batista

别问

(biéwèn)

Não Pergunte

Uma Leitura da China Poética de Dora Ribeiro

Juiz de Fora

2017

André Luis Batista

别问

(biéwèn)

Não Pergunte

Uma Leitura da China Poética de Dora Ribeiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Letras – Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de pesquisa:
Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais.

Orientador:
Prof. Dr. Alexandre Graça Faria

Juiz de Fora

2017

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Universitária da UFJF
com os dados fornecidos pelo autor.

Batista, André Luis.

别问 (biéwèn) não pergunte : uma leitura da China poética de Dora
Ribeiro / André Luis Batista. – 2017.

115 f. ; il.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Graça Faria

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Juiz de Fora,
Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras:
Estudos Literários, 2017.

1. China. 2. Empirismo. 3. Subjetividade poética. 4. Relação. I.
Faria, Alexandre Graça, orient. II. Título.

André Luis Batista

别问

(biéwèn)

Não Pergunte

Uma Leitura da China Poética de Dora Ribeiro

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Defesa em 2017

Banca Examinadora

Professor Doutor Alexandre Graça Faria (orientador)

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Professora Doutora Prisca Agustoni de Almeida Pereira (membro interno)

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Professora Doutora Ho Yeh Chia (membro externo)

Universidade de São Paulo (USP)

Professor Doutor Sérgio Pereira Antunes (suplente de membro externo)

Universidade de São Paulo (USP)

Professor Doutor André de Freitas Sobrinho (suplente de membro interno)

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ)

À minha filha Valentina, meu grande amor.

AGRADECIMENTOS

À A.F, a dissertação: sem você não seria possível. A.F me permitiu conhecer a encantadora poeta Dora Ribeiro em obra e vida, encontros inesquecíveis que possibilitaram não somente as leituras que aqui disponho, mas também, o resgate de minhas próprias andanças, de minhas experiências. Agradeço ao professor por tudo isto. Agradeço também por depositar em nós a confiança de que seríamos capazes de realizar este trabalho. Destaco a sua real capacidade de entender, respeitar e acolher as aflições deste aluno durante os percalços que surgiram para a escrita desta dissertação. Destaco ainda, seu potencial de docência que transformou a aprendizagem em um processo aberto ao diálogo e reflexões, amadurecendo assim, o trabalho intelectual.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em letras, Mestrado Acadêmico da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Às doces e encantadoras Dani e Gisele, com carinho.

Aos meus amigos: Ailton, Cristina, Fabrício, Gilmara e Rui pessoas que tenho o prazer de compartilhar uma linda e substancial amizade. Por eles guardo admiração e respeito.

À escritora Dora Ribeiro a quem tive o enorme prazer de conhecer e dividir reflexões sobre a China e a arte poética.

Ao meu pai, pelo brilho no olhar.

À Renata, meu amor, que exercitou comigo muitas vezes a tarefa de leitura e análise de poesia, pela inteligência emprestada, pela vida que vivemos juntos.

“É experiência aquilo que ‘nos passa’, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação”

LARROSA

Batista, André Luis (2017). *别问(biéwèn) Não Pergunte: Uma leitura da China poética de Dora Ribeiro*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Juiz de Fora

RESUMO

Esta dissertação de mestrado tem como objeto de pesquisa o livro *olho empírico* (2011) da poeta sul-mato-grossense Dora Ribeiro. A construção poética da obra é analisada a partir da experiência empírica do sujeito em espaços de aparente diversidade, uma leitura do olhar da escritora sobre a China, local onde viveu e escreveu parte de sua produção artística. As análises têm como horizonte apreciativo, dentro dos estudos da poesia contemporânea brasileira, o processo de subjetivação poética a partir da compreensão da experiência relacional. Estando a experiência empírica ligada ao sensível, ao pensamento e ao deslocamento, somos motivados a entendê-la na junção entre corpo, relação, movimento, conhecimento, subjetividade e mudança, e, neste sentido, analisar o sujeito da experiência a partir do acontecimento, do momento e do movimento de dispor-se para o sendo da vida. Procurando compreender as imagens da China que ressaltam na lírica de Dora, descobrimos uma estética confluyente, aberta à experiência e a experimentação, livre dos lastros identitários e do caráter especulativo e definidor comum ao pensamento ocidental. Uma poética que se relaciona com a cultura oriental chinesa a partir do sentido de não interferência, de não questionamento.

Palavras Chave: China. Empirismo. Subjetividade Poética Relação

RESUMEN

Esta tesina tiene como objeto de investigación el libro *Olho Empírico* (2011) de la poeta Dora Ribeiro, natural de Mato Grosso del Sur, Brasil. Se analiza la construcción poética de la obra desde la experiencia empírica del sujeto en sitios de diversidad aparente, una lectura de la mirada de la escritora acerca de China, donde vivió y escribió parte de su producción artística. Los análisis tienen como horizonte, dentro de los estudios de la poesía contemporánea brasileña, el proceso de subjetivación poética desde la comprensión de la experiencia relacional. Una vez que la experiencia empírica se conecta con el sensible, el pensamiento y el desplazamiento, somos movidos a entender la unión entre cuerpo, relación, movimiento, conocimiento, subjetividad y cambio, y, de este modo, analizaremos el sujeto de la experiencia desde el hecho, momento y movimiento de abrirse al sentido de la vida. Tratando de entender las imágenes de China que Dora Ribeiro construyó, encontramos una estética confluyente, abierta a la experiencia y a la experimentación, libre de lastres de identidad y trazos especulativos y definidores comunes al pensamiento occidental. Una poesía que se relaciona con la cultura china desde La noción de no interferencia, no cuestionamiento

Palabras Clave: China. Empirismo. Subjetividad Poética. Relación

Sumário

INTRODUÇÃO	10
1. DORA E A POESIA CONTEMPORÂNEA	15
1.1 – Caminhos poéticos.....	21
2. A CHINA EM MEU CAMINHO	35
2.1 – Nomadismo e Errância.....	40
2.2 – Empirismo	50
2.3 – O I Ching e a escrita de demolição	55
3. ESCRITA EM PRESENÇA	65
3.1 – O ser -na- linguagem	65
3.2 – O Vazio da linguagem: Presença não Presente	72
3.3 – Beijing é o lugar da enunciação poética	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS	91
ANEXOS	94

Nonada

João Guimarães Rosa

INTRODUÇÃO

No livro *olho empírico* de dora ribeiro¹ alguns vazios de sentido inicialmente preenchem o pensamento. É curiosa a predominância do branco permitido pela composição da página. A insistência em preencher com vocábulos somente o lado ímpar, incomoda o olhar. A preocupação detalhada com a grafia em minúscula desperta o questionamento. A estrutura concisa dos versos tensiona o ato contemplativo. Não fossem esses detalhes, escritos da poesia, livre para abusar com o não familiar da linguagem, um leitor desavisado poderia dizer que a artista escreve em devaneios, dado a dificuldade de articular suas imagens em função de seu repertório muito específico.

Nenhum estranhamento supera o fato de encontrarmos a língua chinesa em um livro de poesia brasileira. 别问(biéwèn), grafia ideogramática com a qual a autora termina seu livro *olho empírico*, instaurando uma tensão no leitor que só se resolveria quando este, movido pela insaciável necessidade de compreensão, busca a tradução para tais ideogramas. Entretanto, o que resultaria em compreensão, transforma-se em aflição ao descobrir que a tradução de *biéwèn* para o português é - *não pergunte*².

Ao leitor de poesia não deveria causar incômodo o fato de se deparar com algumas questões de linguagem que desestabilizem sua leitura na língua a que se propõe ler, mesmo porque, parece-nos que uma das prerrogativas principais do texto poético é exatamente esta, a de provocar uma desautomatização da linguagem e assim fazendo, colocar o leitor sobre uma corda bamba que, tensionada, balanceia ao ritmo do corpo do equilibrista. As tensões provocadas por este mecanismo, inerente à poesia, potencializam as aberturas de significados dentro do jogo poético, resultando na construção de sentidos produzidos pela experiência da leitura. Colocar a experiência em função da poesia é abrir as portas para os significados poéticos, ao menos, é o que sugere a visão drummondiana sobre o assunto: “Chega mais

¹ Utilizaremos a grafia do nome de Dora Ribeiro com letra minúscula em todo o trabalho, buscando consonância com a proposta da própria autora de dar importância às coisas minúsculas. Dora, em sua obra, assim grafa todos os nomes próprios que percorrem seus poemas.

² Uma tradução possível, mas possui um sentido mais ríspido no uso corrente, podendo ser traduzido por: não interessa, não é da sua conta ou não faça pergunta.

perto e contempla as palavras. / Cada uma/ tem mil faces secretas sob a face neutra/ e te pergunta, sem interesse pela resposta, / pobre ou terrível, que lheres:/ Trouxeste a chave?" (DRUMMOND, 1992, p.97)

Drummond aconselha um mergulho na pluralidade do imaginário poético a partir da experiência do leitor. Sendo assim, neste caudal, nos parece que decifrar o discurso produzido pelos poemas do livro *olho empírico*, obra poética produzida pela autora sul-mato-grossense dora ribeiro durante sua estada na China, seria lançar-se à deriva na cultura chinesa. A experiência e o contato com este mundo sinalizam a compreensão do ambiente simbólico construído pela subjetividade poética da autora neste livro.

Desvendar o simbólico mundo oriental chinês submerso nas palavras poéticas do *olho empírico* é o que propõe esta dissertação. Uma leitura interpretativa, quando não especulativa, sobre as imagens da China apresentadas em um livro de poesia brasileira. Percorrer este caminho passa por entender como a experiência com o diferente pode instanciar um olhar sobre o outro.

O fio que conduz nossa análise é a construção de uma subjetividade poética a partir do ato experiencial. Busca-se investigar quais são as representações da China construídas pelo ensaio da autora com a cultura. Mais precisamente, a experiência empírica, sensorial, instanciada pelo olhar. Busca-se analisar quais são os traços culturais revelados pelo "olho empírico" de dora ribeiro. Esta autora fala-nos de uma China moderna, pós-revolução cultural (maoísta) ou de uma China dinástica cuja carga temporal representaria o substrato da identidade milenar? Fala-nos da filosofia, do sagrado, da cosmovisão chinesa ou de seu pragmatismo social? Fala-nos dentro de uma visão orientalista, marcada pela construção de juízos valorativos ou é capaz de desvincular demandas tradicionalmente identitárias? Estes são questionamentos que percorrerão todo tecido do texto e serão respondidos ou analisados à luz de subsídios teóricos Orientais e Ocidentais.

Auxilia também a análise aqui proposta, a própria experiência de vida do pesquisador que, mergulhado no ambiente cultural chinês desde 2006, ora por dentro ora por fora, em termos espaciais, percorre o aprendizado da língua e da cultura oriental, revelando sua relação com conhecimento sobre o país.

Os trabalhos poéticos de Dora Ribeiro, assim como a própria vida da autora ainda demandam referenciais bibliográficos e biográficos dado o pequeno circuito acadêmico ou literário ao qual se distribui. De sorte que, como caminho inicial da dissertação será necessária a contextualização temporal e espacial da produção e da vida da poeta sul-mato-grossense.

A partir do enfoque da pesquisa realizada, o trabalho se estrutura em três capítulos. No capítulo 1. **DORA E A POESIA CONTEMPORÂNEA** apresentamos o lugar-comum da produção da autora. Analisando o panorama da poesia brasileira em que se encontra a poeta e a reverberação dos fenômenos deste período em sua obra. Este percurso instanciou a análise do movimento de passagem entre a lírica moderna e a lírica contemporânea. Como referências teóricas desta análise, utilizamos as abordagens de Hugo Friedrich, *Estrutura da lírica moderna* (1978); Alfredo Bosi, *O ser e o tempo da poesia* (1977); Marcos Siscar, *Poesia e crise* (2010) e Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo e outros ensaios* (2009).

No capítulo primeiro apresenta-se a seção 1.1 CAMINHOS POÉTICOS na qual traçamos o deslocamento espacial da autora e a confluência entre a experiência humana e o fazer artístico. Procura-se delimitar, de um modo mais geral, a relação entre estes deslocamentos físicos e/ou simbólicos experimentados pela autora e a diluição destes em sua obra artística. Neste sentido, interessa-nos conceitos como, **Errância, Desterritorialização e Reterritorialização, Mundialização, Cartografia, Nomadismo**, entre outros que estão configurados dentro da relação sujeito, subjetividade, experiência, espaço e deslocamento. Ainda aqui, apresentamos, cronologicamente, o universo poético produzido pela autora, a fim de criarmos uma espécie de cartografia para apresentar os núcleos temáticos de sua obra. Corroboram com o traçado apresentado na seção as análises críticas formuladas para cada composição poética. Nestas, despontam renomados teóricos, críticos literários e escritores como, Luiz Costa Lima, Silviano Santiago e Flora Sussekind, cada qual tecendo seus comentários sobre as obras da autora.

Este percurso justifica-se pela necessidade que temos de traçar o caminho percorrido pela autora até chegar à China, e, neste sentido, apoia-se como fonte de pesquisa, nas dissertações: *Dora Ribeiro: esboço de vida e obra*, de Ana Claudia Pinheiro D. Nogueira e *Figurações do corpo em A teoria do jardim*, de Maria Rosana

R. P. Gama. Alude-se, ainda, que tal percurso é necessário pelo caráter elucidativo que transparece na dissertação, uma vez que, ao ter como foco analítico o último livro produzido por dora ribeiro e sobre o qual, até o momento, a crítica literária não teceu fortes comentários, coloca-se uma luz sobre o novo núcleo temático apresentado pela autora nesta obra.

Nos capítulos segundo e terceiro, assim como nas suas subdivisões, tratamos de delinear o processo analítico sobre a China poética de dora ribeiro. Consideramos esses capítulos como a espinha dorsal do trabalho, pois são neles que buscamos dar os elementos para a compreensão das imagens chinesas construídas pela poeta no livro *olho empírico*. Trata-se de demonstrar como o processo da experiência empírica, colocado em relação com o novo, pode constituir uma subjetividade aberta, relativamente edificada sem *a priores* e que, assim sendo, permite interpretar o outro dentro do que verdadeiramente se constitui.

A percepção deste caminho passa pela análise da construção do sujeito no ato da experiência, surge então, a necessidade de entender como é possível que este sujeito se constitua sem que reivindique aspectos identitários. Trabalha-se aqui com uma leitura da filosofia de David Hume feita por Gilles Deleuze. Uma abordagem da construção da subjetividade a partir do processo empírico é o que Deleuze analisa em ***Empirismo e Subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*** (2012). Percorre-se também o sentido de abertura do sujeito a partir do movimento de errância e de nomadismo.

Um imaginário chinês é produzido pela subjetividade poética de dora ribeiro e neste caso mais um ponto torna-se crucial para a análise. Trata-se da identificação das imagens constituídas. Por se tratar de uma subjetividade livre do ponto de vista do lastro identitário, delineamos aqui a visão não orientalista mantida pela autora ao se referenciar sobre a China. A posição que é assumida neste caso parte da interpretação dada por Edward Said em ***Orientalismo: O oriente como invenção do ocidente***, no qual o autor aponta e critica as visões daqueles que se propõem a falar sobre um oriente a partir de uma perspectiva ocidental.

Outro tema investigado é a forma como o pensamento oriental, sobretudo a influência do ramo filosófico-místico, especialmente aquele substancializado pelas

correntes da chamada base de pensamento da cultura chinesa, Confucionismo e Taoísmo, funciona como fonte balizadora para a tentativa da autora de revelar os aspectos constituidores desta cultura. A isto, soma-se a análise da tessitura poética da autora, na tentativa de perceber as possíveis interferências e as intercorrências da linguagem chinesa em uma obra escrita através de um sistema linguístico de grande dessemelhança.

Resta dizer que alguns elementos da estética de Dora tornam-se aqui fontes para a análise de eventos corporificados, produzindo efeitos que não são traduzíveis apenas por seus sentidos, mas também por sua existência concreta. Para compreensão e análise destes elementos, percorre-se os estudos e debates do professor e teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht acerca do sentido de “presença”.

O estranhamento que causam ao leitor os aspectos não familiares introduzidos pela autora em seu livro de poesia, sobretudo a escrita ideogramática, não são dessemelhantes aos que incomodaram este pesquisador em seu primeiro contato com a cultura chinesa. Em todo caso, a fim de se “compreender” um movimento cultural tão díspar aos olhos ocidentais, vale a deixa de Dora Ribeiro, 别问 (não pergunte).

1 DORA E A POESIA CONTEMPORÂNEA

*Para um ancião chinês,
basta olhar a seda para ver a qualidade³.*

Penetrar no fazer poético de dora ribeiro é enrolar o fio da seda. A aparente simplicidade esconde os rastros da complexa manufatura da arte. Nem pesada, posto que fosse arrebentaria o frágil fio tecido pelo casulo, nem leve, pois o novelo se embolaria e resultaria em um confuso composto. Sendo assim, equilibram-se neste versar várias forças que coordenam um corpo inteiro que se abre ao desejo de vida. Circular, como o movimento do enrolo, conduz as articulações do corpo poético a se moverem de forma fluida e contínua.

Movimento, esta é a vontade da poesia em dora, girar como o ciclo da seda ou como a flor do sol que desloca de seu eixo ao encontro do outro, num jogo harmônico de cores, energia, esforço e deslocamentos. Jogo jogado em devir, em tornar-se, em desfazer-se, em compor-se. Configurações de um corpo formado pelas inclinações da subjetividade, imersa em um mundo aberto, difuso, obscuro, contemporâneo.

girassol
gira loucamente
gira
porque não há sentido fora
do movimento e não existe
vida fora das breves inclinações (RIBEIRO, 2009,p.10)

Composta por uma diversificada estética, pouco passível de definições, mas sujeita a uma gama de interpretações, a poesia de dora circula em um ambiente marcado pela pluralidade de vozes indefiníveis, contexto no qual não se encontram correntes formativas de aspecto homogêneo, nem tampouco associações temáticas cujo interesse é sempre o de reduzir a poesia a valores classificatórios que visam continuamente um projeto unificado. O que se entrevê na poesia contemporânea

³Trecho de tradição- Domínio Público

brasileira, como sugere Siscar (2010), são combinações particulares incapazes de se constituírem como unidade, tendo em vista a multiplicidade de caminhos por elas percorrida.

A ausência de um topos⁴ na lírica contemporânea revela uma topo(grafia) acidentária cujos desníveis serviriam como baliza para a compreensão de um novo fazer artístico que se pretende difuso e inclassificável. Significa dizer que a arte contemporânea, no olhar aqui apreendido, encosta-se ao sentido de indefinibilidade⁵ da arte, tipologia constantemente utilizada como referência nos trabalhos constituídos após a modernidade para referir-se sobre a ausência de uma arte poética em termos classificatórios.

Nesse sentido, de que poesia se fala quando se discute sobre a lírica contemporânea? A resposta torna-se pouco proveitosa, se não, desnecessária diante da multiplicidade de questões referentes a este lirismo. Classificá-lo seria um projeto reducionista e que não encontraria sustentabilidade diante de complexidade do mundo ao qual ele se vincula. O caminho mais salutar para lidar com a compreensão deste novo lirismo seria o de deixar os sentidos abertos aos estímulos da arte, recebendo-os sem formulações classificatórias.

A lógica do não questionamento sobre a lírica atual não se difere quando se trata do termo contemporâneo, pois a órbita na qual ele se encontra, inclui, simultaneamente, múltiplas dimensões e perspectivas, o que torna sua classificação inapropriada e, quando não, impossibilitada de se constituir. Ao termo contemporâneo vinculam-se problematizações e incertezas que não permitem-lhe classificações.

“O que é o contemporâneo?” (AGAMBEN, 2009), esta é uma formulação de difícil dissolução, pois o termo flutua dentro da ideia de tempo e, da mesma forma, de história. Charles Baudelaire, por exemplo, é contemporâneo de Stéphane Mallarmé em termos de época e estética, ambos dividem o mesmo contexto histórico e também artístico, o da lírica moderna. Por sua vez, Fernando Pessoa não compartilha a mesma época que Luis Vaz de Camões, mas sem dúvida, Pessoa

⁴ O sentido aqui adotado para o termo é o de centralidade, ou seja, categoria de representação.

⁵ Conceito trabalhado pelo americano Morris Weitz no artigo *O papel da teoria na estética*. Publicado em 1956. WEITZ, 1956.

compartilha aspectos camonianos que lhe são contemporâneos. Nesse sentido, pode-se dizer que algo é ou não contemporâneo a depender das referências estabelecidas, a depender do foco que se pretende dar ao termo.

O filósofo italiano Giorgio Agamben permite um sentido ao termo contemporâneo que corresponde à ideia de intempestivo, aquilo que está adiantado de si e ao mesmo tempo também atrasado, entre o “não mais” e o “ainda não” (AGAMBEN, 2009, p.68). Para o filósofo “[...] a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico e, somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo”. O sujeito compreende melhor o seu tempo justamente por estar avançado a ele. Assim, o contemporâneo não coincide com sua época e essa anacronia é importante para que se possa manter os olhos fixos nela: “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este, e ao mesmo tempo, toma distância” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Para Zygmunt Bauman, sociólogo polonês, o termo contemporâneo aproxima-se da ideia de liquefeito, vindo a ser referido como “modernidade líquida” (BAUMAN, 2001, p.32). Já Frederic Jameson em *Pós-modernidade: A lógica cultural do capitalismo tardio*, de 1991; Jean-François Lyotard em *A condição pós-moderna*, de 1979, entre outros, lançaram mão do termo “pós-moderno” como modo de compreender tendência de uma época que, por sua atualidade, pode se confundir com a ideia de contemporâneo. O fato é que o termo flutua entre variadas possibilidades de conceituação, podendo ser constituído ou referenciado dentro de um arcabouço enorme e de difícil manipulação.

Ao que se propõe o trabalho, o termo contemporâneo permite uma melhor aceção se considerado como dêitico e, assim sendo, seria analisado muito mais por seus efeitos do que por sua determinação. Nesse sentido, a flutuação semântica à qual se vinculam os efeitos do contemporâneo permite recebê-lo como uma ideia, algo preso à liquidez da subjetividade e que se esvai a cada significação e ressignificação, permitindo ser reatualizado a cada vez que seus efeitos aparecem.

Atuando como agenciamento, fazendo do movimento em linhas de fugas o seu principal mecanismo, o contemporâneo não se limita a qualquer pensamento

fixo, ao contrário, se traduz pela abertura de possibilidades do pensamento, potencializada por todas as forças que nelas atuam. Estas características assumem real afinidade com a ideia de poesia proposta desde o final do século XIX.

Ao se analisar o efeito do contemporâneo e a produção lírica vinculada a este, joga-se uma luz sobre os caminhos pelos quais estes foram constituídos. O fato é que, contemporaneidade e lírica contemporânea não surgem do vazio e sim de uma complexa relação de transformações ocorridas ao longo do tempo. O que parece é que a atualidade sempre repousa a partir de um ponto anterior, mas também sempre busca uma pretensão própria. E, se é tão complicado definir o contemporâneo, definir a lírica que nele se desenvolve é tarefa igualmente complexa. Porém, o lastro ao qual se vinculam os termos poderiam ser esclarecedores sobre suas configurações.

Está palatável dizer que a lírica contemporânea apresenta uma variedade produtiva, uma multiplicidade de imagens poéticas ou pluralidades estéticas capazes de potencializar diversas subjetividades, cada qual, marcadas pelas idiossincrasias dos agentes produtivos. Porém, todo este panorama não foge à necessidade de atribuir o valor primário destas possíveis transformações do campo artístico literário.

A diversidade da lírica contemporânea não esconde o comum lastro hereditário que lhe pressupõe. A herança deste oceano de águas turvas no qual se encontra mergulhada a lírica atual está, sem qualquer contrariedade opinativa, nas significativas dissonâncias promovidas pela lírica moderna. Dessa forma, a nova estrutura lírica se liga a um lastro caudal de transformações motivadas pela produção moderna.

Torna-se difícil compreender a poética atual sem lançar mão dos fenômenos ocorridos na lírica moderna cujo eixo central encontra referência nos poetas franceses deste contexto, tendo como grande representante Charles Baudelaire. Pode-se dizer que existe uma complexa e amistosa relação entre os períodos. Os fenômenos do lirismo moderno repercutiriam de forma significativa na constituição do pensamento contemporâneo. Mas quais seriam as transformações projetadas pela lírica moderna que influenciariam os seus sucessores? Quem discorre sobre o assunto é o crítico alemão Hugo Friedrich ao analisar e descrever, em seu livro

Estrutura da Lírica Moderna, os caminhos de ruptura do lirismo ocidental a partir do final século XIX com a lírica clássica.

Segundo Friedrich, estruturam-se elementos comuns entre os poetas modernos que consistem no abandono das tradições clássicas, românticas e naturalistas, inaugurando um novo momento para a poesia lírica:

Em muitas declarações análogas, fala-se do poeta da “modernidade”. Esta afirmação tem uma justificativa de todo imediata, pois Baudelaire é um dos criadores desta palavra. Ele a emprega em 1859, desculpando-se por sua novidade, mas necessita dela para expressar o particular do artista moderno: a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência dos homens, mas também de pressentir a beleza misteriosa, não descoberta até então. Este é o problema específico em Baudelaire, ou seja, a possibilidade da poesia na civilização comercializada e dominada pela técnica. Sua poesia mostra o caminho, sua prosa examina-a teoricamente a fundo. Este caminho conduz a uma distância, a maior possível da trivialidade do real até a zona do misterioso; o faz de tal forma, todavia, que os estímulos civilizados da realidade, incluídos nesta zona, possam se converter em poéticos e vibrantes. Este é o início da poesia moderna e de sua substância tão corrosiva quanto mágica. (FRIEDRICH, 1978, p.35)

As mudanças, substanciadas por uma “experiência vivida” como sugere Friedrich, apontam para uma nova perspectiva de subjetividade:

Segundo uma definição colhida da poesia romântica (e generalizada, muito sem razão), a lírica é tida, muitas vezes, como a linguagem de estado de ânimo, da alma pessoal. O conceito de estado de ânimo indica distensão, mediante o recolhimento, em um espaço anímico, que mesmo o homem mais solitário compartilha com todos aqueles que conseguem sentir. É justamente esta intimidade comunicativa que a poesia moderna evita. Ela prescinde da humanidade no sentido tradicional da “experiência vivida”, do sentimento e, muitas vezes, até mesmo do eu pessoal do artista. Este não mais participa da criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver em um assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo. Isto não exclui que tal poesia nasça da magia da alma e a desperte. Mas trata-se de algo diferente de estado de ânimo. Trata-se de uma polifonia e uma incondicionalidade da subjetividade pura que não mais pode decompor em isolados valores de sensibilidade”. (FRIEDRICH, 1978, p.17)

O fragmentário da linguagem, as desarticulações da linearidade do verso, as despersonalizações das subjetividades, a ruptura com estado anímico do eu, a nova

percepção subjetiva, a experiência vivida como escrita poética, todos estes fenômenos comuns à modernidade baudelairiana encontrarão ecos na lírica contemporânea, contudo, vestidos por uma nova roupagem.

Resíduos da tradição moderna fundidos a uma nova experiência promovida pela percepção sensível, aumentada em escala de complexidade por uma realidade mundializada, traduzem o espírito da lírica atual. Este amálgama é marca que pode ser atribuída a tais artistas sem muita margem para dúvidas ou polêmicas, embora, nestas medidas, os aspectos do local também sejam a tônica de poemas e artistas de hoje.

Segundo Linda Hutcheon: “o moderno está inevitavelmente embutido no pós-moderno, mas o relacionamento entre eles é de consequência, diferença e dependência”. (HUTCHEON, 1991, p. 61). Neste ambiente de representação é que se encontra o estilo literário de dora. É o que escreve a professora da Universidade de Campinas Vilma Arêas na orelha do livro *a teoria do jardim*, “[...] a interlocução com a melhor tradição lírica—de baudelaire a João Cabral— leva-a à busca de uma língua nova. [...] onde se mistura sofisticação e idiomatismos”⁶.

O encontro intempestivo entre referenciais artísticos e não artísticos não só possibilitou à autora um traçado linguístico novo e próprio, mas também permitiu a ela traduzir em poesia as tensões de um sujeito mergulhado no mundo. “Sou uma pessoa que se deixa seduzir pelo mundo, pelas suas coisas novas e velhas. Quando olho, logo se instala uma tensão. Muitas vezes só resolvida através da poesia.”⁷

dora exige o novo, destituído de normas e padrões, porém permite o velho, cristalizado e dominado em razão. Sua arte se faz no hiato, na tensão produzida entre imagens aparentemente opostas. Deste movimento sincopado surgem as imagens múltiplas que produzem consonância com o mundo contemporâneo. A poesia se faz labirinto e, segurando no frágil fio da seda, se joga no movimento da vida.

⁶Citação presente na orelha do livro *a teoria do jardim de Dora Ribeiro*. RIBEIRO, Dora, *a teoria do jardim: poemas/ dora ribeiro* – São Paulo. Companhia das Letras. 2009.

⁷Entrevista de Dora Ribeiro à revista Babel no lançamento de livro *olho empírico*.

quero falar língua nova
 principiada na carta do teu corpo
 sem escrita lúcida nem
 modo genitivo

quero uma língua
 já gasta
 gentilizada
 versada em todos os
 paganismos sórdidos e
 elegantes

imagino-a já enciclopédica
 ruminante e
 devoradora de esperas

língua sem contenção
 musa de labirinto(RIBEIRO, 2009,p.18)

A linguagem poética emerge na frouxidão de uma “língua nova” sem “modo genitivo”, ou seja, sem relação de posse ou origem, descomprometida com a norma, relativizada. Mas também se quer tradição, buscando uma “língua já gasta”. A poesia se faz “língua sem contenção”, “musa de labirinto” no jogo em que se incorporam o velho e o novo, a letra “gentilizada” e a desviante construção “sem escrita lúcida”.

Esta operação poética vislumbra um caminho de abertura cuja configuração encontra ressonância nos anseios da arte contemporânea que, uma vez ligada à possibilidade de interferências múltiplas, permite um desenho artístico mais amplo e multifacetado.

1.1 CAMINHOS POÉTICOS

Produto de uma subjetividade aberta, livre para o encontro e para o diálogo com o mundo, poeta da diversidade, da errância e da realidade fragmentária do contexto contemporâneo, dora desenhou um sujeito poético preso às sensações, capaz de se desconstituir em identidade para se corporificar em sentidos. Capaz de

reunir o fragmentário em busca de uma imagem mais una e contemplativa sobre a experiência humana. Traçados de um tecido poético em consonância com o espírito contemporâneo.

As obras de dora percorrem caminhos diversos na representação da experiência humana. Ainda que a autora não considere a poesia um relato de experiências, ela traduz, definitivamente, a percepção de um ser em relação com o mundo que confronta. Seu fazer literário é marcado pela interação do sujeito com o espaço no qual ele escreve, com o assunto sobre qual versifica e, sobretudo, pela percepção por ele sentida.

Suas produções atravessam, em toda sua constituição, um período no campo da construção literária brasileira marcado por uma multiplicidade de produção cultural que apesar de profícua e quantitativa, vivia, segundo Marcos Siscar, um ambiente de suspeita, sinalizado por parte do discurso crítico e do campo da recepção, acerca do prestígio da poesia brasileira.

Em entrevista recente, os editores de uma revista, diante da evidência de que se havia publicado pouca poesia brasileira no último número, precisaram responder a uma pergunta incômoda: “os editores [...] estão cismados com a poesia brasileira contemporânea?” (Lima,2006). Talvez a pergunta devesse ser reformulada, mas a confirmação da cisma pelo entrevistado(também poeta) é significativa. [...]A poesia brasileira teria empobrecido depois do fim das vanguardas, isolando-se em guetos, para perder-se definitivamente no universo sem referência do “pós-utópico”. A mercantilização dos espaços de discussão, a mediação da subjetividade, o espírito de auto elogio, a falta de projeto cultural conviveriam com uma paradoxal vitalidade quantitativa. (SISCAR, 2009, p.169).

São cenas de um contemporâneo em que se fala abertamente em “crise” do objeto artístico, aspecto abordado por Siscar (2009, p. 174) ao discutir os variados sentidos que esta palavra estabelece quando se trata de analisar a trajetória da poesia. Para o autor, o sentido de crise da poesia pode ser analisado ora pelo viés

da indefinibilidade do objeto artístico que para alguns resultaria na desconfiança e no desprestígio da arte; ora pelo viés da recepção, cuja ideia pode ser definida pelo sentido de incompatibilidade de assimilação do discurso poético, uma espécie de aporia da arte em que se percebe a dificuldade em se lidar com o objeto devido à convulsão que percorre o ambiente de recepção e análise literária. Outro aspecto que desponta na discussão de Siscar é um sentido de “crise” em cujo termo representaria o elemento endógeno da própria existência perturbadora da poesia, capaz de reformular seus aspectos constitutivos.

De sorte, as considerações de Siscar sobre a historicidade da poesia e os sentidos de crise neste percurso possibilitam compreender o ambiente no qual se encontra mergulhada a obra de Dora Ribeiro e, assim, refletir sobre a recepção e análise de sua produção em seu percurso de construção de discurso poético. Não se pode deixar de demarcar que esta é uma expectativa que relativiza muito as variedades de novos poetas no panorama atual, resultando em grandes poetas pouco lidos.

Ignorada de um modo geral pelo circuito literário, parte pelo que foi exposto anteriormente e parte devido à baixa circulação da obra da autora que sempre reivindicou um certo recolhimento em sua história, fato reconhecido pela alcunha “bicho do mato” utilizada por ela ao fazer referência a sua personalidade, Dora Ribeiro é motivo de análise de poucos, porém grandes nomes do circuito literário. Sua indiscutível importância para as letras brasileiras foi percebida por Luiz Costa Lima que considerou a poeta como grande expoente artístico na literatura brasileira contemporânea.

Nem todos concordarão em dizer-se que Augusto de Campos é o nosso único grande poeta vivo. Mas poucos discordarão em declarar-se que, entre as dezenas de poetas jovens, poucos parecem fadados a permanecer. Entre eles, está Dora Ribeiro. (LIMA, Luiz Costa. *Jardins Rarefeitos. Folha de São Paulo*. São Paulo, 09 ago 2009.)

Somada à análise crítica de Lima, surgem vozes reconhecedoras da literariedade e poeticidade das obras de Dora, entre elas figuram Flora Sussekind, Silviano Santiago e Vilma Arêas que entendem o versar de Dora como um trabalho de beleza e novidade no campo da poesia.

A autora sul-mato-grossense nascida no ano de 1960 mantém um universo poético composto, até o momento, de sete obras: *ladrilho de palavras* (1984); *começar e o fim* (1990); *temporais* (2000); *bicho do mato* (2000); *taquara rachada* (2002); *teoria do jardim* (2010) e *olho empírico* (2011), uma coletânea que permite traçar uma cartografia⁸ a partir de uma vida em deslocamento. A autora “fixa” moradia dentro do Brasil nos estados de Mato Grosso do Sul, Rio de Janeiro, São Paulo e por eles suas experiências empíricas transformam-se em linguagem. O deslocamento internacional de sua trajetória de vida percorre Brasil, EUA, Portugal, Suíça e China, seus desenhos poéticos configuram também estes espaços.

Em cada projeto artístico, a escritora encontra-se mergulhada em processos constantes de significações e ressignificações, físicas e mentais, todos eles, fruto do processo de errância, capaz de produzir uma subjetividade poética atravessada por inúmeros referenciais, sejam eles geográficos ou culturais. Em dora, os espaços físicos tornam-se simbólicos a partir de suas alusões.

A autora produz para o leitor uma espécie de cosmopolitismo poético, uma união de aspectos culturais, línguas diversas, múltiplas paisagens e referenciais físicos e simbólicos que demonstram a abertura do olhar de uma subjetividade construída a partir da experiência e que busca “ver apenas os fragmentos/de que todas as histórias e/ coisas do mundo são feitas” (DORA, 2009,p.33). Esta é a atitude do sujeito cosmopolita, enxergar as coisas com “um olho aberto/ ao mundo / sem tampa possível (DORA, 2009, p.33). É o que sugere Jorge Schwartz acerca da ideia de sujeito cosmopolita,

Superados os preconceitos que o termo “cosmopolita” possa provocar, o século XIX chega à acepção mais corrente até hoje, que vê o cosmopolita como o cidadão capaz de adotar qualquer pátria. Mais ainda: o homem cosmopolita é aquele que, em consequência da multinacionalidade, é capaz de falar várias línguas e transportar-se de um país para outro sem maiores dificuldades. Isso não impede, no entanto, que autores de grande cultura universal, e verdadeiros cosmopolitas do ponto de vista de sua produção textual, nunca tenham saído de seus lugares (SCHWARTZ,1983, p. 6).

⁸Ver o conceito de cartografia em Suely Rolnik (1989)*Cartografia Sentimental, transformações de um desejo*, segundo o qual. “A prática de um cartógrafo diz respeito, fundamentalmente, às estratégias das formações do desejo no campo social” (p. 65). “O que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer a sua travessia: pontes de linguagem” (p. 66)

O corpo da poesia de dora sinaliza alguns territórios e línguas que permitem traçar deslocamentos, “em Lisboa te digo/ o amor é paisagem” (DORA, 1990, p.33); “paisagem brasileira/ o morro da paisagem desce/ e não sobe mais” (DORA, 2010, p.12); “meu aljezur vive em chamas” (DORA, 2010, p.22); “beijing/ toda destruição/ deixa alguma espécie de marca” (DORA, 2011, p.59); “vista suíça/ apenas/ vibrações suaves”; (DORA, 2011, p.51); “Copacabana, escandalosa e deserta” (DORA, 2011, p.31). São figurações espaciais em que a autora possibilita ao leitor perceber paisagens em deslocamentos. Estas são acompanhadas de línguas que se misturam no texto e que também sinalizam o caráter cosmopolita da autora, permitindo ao espectador a percepção da poesia como miragem da mundialização.

Constantes travessias, pode-se compreender assim esta trajetória. Escritos que trazem marcas da experiência vivida e que, diluídas na obra em forma de imagens, rompem com a simples apresentação do cotidiano, para configurar-se cartograficamente. Neste cenário, a dissociação entre experiência e poesia torna limitante a compreensão da arte, pois são os estímulos do mundo que dora percorre que permitem à autora produzir imagens refletidas de um sujeito em deslocamento. Não há como, no caso de dora ribeiro, “matar o autor” ou destruir sua essência e sua voz. Melhor seria, deixar decantada a tradição de leitura textual que Barthes resume na morte do autor. A poesia de dora, como a de uma numerosa safra de poetas, permite uma leitura atravessada pelo aspecto biográfico, sem que isto tenha relevância determinista. A dissertação traz os dados, mas não os usa como absoluto.

Bem, a minha poesia tem a minha cara porque foi feita por mim. As minhas poesias carregam coisas que eu vivi, tem muitos ingredientes, não que seja um relatório da minha vida, longe disso, mas tem as marcas daquilo que eu vivi (RIBEIRO, 2013, s.p)⁹.

A primeira manifestação de sentimento através da poesia feita pela autora data de tenra idade. Aos dez anos, em homenagem às bodas de ouro dos avós,

⁹RIBEIRO, Dora. Entrevista concedida a Ana Claudia Pinheiro Dias Nogueira, 2013. Para elaboração de dissertação *DORA RIBEIRO: vida e obra*. A entrevista encontra-se transcrita no Anexo desta dissertação.

dora escreve numa demonstração de valorização do que lhe circula, um poema para sua avó materna. Como o conhecimento vocabular era diminuto recorreu às frases e orações que escutava aos domingos durante as liturgias católicas. Diz dora em entrevista apresentada em ocasião de pesquisa,

Que eu me lembro, a primeira coisa que escrevi foi para minha avó, em suas bodas de ouro. Eu queria fazer uma coisa bonita, foi um poeminha rimado que acho que tinha a até a ver porque a minha avó era muito católica. Eu ia muito com ela nas procissões que aconteciam aqui em Campo Grande, na rua 14 de julho e avenida Calógeras. Coroavam a Nossa Senhora e minha mãe cultivou essa tradição para os netos também... Então a minha primeira experiência estética eu acho que foi a liturgia católica, e que depois desapareceu completamente (risos)! Sou totalmente agnóstica. Essa primeira experiência intensa, e acho que é uma estética literária que, enfim, é uma boa iniciação, porque a Bíblia é um texto belíssimo.

O poeminha que escrevi para minha avó tinha pedaços dessas liturgias. A poesia começa com essa necessidade de criar uma relação, no caso com a minha avó, de criar essa relação de intimidade, uma necessidade de expressão que eu não possuía, pois eu ainda era uma criança... Minha adolescência foi muito tardia, foi marcada pela morte dela... Mas é essa tentativa infantil de construir uma linguagem que pudesse ser transmitida. (RIBEIRO, 2013, s.p)¹⁰.

A poesia dá sinal de continuidade na vida da autora a partir de referências particulares vindas de dentro de um ambiente familiar composto por sujeitos intelectualmente ativos. O descobrimento de autores como Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa, João Cabral de Melo Neto, Augusto dos Anjos influenciariam determinantemente no gosto pela poesia.

Os meus pais sempre tiveram uma vida intelectual muito ativa e por isso os livros sempre estiveram por perto. Li muito desde a infância. [...] A poesia chegou pelas mãos da minha mãe. Nos anos 70, quando ela cursou Letras na FUCMT, os livros de poesia passaram a fazer parte mais claramente da nossa biblioteca. (Embora a poesia infantil da Cecília Meireles tenha sido a minha primeira companhia poética). E ela própria passou a escrever e publicar poesia. Aprendi com ela o amor por Pessoa e Drummond. Meu pai também apreciava poesia. Sabia de cor textos de Augusto dos

¹⁰Cf. nota 09, p.25.

Anjos. E, quando estava de muito bom humor, repetia as quadrinhas e trava-línguas preferidas. Provavelmente vem daí o hábito que tive de inventar letras para melodias conhecidas. (RIBEIRO, 2013, s.p)¹¹.

A diversidade do gosto literário de dora ribeiro pode sinalizar o seu próprio fazer artístico. O contato com poetas de envergadura como os citados permite ao sujeito leitor uma abertura do campo de visão e uma reflexão sobre o mundo contemporâneo. Dos poetas citados por dora, à exceção de Augusto dos Anjos, ao menos em sentido histórico cronológico, todos pertencem ao período modernista (brasileiro e português), o que significa dizer que as primeiras leituras da autora produziram as principais marcas do estilo de poetas da artista cujas obras representam uma ligação forte às propostas advindas deste período. Cita-se, o gosto pela liberdade, seja ela temática ou estrutural, a concisão, o coloquialismo, o desprendimento formal e uma tendência ao dinamismo da linguagem. Estas marcas que *a priori* constituiriam o artista, se misturariam ao desejo interno de errar (errância) e conhecer o mundo pela experiência, traduzindo-o em poesia.

Seu primeiro passo para fora de Campo Grande, cidade natal, seria o deslocamento para os Estados Unidos da América, onde vai morar e estudar durante um tempo. Uma experiência que, segundo a autora, ainda que traumática, traria à tona sua verdadeira essência, o desprendimento, que dora costuma a traduzir como liberdade.

E logo quando fui para os Estados Unidos, em 1976, voltei muito transformada, afinal, foi a minha primeira experiência de liberdade... Não foi tão boa, pois eu sofri, senti muita saudade... A gente vivia num ambiente muito protegido, então, essa experiência de liberdade foi bem assustadora, emocionalmente falando foi um desafio. Mas depois disso, fiquei mais um ano e meio em Campo Grande e depois fui para o Rio de Janeiro. Não voltei mais... (RIBEIRO, 2013,s.p)¹².

¹¹Cf. nota 10, p.25

¹²Cf. nota 10, p.25

Movida pela liberdade e pelo fascínio sobre a linguagem, dora, pouco depois de retornar do EUA, muda-se para o Rio de Janeiro a fim de cursar Letras, onde tem a possibilidade de contato com críticos literários e professores como Luiz Costa Lima e Silviano Santiago, com quem afinaria a constituição de seu tecido poético para a produção e publicação de seus primeiros livros.

Do Rio de Janeiro para Mato Grosso, como jornalista, inicia um percurso profissional que lhe daria fôlego para uma carreira no exterior. De Mato Grosso ao Rio novamente e do Rio para Lisboa, Portugal, onde viveria por 20 anos, dedicando-se quase que exclusivamente à carreira jornalística, trabalhando como representante para imprensa portuguesa e brasileira. Em Portugal dora deixa em estado de decantação a arte literária, apesar de a publicação de *Bicho do Mato* ter ocorrida em Lisboa.

Depois de formada, fui para Portugal e lá trabalhei com jornalismo durante 20 anos. Na época da faculdade a gente montava jornalzinho e sempre gostei disso, de construir coisas através da palavra. O curioso que durante a minha temporada em Portugal, o jornalismo quase sobrepôs o meu lado poeta; passei a ter uma vida tão diferente e isso é engraçado... Fiquei muito tempo sem encontrar pessoas ligadas à literatura e fiquei sem publicar. Eu acho que *bicho do mato* aconteceu porque eu tinha as coisas prontas, mas só me relacionava com as pessoas do jornalismo. (RIBEIRO, 2013, s.p)¹³

De Lisboa, com o marido em função diplomática, vai para Genebra, Suíça. A pequena estadia em Genebra é interrompida por mais um deslocamento promovido pela carreira de diplomacia do marido, que leva desta vez à Beijing, China, onde produziria seu último livro até então publicado. Da China retorna ao Brasil em 2010 e se fixa em São Paulo, onde se mantém até hoje.

Da realidade de viver em locais variados, transitar por vias desconhecidas, a poetisa traz, para o âmbito de sua obra, recortes dos ambientes por ela frequentados. Como uma espécie de *flâneur*, porém transfigurado de sua essência, ou seja, destituído do sentido que *a priori* foi estabelecido com Baudelaire, de sujeito

¹³Cf. nota 10, p.25

observador do mundo e que por ele passa incógnito, o sujeito poético de dora é atravessado pelo mundo no qual passeia e com este estabelece uma relação. Neste sentido, as imagens captadas pelo observador não carregam juízos ou classificações, elas representam o olhar livre sobre o transitório, a expressão direta do devir do mundo.

Esta paisagem é minha intenção
lenta
E sem propósito
Nela passeio os ruídos que me compõe
(RIBEIRO, 2000, pg. 30).

As imagens de dora traduzem pegadas da cartografia poética da autora que, ao se intitular “bicho do mato”, nome de um de seus livros e expressão usada à época para definir sujeito arisco, parece querer esconder sua tendência ao cosmopolitismo. Diversificados livros, com diversas referências pessoais e espaciais arquitetam as vivências de uma escritora que busca, a partir da experiência poética, um ambiente para a experiência empírica e a fusão entre sujeito-mundo-arte. O elemento biográfico aqui referenciado busca atender até o limite da construção da linguagem e da cosmovisão.

Os projetos artísticos sofrem variações temáticas no decorrer da produção de dora, estando também presentes aspectos que prevaleceriam como valor estético em suas obras. É o caso de algumas obras cujas características seguem citadas.

Em *Ladrilhos de palavra e Começar e o fim*, por exemplo, Flora Süssekind sugere, para as duas obras, caminhos entre o valor expressivo e reflexivo da arte poética.

[...] dois rastros perceptíveis na sucessão de poemas breves, quase todos sem título ou sinais gráficos particulares (apenas alguns poucos dois pontos, aspas e parênteses), fora a extensão variável dos brancos intervalares, que compõem esses livros de Dora Ribeiro. Um desses rastros parece seguir, em parte, o gosto pelo banal [...]

[...] um segundo rastro nesses dois livros, no qual a figuração do sujeito lírico, assim como a "hipótese da poesia" se afiguram problemáticos. O poema apontando não para o registro do mundo ou para a identificação da paisagem sensorial, mas para a consciência de seus limites [...] (SÜSSEKIND, 1999, s.p).

Süssekind (1999) aponta a existência de transfigurações diversas na constituição da subjetividade, produzidas a partir de uma espécie de degeneração ou dissolução do corpo.

O poema apontando, por outro lado, não para o reforço de uma auto constituição da subjetividade, mas para figurações diversas, e aparentemente estranhas na ambiência "lírica" dos textos de Dora, de decomposição, instabilização, dissolução de uma paisagem corporal, de presença no entanto fortíssima nos seus dois livros. Pois é nítida, nesse sentido, a multiplicação de pedaços do corpo (olho, braços, pernas, joelhos, boca, costas, mão) ou de formas variadas de contato corporal (roçar, beijo, tatuar, massagear, coçar), percursos vários de "mão exígua/ sobre o corpo", como fontes imagéticas dos poemas. Chega-se mesmo a figurar o poema como um "catalogar os sentidos", como "andanças da pele" (SÜSSENKIND, 1999, s.p).

Um movimento de construção da subjetividade que se traduz a partir de um jogo paradoxal, ou seja, a autora promove uma construção em nível corpóreo, corpo poesia, corpo sentidos, e esta mesma corporificação é destituída de organização, na medida em que ela se constitui a partir de uma decomposição. São fragmentos corpóreos, bocas, rostos, olhos, pescoços, cabeças e outros, que dão unidade ao corpo poético.

E é exatamente na transformação desses movimentos contraditórios - a intensa corporalidade do seu sujeito lírico ao lado de uma tendência decompositória equivalente em aspecto fundamental de sua prática poética que se singulariza o diálogo empreendido por Dora Ribeiro com os modelos - expressivo e reflexivo - de imaginação literária dominantes no seu período de formação. E que, desviando-se, por meio desse desdobramento antagônico, de certa dicção sublime que imprime a algumas de suas abstratizações poéticas, constrói alguns dos melhores textos desses dois livros (SÜSSENKIND, 1999, s.p).

Luiz Costa Lima fala da existência de um "sensualismo abstrato"¹⁴ em *Começar e o fim*. Para Lima os poemas do livro revelam a manifestação sensorial da sensualidade que, mantida apenas por um polo, não se concretiza. Ao corpo poético

¹⁴Conceito proposto por Luis Costa Lima, 2002. Cf. in LIMA, Luiz Costa. *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002

são endereçadas imagens de um sensualismo que não se materializa e que encontraria referência a partir da abstração.

Enquanto *Ladrilhos de palavras* e *Começar e o fim* transitam entre a autoexpressividade e a autorreflexividade sugerida por Süssekind e o “sensualismo abstrato” apresentado por Luiz Costa Lima, o livro *a teoria do jardim* parece, como sugere sua entrada, traçar hipóteses em relação ao fazer poético.

Não há, entretanto, que se falar em teorizações generalistas, mas sim na apresentação de um traçado singular, demonstrado a partir da (des) construção metafórica do clássico tópico do jardim cuja organização se entende ora como processo de controle de possíveis interferências ao desenvolvimento “harmônico” da natureza ora como espaço agrupador de variedades cujo objetivo é obter um ideal de equilíbrio. Artifício artificial do homem que busca, neste espaço, um reencontro do próprio ser.

Na teoria de seu jardim poético a paisagista rejeita classificações e organizações como artifício para a construção do vergel, “o traçado do teu jardim/ ignora parágrafo”, e ao ignorá-lo, caminha “para avançar nas /delicadezas do imprevisto/ e da inexatidão” (DORA, 2009, p. 28). A autora, ao buscar reflexões sobre a construção de um jardim, ou da poesia, não parece teorizar sobre poesia, mas sim ponderar sobre o seu próprio fazer, cuja constituição se permite através da experiência empírica do corpo e dos sentidos em movimento.

Esbarra-se mais uma vez com a ideia de movimento e deslocamento a princípio analisada. Aqui, este aspecto é revelado na epígrafe de Allen S. Weiss na abertura do livro *teoria do jardim*, “tem que ser móvel para a experiência do jardim. Tem que se atravessar o espaço e o tempo no jardim”. Para a artista, a mobilidade é o reconhecimento de que o sentido da vida está nas “breves inclinações”.

O deslocamento permitiu à autora permanecer-se constantemente no entre - lugar e anunciar, através de seu lirismo, a possibilidade de inter-relações entre as culturas. Este é o caso de um de seus poemas encontrado em *teoria do jardim*.

No poema aljezur a poeta brasileira produz imagens a partir de um reduto de povos árabes no século X, localizado em uma vila portuguesa na região de Algarve.

o teu corpo e
 suas areias
 incendeiam aljezur
 porque cada uma das tuas luas
 está cheia de chuvas

caminhas pelas praias vermelhas
 e as pedras calçam-te os pés
 de todas as histórias
 de todos os
 mundos
 meu aljezur vive em chamas (RIBEIRO, 2009, p.22).

Guia-se aqui o leitor pelas imagens da poesia, “caminhas pelas praias vermelhas e as pedras calçam-te os pés”. Ela lhe conta não apenas uma história, de um lugar, de uma cultura, mas “todas as histórias — de todos os mundos”.

Encontra-se, aqui, uma poeta brasileira mergulhada poeticamente e empiricamente em território lusitano, produzindo a partir de um espaço de influência árabe, “meu aljezur vive em chamas”. Neste sentido, para além do sensualismo abstrato de que se refere Lima, entoadado na poesia, encontra-se também um dos traços marcantes da autora, que é a capacidade e o exercício de desterritorializar a voz poética. Processo de construção cujo fenômeno encontra significação na ideia de multiterritorialidade, termo fundido por Rogério Haesbart em *O Mito da Desterritorialização* (HAESBART, 2007), que entende o processo como possibilidade exacerbada, fruto do mundo contemporâneo, de experimentar distintos territórios ao mesmo tempo e de reconstituir constantemente o nosso próprio território.

O mundo “moderno¹⁵” das territorialidades contínuas/contíguas regidas pelo princípio de exclusividade (...) estaria cedendo lugar hoje ao mundo das múltiplas territorialidades ativas de acordo com os interesses, o momento e o lugar em que nos encontramos (HAESBAERT, 2007, p. 337.).

¹⁵ Apesar de utilizar o termo “moderno”, Rogério Haesbaert utiliza-o com o sentido que tratamos aqui como Pós-moderno ou Contemporâneo.

dora percorre o desejo de se jogar na “deslizante caça dialética” (RIBEIRO, 2009, p. 28), de lançar os seus sentidos e o seu corpo no devir¹⁶ para captar, a partir do movimento, as constantes e imponderáveis relações entre o ser e o universo. “Sonhei um olho aberto/ ao mundo/ sem tampa possível” (RIBEIRO, 2009, p.33). Para dora, “a vida é uma ideia mutante”.

Em *bicho do mato* encontram-se coligidos poemas ditos e poemas inéditos. Neste cancionero, a trova tece tecidos de cores múltiplas, entre eles, a roupagem feminina, tricotada em *Bournot* e cuja transparência deixa em relevo as nuances da sensualidade do gênero, “igrejas de mulheres/ no altar nada/ no vaticano nada/ na cama uma reza miudinha”. Marcas significativas de um mundo próprio da autora, que entende a presente e necessária setorização de gênero e, sendo assim, faz uma poesia [...]feminina, no bom sentido, espero. Quero dizer: ela fala através de uma experiência feminina do mundo, do corpo, do amor, da política. Ela possui, talvez, esta marca do meu mundo que ainda, no meu tempo, não foi e não é igual para os dois sexos¹⁷. dora também considera a necessidade de haver “[...] um dia em que a poesia dispensará o sexo como palanque e utilizá-lo-á somente como matéria-prima humana”¹⁸.

Sempre no entre lugar, seja geograficamente ou ideologicamente, estas vicissitudes são desenhos de uma artista que entende a vida e a arte como movimento. Movimento que a levaria, física e ideologicamente, à produção de seu último livro, *olho empírico*, este, escrito no país do meio, 中(meio)国(país) China. Percepção empírica de uma cultura em devir, demonstrada pelo olhar de uma cidadã do mundo.

O ambiente para a poesia da autora é o sendo..., são os locais do acontecimento. É no fluir da vida que o sujeito busca captar, através dos sentidos

¹⁶ O conceito de “devir” em Deleuze e Guatarri guarda sentido na ideia de desejo de relação. O contato entre os seres agencia desterritorializações de ambas as partes. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, Deleuze e Guatarri (2011)

¹⁷ Dora Ribeiro, in: Vozes femininas: gênero, meditações e práticas da escrita. Org. Flora Sússekind, Tânia Dias, Carlito Azevedo.

¹⁸ Dora Ribeiro, in: Vozes femininas: gênero, meditações e práticas da escrita. Org. Flora Sússekind, Tânia Dias, Carlito Azevedo.

corporais acionados pela experiência empírica, as potencialidades das relações humanas.

[...] acho que a poesia é a forma mais interessante de conhecimento do ser humano. E, é uma forma, uma espécie de investigação sobre a alma humana, tem a ver com a experiência de elaboração da experiência vivida, utilizando todas as formas que o ser humano tem para elaborar essa experiência. Isso envolve a criatividade, envolve sua capacidade de aprendizado da língua, do mundo (RIBEIRO, 2013, s.p).

Então, leia-se dora neste sentido, “elaboração da experiência vivida”, construção poética da experiência ou “livro experiência”, definição foucaultiana, conforme citação de Ferrari (2013, p.17).

[...] el libro constituyó para mí – y para aquellos que lo leyeron o utilizaron – una transformación de la relación (marcada histórica y teóricamente, y además desde el punto de vista ético) [...]

Entonces, lo que obtenemos, ES un libro que funciona como una experiencia, mucho más que una demostración de una verdad histórica. (FOUCAULT, 2009, p.14. Apud FERRARI 2013, p.17).¹⁹

Trata-se de um mergulho no caudal da própria existência, perseguição dos rastros e das marcas que constituem o sujeito. Trata-se de enxergar a vida como possibilidade para a arte. E de que vida se fala? De uma vida de movimento errático na qual a subjetividade se constrói a partir da relação com o outro, a partir da experimentação e da abertura, sem a redução do sujeito a uma pureza ou a uma verdade absoluta. De uma vida experimentada e marcada pela poesia, linguagem de sintonia com o mundo, capaz de agenciar contatos múltiplos e aproximar o diferente. É deste movimento que se fala quando se permite ler a china poética de dora ribeiro.

¹⁹Tradução: “[...] o livro constituiu para mim- e para aqueles que o leram ou utilizaram- uma transformação da relação (marcada histórica e teoricamente, e também do ponto de vista ético. [...]) Então, o que temos é um livro que funciona como uma experiência, muito mais do que uma demonstração de uma verdade histórica.

2 A CHINA EM MEU CAMINHO

A presença da cultura chinesa em países lusófonos tem, historicamente, Portugal como grande referencial e, a princípio, Macau como epicentro de cooperação cultural e econômica do eixo China-Lusofonia, oriente-ocidente. Este fenômeno teve início no processo de colonização do território macaense em meados do século XVI quando, durante um processo lento e gradual, os portugueses começaram a se estabelecerem em terras chinesas no período de expansão marítima.

O processo de colonização em Macau não se diferencia, em aspectos ideológicos, das outras colônias portuguesas. Apesar da não utilização do sistema de exploração material de base escravagista, comum em outros territórios dominados pela nação lusitana, a postura imperialista à qual estava submetida a nação portuguesa, representava, em linhas gerais, uma visão de superioridade já consolidada pelos principais países da Europa. As “[...] ideias de levar civilização a povos bárbaros ou primitivos” (Said, 2011, p.9), configuraram as figuras retóricas criadas para referenciar e descrever os povos colonizados.

Portugal, assim como vários países da chamada potência europeia, traçou e definiu, durante grande parte de sua história, em letras literárias, as imagens do Oriente que percorreriam o mundo, formando o imaginário coletivo sobre um espaço pouco conhecido naquele momento. É o que ocorreu e ainda ocorre com grande parte de trabalhos que se dispõem a produzir reflexões sobre o Oriente. Este percurso é denominado por Edward W. Said de Orientalismo, que, segundo o entendimento que propõe o autor, seria uma visão consolidada, criada pelo ocidente acerca do oriente,

Tomando o final do século XVIII como ponto de partida aproximado, o Orientalismo pode ser discutido e analisado como instituição autorizada a lidar com o Oriente – fazendo e corroborando afirmações a seu respeito, descrevendo-o, ensinando-o, colonizando-o, governando-o: em suma, o Orientalismo como estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o oriente (SAID, 2007, p.29).

Um Orientalismo como instituição acadêmica, ideológica, política e cultural foi a fonte de pesquisa de Said em *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente* que buscou compreender e discutir acerca da legitimação do discurso Ocidental sobre o Oriente. Discurso particularizado pelo foco ideológico, em que uma falaciosa alteridade cumpre o papel de representar, definir, caracterizar e qualificar o outro.

Minha argumentação é que, sem examinar o Orientalismo como discurso, não se pode compreender a disciplina extremamente sistemática por meio da qual a cultura europeia foi capaz de manejar – e até produzir – o Oriente política, sociológica, militar, ideológica, científica e imaginativamente durante o período do pós-Iluminismo. Além disso, o Orientalismo tinha uma posição de tal força que ninguém escrevendo, pensando ou agindo sobre o Oriente poderia fazê-lo sem levar em consideração as limitações ao pensamento e a ação (SAID, 2007, p.29).

O fenômeno, sob este aspecto, constituiu-se, e ainda assim se mantém, em grande escala, como ferramenta de construção de uma imagem sobre o Oriente cuja composição permitiria a distinção entre um “nós”, eurocêntrico, “civilizado” e avançado socialmente e culturalmente; e um “eles”, destituído de aspectos “civilizatórios” e, logo, propenso a ser subjugado.

Em língua portuguesa várias são as referências literárias que mergulharam cegamente no discurso Orientalista para produzir e reproduzir, a partir da arte, uma visão consolidada sobre o Oriente. Quando se trata da China, foco da poesia em pesquisa, exemplos deste olhar vislumbram-se em tintas lusitanas. Camilo Pessanha em suas paisagens orientais ostentava um juízo bem particular ao revelar através de suas prosas ensaísticas e crônicas, sua imagem sobre Macau. O sinólogo, dentro de uma visão constituída com referências europeias, pintaria para seus pares uma China em repleta decadência civilizatória. É o que acontece no prefácio do livro *Esboço Crítico da Civilização Chinesa* de José António Filipe da Moraes Palha, no qual Pessanha analisa a cultura macaense.

[...] tenho a ilusão de que a confusa multidão por entre a qual acabo de atravessar, é toda ela um enxurro homogêneo de imundice, como esses canais, infectos como esgotos, mas navegados de barcos, do vizinho bairro de Ho-Nam – a Veneza cloacina do Extremo Oriente -,

correndo entre monturos e o tardez de pardieiros arruinados e imundos. [...].

A disformidade, a monstruosidade, o raquitismo, o nanismo, o cretinismo. A tuberculose, a sífilis, o tebaísmo, a histeria, a epilepsia, a coreia, a lepra, a sarna. A prostituição, o deboche, a pederastia, o sadismo. A preguiça, o parasitismo, a mendicidade, a vagabundagem, o jogo, o lenocínio, a escravatura. A fraude, a chantagem, o furto, o roubo, o banditismo, a pirataria, o cativo. E de tudo isto todos os dias, - uma exibição permanente de quanto se possa imaginar de mais lastimoso e de mais extravagantemente sinistro, - montão de lixo constituído pelos mais asquerosos detritos, caudal de esgoto arrastando as mais irreconhecíveis escórias humanas.

Ignorância, boçalidade, superstição, deslealdade, covardia, avareza, sensualidade, crueldade, desfaçatez, cinismo, atonia moral. E, coexistindo com estas qualidades morais negativas, a agravar-lhes o efeito pelo imprevisto dos contrastes e pelo disparatado das situações, a inextrincável trama de preconceitos, de fórmulas e de convenções que o opúsculo do senhor doutor Palha minuciosamente analisa – ritos, pragmáticas, costumes -, dando a todas as relações um acentuado tom de hipocrisia e enredando de dificuldades a vida social, transformada em uma permanente comédia vazia de sentido.

Desse antagonismo resultam: a vaidade pomposa e balofa, a par da mais absoluta ausência do sentimento de dignidade própria, dos mandarins, um complexo e rigoroso formalismo nos actos jurídicos, em que, todavia, predomina a má fé, [...] (PESANHA, in: MORAES PALHA, 1912,p.08)

Seja prefaciando documentos científicos ou construindo crônicas e ensaios, o fato é que Pessanha irá compor, não em toda sua obra, mas em parte dela, uma opinião sobre a China a partir de uma visão eurocêntrica, que percorrerá o imaginário ocidental durante séculos²⁰. Metonimicamente, Pessanha desenha a China a partir de Macau, território portuário de flagrante característica cosmopolita devido alto fluxo comercial marítimo.

Não só em Portugal, mas em grande parte do ocidente correram e correm imagens de países periféricos que ressoam a ideologia configuradamente colonizadora que buscava consolidar o discurso de domínio territorial e cultural que marcaria grande parte do desenvolvimento social da Europa.

²⁰Esta visão não encontra tintas portuguesas somente em Pessanha, mas em vários compatriotas do autor, tal o caso de Wenceslau de Moraes em seu livro *Traços do Extremo Oriente*. C.f em MORAES, Wenceslau. *Traços do Extremo Oriente*. – 1.ed. – São Paulo: Sésamo, 2012.

A relevância de se apresentar esse debate sobre a visão imperialista ocorre, pois, o caminho percorrido por Dora Ribeiro para a construção de suas imagens sobre a China, ainda que diante de um contexto de ideologia eurocêntrica, assim como outros escritores contemporâneos que também se inserem nos países de língua portuguesa, não se associa ao discurso configuradamente Orientalista.

Ao reconhecer uma nova localização das culturas consideradas periféricas na história mundial, como é o caso da China, bem como partindo de uma concepção não monolítica e não substancialista de cultura, a autora descortina o extremo oriente totalmente fora da lógica criticada por Said. No movimento de errância de Dora Ribeiro, o espaço oriental ilumina-se por lanternas chinesas, de dentro para fora, permitindo ao leitor um caminho aberto para a apreciação da cultura do país do meio, que, aos olhos da experiência empírica da autora, se revela através da poesia.

Em Dora, as concepções dogmáticas, científicas ou pedagógicas fugiriam à sua percepção da realidade. O eu poético, mergulhado em uma realidade distinta, abre-se ao jogo da descoberta. Estaria, na autora, a constituição de uma realidade apresentada a partir de uma experiência empírica, porém, uma experiência de caráter relacional cuja subjetividade se constituiria a partir do processo de mediação com o novo. Este aspecto, que minimamente pode ser sentido a partir de análises na primeira parte deste capítulo, também é percebido nas palavras da própria autora em entrevista já mencionada. Dora revela que sua experiência na China:

Foi a mais importante até agora. Vivi lá quase 5 anos, estudando a língua e a cultura e visitando diversos locais. Senti uma enorme liberdade para pensar, quando me dei conta que estava pela primeira vez fora da “tutela” mental europeia e norte-americana. Isso me marcou muito (RIBEIRO, 2016, s.p)²¹.

Em poemas da primeira parte do livro, a autora configura sua proposta intencional que seria a de apresentar, sob a égide de uma concepção de subjetividade poética mantida pelo afastamento da visão teleológica que sustenta o pensamento ocidental, um ambiente de significações diversas cujo despertar para a

²¹ Essas citações referem-se ao arquivo enviado via e-mail pela escritora em resposta à entrevista que lhe fiz sobre sua experiência na China. RIBEIRO, Dora. 2016 Ver anexo

relação não poderia exigir outra coisa a não ser o esvaziamento das funções organizadoras e explicativas comuns ao ocidente.

o mundo terminou as suas funções
pedagógicas esta manhã

há horas encontrei
esta nova era
coisa já viciada nos seus
preconceitos regulares
nas deliciosas armas de
construir o pensamento

há horas vivo sem
poder responder ao desejo
esse clássico da errância humana (RIBEIRO, 2011, p.35)

A percepção desorganiza o regulamento, o conteúdo não mais informa, a subjetividade não cobra entendimentos ou explicações, “o mundo terminou suas funções pedagógicas esta manhã”, assim se desperta o eu poético. O pensamento, antes construído por “preconceitos regulares”, por imagens “já viciadas”, por processos de constituição de identidades fixas, agora vive “sem poder responder ao desejo”, sem poder permitir que a atitude mental e moral apresente um fim esperado.

A mudança de foco se estabelece e, neste movimento, o sujeito permite que o novo se configure como novo, como diferente, como possível. No encontro entre díspares não há sobreposições e sim relações. Os traços identitários são minorados. Assim entende dora,

tudo o que de
habitual existe
é hoje passado
em mim (RIBEIRO, 2011, p.43)

O hábito, relacionado com a propensão, poderia se estabelecer na repetição de valores já viciados. Ao entender a necessidade de minorar os aspectos identitários, a poeta permite que os díspares se harmonizem e, entre “águas paralelas”, se estabeleça a relação.

Com um olhar nada enviesado, muito menos orientalista, a autora apresenta, a partir de suas caminhadas em espaço chinês, as transformações que o povo e a cultura chinesa experimentam.

2.1 NOMADISMO E ERRÂNCIA

As raízes mantêm o outrora, os pretéritos que impossibilitam o descortinar do novo e o desencarnar-se no sendo das coisas. Assim, quase sempre, é a identidade, irmã do arbóreo, enraizada em sua unidade reivindicadora da pureza, do familiar, do universal em uno e do constante ser em si. A identidade enquanto fixa impossibilita o desnudar-se para o mundo, cerceia a subjetividade de se constituir na e para a relação, nos encontros e nas desterritorializações, na fantástica dialética entre o sendo e o tornando-se.

Contestadora e libertina, a poesia se despe em linguagem e possibilita ao Ser, enquanto sujeito poético, o contato com o novo, o experimentar, o abrir-se ao outro. Escrever é peregrinar no deserto, dizia Jean François Lyotard, e peregrinar no deserto significa para o filósofo, caminhar com o mínimo, desfazer-se do acúmulo das coisas para receber o inesperado, para interagir e, subjetivamente, se constituir com o que descortina. Para Michel Maffesoli “[...] abandonar uma visão puramente materialista, permite chegar a essa ética do deserto pela qual se pode usufruir da menor parte das coisas [...] Nesta ética, o que tende a predominar é a intensidade da experiência do Ser” (MAFFESOLI, 2001, p.181).

O sociólogo francês Michel Maffesoli ao analisar a experiência do sujeito contemporâneo atribui a ele uma tendência ao movimento, um nomadismo e uma errância que se configurariam como desejo de deslocamento, necessidade advinda da “sede de infinito”. A vontade de se transferir de um espaço, muitas vezes fixo e territorializado, a outros espaços, físicos ou não, permite que o sujeito, segundo o autor, se desterritorialize, torne-se dinâmico e relativo.

A principal abordagem de Maffesoli no livro *Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-moderna* é o sujeito *vagabundus*, sujeito propenso à errância e

que retoma no contexto atual sua experiência anterior ao sedentarismo, sua origem nômade e passa a estabelecer com o espaço um sentido de “enraizamento dinâmico”, entendendo-o,

[...] como o fogo que anima, aquece a caminhada, também reconhece o percurso, por isso mesmo designa um alhures, um outro lugar. O limite só se pode ser compreendido em função da errância, como esta tem necessidade daquele para ser significativa (MAFFESOLI, 2001, p. 84).

Estas implicações propostas pelo autor trazem o discurso para o que Maffesoli chama de "lógica contraditorial" construída a partir da tensão entre opostos na qual os pares se comunicam e se interagem através do jogo dialético. O polo sedentarismo- nomadismo, que segundo o autor se expressa como "dado mundano", é o que dá forma ao paradoxal sentido de "enraizamento dinâmico". E é sobre um desses polos, o nomadismo e suas consequências, que é dedicada a obra em questão. Para Maffesoli, o sedentarismo, que se tornou preponderante na modernidade e com ele a ideia de enraizamento, territorialização, identidade e instituição, estaria dando lugar ao nomadismo e à errância, permitindo uma nova forma de pensar e de experienciar o espaço e o tempo. A contemporaneidade traz consigo o “tempo de um êxodo maciço que, assumindo o contrapé das certezas identitárias ou das seguranças institucionais, enverede pelos caminhos aventureiros de uma nova busca iniciática de contornos ainda indefinidos” (MAFFESOLI, 2001, p.104).

O autor ambiciona comprovar que a errância e o nomadismo, sob diversas variações, tornam-se um fato cada vez mais evidente no cotidiano contemporâneo. Mas, o que seria afinal esse nomadismo e essa errância de que trata Maffesoli? Pode-se entendê-la diluída na aproximação dos seguintes pensamentos:

Um certo pensamento chinês, cuja tônica está na ‘sensaboria’ (F.Jullien) das coisas, privilegiando o intervalo, a pausa musical, a volta à importância do silêncio, pode ser um ângulo de abordagem instrutivo. Isto se dá com a sensibilidade do budista, cuja importância em nossa sociedade não é mais apenas curiosa ou exótica, e que insiste no fato de que o devir é o ser e o ser é o devir. Assim, na tradição zen, precisamente a da escola Hui Neng, o ‘não pertencimento a um lugar’ é a própria condição de uma possível realização de si na plenitude do todo. Pode-se também sonhar com a meditação sugestiva de Heidegger sobre a *alétheia* dos gregos, que se traduz por verdade, e que nos convida a pensar sobre a retirada. Assim como o indica o fragmento 123 de Heráclito, sobre o qual Heidegger se apóia, ‘nada é mais caro ao desabrochar do que a retirada’. (MAFFESOLI, 2001, p.28)

Unindo estes dois pensamentos, a proposta de Maffesoli traduz um sentido amplo e ao mesmo tempo de síntese para a ideia de errância. Em ambos, o sentido de movimento não se caracteriza pela perspectiva do simples deslocamento, mas sim pela ideia de transformação, transmutabilidade ou devir, à qual estão submetidas as coisas do mundo e a experiência humana. A errância sob estes aspectos,

[...] seria a expressão de uma outra relação com o outro e com o mundo, menos ofensiva, mais carinhosa, um tanto lúdica, e seguramente trágica, repousando sobre a intuição da impermanência das coisas, dos seres e de seus relacionamentos. Sentimento trágico da vida que, desde então, se aplicará a gozar, no presente, o que é dado ver, e o que é dado viver no cotidiano, e que achará sentido numa sucessão de instantes, preciosos por sua própria fugacidade(MAFFESOLI, 2001, p.28-29).

Trata-se, pelo contexto, de uma espécie de heterotopia na qual o sujeito experimenta estar fora de si, e “ser fora de si é um modo de se abrir ao mundo e aos outros” (MAFFESOLI, 2001, p.32), e ciente do outro passa a se constituir como sujeito. Neste movimento a experiência do Ser toma uma forma relativa capaz de se contrapor às tendências organizadoras e regulatórias e reivindicar a sua intensidade.

É de uma intensa experiência do Ser, aberto e difuso, que se trata a poesia de dora ribeiro. Uma poesia que se experimenta a partir do movimento da vida, uma espécie de nomadismo ou errância em que a subjetividade se abre para o contato

com o que lhe é dado. É o que nos revela a autora ao conceder entrevista disponibilizada por ocasião desta dissertação:

As minhas andanças sou eu. E a poesia é a minha ficção. Gosto de ver a mim e aos outros como seres humanos livres de nacionalidades. [...] Os deslocamentos são oportunidades de estar imersa no mundo, na sua diversidade aparente; me permitindo o acesso à experiência humana em outras línguas e culturas (RIBEIRO, 2016, s.p)²².

O dizer poético de dora em *olho empírico* participa de uma nova expressão artística no que concerne a abordagem do oriente. Ao interpretar a realidade a partir da relação desta com o mundo, a autora busca uma diluição de fronteiras para penetrar em um espaço que lhe aparece extremamente novo. Em um “mundo esquerdo de um/ universo recém explodido” (RIBEIRO, 2011, p.07), nos diz o eu poético: “prefiro o mundo/ sem território/ apenas o relevo disperso” (RIBEIRO, 2011, p.83). Tem-se aqui o que Maffesoli chama de nomadismo contemporâneo, uma experiência do ser que é sempre estabelecida a partir da relação com o outro, num processo em que “O dinamismo e a espontaneidade do nomadismo estão justamente em desprezar fronteiras (nacionais, civilizatórias, ideológicas, religiosas) e viver concretamente alguma coisa de universal” (MAFFESOLI, 2001, p.70). Ao diluir as linhas que separam territórios reais e imaginários, a autora passa a constituir sua subjetividade poética em um “território relativo” que, segundo Maffesoli, traz o sentido de relação, de predisposição à aventura, ao encontro. Para o teórico francês “o território não é um fim em si, não é suficiente para si mesmo, sob pena, justamente, de provocar o fechamento” (MAFFESOLI, 2001, p.88), sendo necessário relativizá-lo.

o lugar
 não satisfaz por várias razões
 quando desenho a equação no
 limitado espaço que me separa
 do resto
 tudo se torna resistente (RIBEIRO, 2011, p.71)

²²C.f nota 21, p.38

O que é relativizado pela autora são os espaços geográficos e imaginários que, quando constituintes de identidades únicas, são incapazes, por seus limites, de figurar qualquer sentido de multiplicidade. “o lugar/não satisfaz por várias razões”. Mantém-se quase sempre uma postura enraizada e provocadora de questionamento sobre o que lhe é aparentemente diverso e então “tudo se mantém resistente”.

Ao iniciar seu livro escrito na China, dividido em duas partes, a primeira intitulada *olho empírico*, e a segunda *escrita de demolição*, dora ribeiro aponta a proposta que irá percorrer sua interpretação sobre a China, convidando o leitor a acompanhá-la.

deixo te aqui
neste lugar de vão inverso
universo recém explodido (RIBEIRO, 2011, p.07)

A voz poética anuncia, “deixo-te aqui” leitor, ou quem sabe poesia, “neste lugar de vão inverso”.

A palavra “vão”, dentro de seu campo semântico, permite uma associação com o termo “vazio” cuja referência, ainda que pudesse suscitar inúmeras interpretações, no caso em questão não poderia ser outra a ser observada se não a ideia de “lugar” ou referência espacial, neste caso, a China. Forçadamente, esta compreensão tenciona a abertura de sentido para a palavra, que se deslocaria do campo espacial para o campo abstrato e atingiria uma nova referência, neste caso um pensamento.

A ideia de “vão inverso”, vazio inverso, ou quem sabe, vazio cheio, sugere o sentido de vazio primordial²³ que em mandarim é chamado de *Wújí* 無極 e cujo sentido se estabelece a partir da ideia de que toda a existência do mundo só faria sentido após a existência de um vazio primordial. Este é, para a cosmologia chinesa, segundo os ensinamentos Taoístas, um dos pressupostos basilares propostos por

²³O Vazio primordial é um conceito fundamental para o pensamento chinês, nele está uma das versões proposta pelos chineses sobre a origem do universo. Estes entendimentos provem de ideias contidas no livro de ensinamento chamado *Dao De jing* 道德经 (*Caminho da virtude*) cuja autoria é referida à LaoZi, ainda que não se tenha certeza disto.

Laozi 老子²⁴ sobre o pensamento chinês. Aqui encontra-se a ideia de que o surgimento do todo advém da existência de um vazio explodido em universo. A existência se traduz, assim, como um fato que depende inteiramente da não existência que a precede. Este pensamento faz parte das ideias difundidas por Laozi em livro atribuído à sua autoria, *Dao De jing* 道德经. Pensamento que, somado aos de Kong Fuzi (Confúcio), Mengzi (Mêncio) e Zhuangzi (Chuangtsé), guardada as devidas referências temporais, constituiu e, de alguma maneira ainda constitui o modo de pensar e viver do povo chinês.

O novo se faz para dora a partir da ideia “de um universo recém explodido” e, tendo como visão os pressupostos taoístas, este novo não poderia ser outro se não um “mundo esquerdo”, referência vulgarmente conhecida para a designação da nação chinesa. O “mundo esquerdo” também se constitui como referência à China moderna, à China pós-revolução maoísta e todas as transformações substanciadas pela revolução cultural que culminaria em um novo sistema social, político, cultural e econômico na China.

A China se explode como universo diverso para a autora que dispõe à sua subjetividade poética o sentido de vazio primordial aqui referido. Imersa neste novo ambiente que, segundo a autora foi sua experiência “mais importante até agora”, a voz poética anuncia,

deixas-me aqui
vestida de música
aérea e passeante
quase nua(RIBEIRO, 2011, p.07)

A subjetividade é convocada e “aérea e passeante” passa a construir um novo jogo de linguagem. Ao vestir-se de música a linguagem poética possibilita um desnudar que a vincula à realidade a que se submete. Neste dispor-se, ela se abre e atinge um grau de vazio que autoriza, no contato com o novo, sua ressignificação e seu estabelecimento a partir do que se põe em relação.

²⁴Zi escrito 子, romanizado por tsé ou tzu não corresponde a um nome próprio e sim uma designação que significa mestre, por isto encontra-se como referência em todos os metes citados. Kongfuzi, mestre Kong; Laozi, mestre Lao; Mengzi, mestre Meng e Zhuangzi, mestre Zhuang.

não há palavras
para regular o espaço
vazio (RIBEIRO, 2011, p.07)

A ideia de vazio é retomada pela poesia e seu sentido parece estabelecer mais uma vez sintonia com o pensamento taoísta, pois, como já foi dito anteriormente, o vazio ou o nada, se configura como o cerne do pensamento taoísta. Este sentido serve tanto para o curso dos acontecimentos como para o próprio discurso. Vale ressaltar que o termo “curso” é utilizado por Mario Bruno Sproviero como tradução da palavra “Dao”, tirando-lhe a tradução mais corriqueira que seria a de “caminho”. Ao traduzir o livro *Dao De Jing* do chinês para o português Sproviero toma como tradução o termo referido por considerar mais apropriada a ideia vinculada a ele. Explica em nota introdutória:

Muitos traduzem a palavra Dao por termos abstratos, outros nem a traduzem. A propósito traduzo um trecho muito sugestivo de um filósofo alemão Martin Heidegger: “Provavelmente a palavra Weg (caminho, curso, rota, via, passo, estrada, trajeto) é uma palavra primordial da linguagem que se adjudica ao homem meditativo. A palavra condutora no pensamento poetizante de Laozi soa Dao e significa ‘propriamente’ Weg. Já que, contudo, com muita facilidade se representa o Curso apenas exteriormente como a trajetória unindo dois pontos, considerou-se ultra-apressadamente nossa palavra ‘curso’ inadequada para nomear o que o Dao diz. Traduziu-se, portanto, Dao por ‘Razão, Espírito, Sentido, Logos’. Todavia poderia ser o Dao o curso movente de tudo (o que deixa tudo chegar), donde unicamente poderíamos pensar propriamente o que Razão, Espírito, Sentido, Logos possam dizer a partir de sua própria essência. Talvez se oculte na palavra **Curso, Dao**, o segredo de todos os segredos do dizer pensante, caso deixemos este nome retornar a seu indizível e possibilitemos esse deixar. Talvez a enigmática força do domínio contemporâneo do método provenha até mesmo e justamente de serem métodos, sem prejuízo de sua força executiva, apenas os desaguadores de uma grande corrente oculta do Curso que deixa (permite) tudo chegar e que abre o rumo a tudo. Tudo é Curso.

Preferi traduzir, em português, **Dao** por ‘curso’ e não por ‘caminho’ porque, além de ser derivado de um verbo tão fundamental quanto ‘correr’ ter formado o verbo ‘cursar’ haver tantas palavras relacionadas (correr, percurso, discurso, cursar, discursar etc.) tem a palavra **Dao**, em chinês, fora esse significado, também o de ‘dizer’, e isso equivale ao par ‘curso’, ‘discorrer’ ou ‘discurso’. Se não bastassem essas razões, é preciso destacar que a água é uma das imagens preferidas do **Dao De Jing** (Sproviero, in Laozi, 2007, pg.03).

A primeira palavra do texto de Laozi (2002) é “Dao”²⁵ e logo em seguida acrescenta-se uma sentença dizendo que o “Dao” é um nome que não pode ser dito, ou regulado e se o for, não será mais o “Dao”.

Na tradução de Sproviero segue-se da seguinte forma, “o curso que se pode discernir, não é o eterno curso”; “o nome que se pode nomear não é o eterno nome”(SPROVIERO, 2007,p.14). Logo, na concepção taoísta, o vazio não pode ser nominado, ele é indizível, ainda que dele surjam todas as coisas dizíveis. Encontra-se aqui a ressonância dos versos de dora que conduz a subjetividade poética a mesma norma do “Dao”, pois não se pode com palavras, “regular o espaço vazio”, cabendo à subjetividade limitar-se à não-ação.

apenas deixamos o
abandono
regressar
ao seu posto de vigília (DORA, 2011, p.07)

Abandonar a subjetividade “ao seu posto de vigília” harmoniza-se à postura do não-agir, *wu wei* 无为, advinda do Taoísmo cujo sentido é o de seguir o curso dos acontecimentos, adotando os princípios que regem a natureza das coisas. Deixa-se claro que o sentido do *wu wei* não encontra semelhança com o niilismo, ao contrário, o não-agir está posicionado como ato ou postura que visa a não interferência direta no fluxo, mas a relação com ele.

dora ribeiro simboliza alguns aspectos constitutivos do pensamento chinês a partir do sentido de *wu wei*, fundamentalmente sobre o pensamento taoísta. Seja em Chuang Zi ou em Lao Zi deve-se escutar a música do Dao 道, que consiste em escutar os princípios que regem a natureza como absoluto.

O ouvir permite uma dimensão contemplativa em cuja ação se encontra exatamente no não agir. Escutar o que é “inominável” é sintetizar dentro de si as dimensões de substância, de atributos e de ação que, sendo indivisíveis, constituem o que se estabelece como “Ser”, que neste trabalho entende-se como “Ser Poético”, ou “subjetividade poética”. Retoma-se, aqui, a bela imagem produzida pela autora

²⁵Traduzida por Sproviero como curso.

quando esta em verso diz: “deixa-me aqui/vestida de música” (RIBEIRO, 2011, p.07). dora transfigura a linguagem ao corporificá-la musicalmente e possibilitar que o “Ser poético” seja audível ao leitor que também sintetizará dentro de si as dimensões da poesia.

A existência de um fluxo natural ou curso revela que a experiência humana no espaço físico na visão taoísta se permite a partir de uma organização cosmológica que não cabe regulação ou compreensão. “Os humanos seguem a terra/ A terra segue o céu/ O céu segue o Tao”, mas “O Tao segue sua própria natureza” (Tao Te King – *Dao De Jing*, LaoZi cap.25), e a natureza do Tao, como já referido, é inominável. dora trabalha este signo taoísta em alguns de seus versos.

por cima da minha vida
o mundo organiza
sem nenhum senso
a harmonia

sem nenhuma porta giratória
onde paisagens e corpos
possam discutir o ritmo de passagem
ou as armas melhores

visto do jardim
o mundo não merece
outro desenho que não
seja o tempo

O significado para o termo “teleológico” (telos- thelos), encontrado muito facilmente em dicionários, sem a necessidade de compreensão a partir do resgate da filosofia aristotélica da qual advém, transmite o seguinte acepção: *teleologia-sf.* Estudo de finalidades. (FERREIRA, 2001, p.665).

O distanciamento que a autora produz em relação à visão teleológica comum ao pensamento ocidental pode ser apreendido a partir da estrofe que inicia o poema. Os versos instanciam a existência de uma organização cosmológica “sem nenhum senso”, da qual provém como resultante a “harmonia” entre: sujeito, espaço físico e o universo. O sentido poético potencializado pela autora se aproxima ao significado de vazio ou absoluto da visão taoísta.

A poeta dialoga com imagens que permitem a ruptura da visão do ocidente sobre a organização dos espaços físicos. Na poesia, “paisagens e corpos” não podem se mover direcionados, o fluxo deve ser seguido “sem nenhuma porta giratória” que direcione o curso das coisas. Deve-se, ao contrário, entrar em uma espécie de devir, como no ciclo das águas que a partir do *wu wei* segue o seu curso. Assim o faz dora ribeiro ao se possibilitar relacionar com o que lhe é novo. No seu movimento nômade, “[...] a existência foi despachada para sua errância primária. Torna-se um ponto de partida e não mais um *status* permanente e invariável. O ser não é fundamento, princípio, é ‘Geschick, despacho, devir, de minha parte eu diria errância’. (MAFFESOLI, 2001, p.144). O nomadismo ou a errância fazem parte da própria estrutura da natureza humana e neles se encontra a expressão mais contundente sobre o movimento, sobre as “coisas que passam”(MAFFESOLI, 2001, p.38).

É neste estado relacional que se constitui o processo empírico da experiência da autora, é através do abandono de *a priores*, ou ao menos, do decantamento de uma identidade possivelmente constituída que se segue a construção da subjetividade poética. Uma subjetividade que busca revelar não apenas a experiência do indivíduo, mas um sentido de libertação na experiência humana, pois:

[...] o contato com o estranho e o estrangeiro, a ambiguidade a que isso leva, o policulturismo que se está obrigado a reconhecer, e a religação social que, de fato, esse policulturismo não deixa de suscitar, tudo isto enriquece o conhecimento, abre-o a referências muito diversas e o faz, assim, chegar a uma plenitude que o racionalismo ou o positivismo não lhe dão. A errância tem também uma dimensão epistemológica. A escapada é, em todos os sentidos do termo, libertadora. Não a liberdade limitada de uma única dimensão do humano, não a liberdade material, mas a libertação holística que põe em jogo todas as faculdades humanas (MAFFESOLI, 2001, p. 186).

A perspectiva de diálogo da subjetividade poética de dora com a cultura chinesa permite entender sua proposta a partir de uma visão holística, e, neste sentido, é possível uma leitura em mandarim da obra da autora. Uma “tradução”, em sentido metafórico, de parte do pensamento chinês que se insinua nas dobras do português. Lê-se mandarim em dora pela aproximação, a partir da linguagem, entre o acontecimento, a grafia e a nomeação, traço substancial da língua chinesa que

será analisado ao se tratar sobre a “escrita de demolição”²⁶ e ao se tratar, no capítulo terceiro, sobre elementos estruturais e suas formas de “presença”. De certo, a língua portuguesa revela sua momentânea extensão através da sensibilidade poética da autora que conseguiu lançar, ao olhar do leitor, sua subjetividade em devir. Mas como esta subjetividade se abre? É o que segue...

2.2 EMPIRISMO

As variadas concepções de empirismo já possibilitaram inúmeras reflexões acerca da produção do pensamento humano. De John Locke²⁷ a David Hume²⁸, passando por Francis Bacon²⁹ e Thomas Hobbes³⁰, o empirismo está relacionado à possibilidade de identificação do mundo a partir da experiência humana. Entretanto, quando associado ao fenômeno da relação, o empirismo conduz o olhar para novas perspectivas, potencializando, assim, a ideia acionada pelo conceito e retirando-o do entendimento proposto pela filosofia tradicional.

Gilles Deleuze, filósofo francês do século XX, em um estudo chamado *Empirismo e Subjetividade: Ensaio Sobre a Natureza Humana Segundo Hume* sugeriu uma reflexão sobre o sentido do termo *Empirismo* proposto por David Hume. Deleuze, neste ensaio, tenta esclarecer os equívocos interpretativos construídos sobre a teoria de Hume e retirá-lo do ostracismo provocado pelas falsas interpretações. O que anima o filósofo, segundo ele, é o fato de considerar que a

²⁶ Nome do poema que abre a segunda parte do livro *olho empirico*

²⁷ John Locke foi um importante filósofo inglês. É considerado um dos líderes da doutrina filosófica conhecida como empirismo. Para John Locke a busca do conhecimento deveria ocorrer através de experiências e não por deduções ou especulações. Desta forma, as experiências científicas devem ser baseadas na observação do mundo. O empirismo filosófico descarta também as explicações baseadas na fé. http://www.suapesquisa.com/biografias/john_locke.htm. Acesso em 04/01/2017

²⁸ David Hume foi filósofo, historiador, sociólogo e economista escocês do período do Iluminismo (século XVIII). É considerado um dos mais importantes filósofos iluministas ocidentais. É considerado um dos pais do empirismo. http://www.suapesquisa.com/biografias/john_locke.htm. Acesso em 04/01/2017 O empirismo de Hume é discutido na dissertação a partir da leitura de Gilles Deleuze em *Empirismo e Subjetividade: Ensaio Sobre a Natureza Humana Segundo Hume*.

²⁹ Bacon é considerado o pai do empirismo moderno por ter formulado os fundamentos dos métodos de análise e pesquisa da ciência moderna. Para ele a verdadeira ciência é a ciência das causas e seu método é conhecido como racionalista experimental. http://www.filosofia.com.br/historia_show.php?id=69. Acesso em 04/01/2017

³⁰ Hobbes é um empirista inglês e nele encontramos os temas fundamentais que serão sempre os da escola. *A origem de todo conhecimento é a sensação*, princípio original do conhecimento dos próprios princípios. <http://www.mundodosfilosofos.com.br/hobbes.htm>. Acesso em 04/01/2017

filosofia deva se interessar no cruzamento de conceituações díspares, pois, isto é o que a torna mais fecunda.

A concepção deleuziana sobre o empirismo em Hume está centralizada na ideia da relação. Sua análise sobre o autor encontra entendimento a partir de uma nova significação para a subjetividade.

Acreditamos ter encontrado a essência do empirismo no problema preciso da subjetividade. Mas, primeiramente, cabe perguntar como esta se define. O sujeito se define por e como movimento, movimento de desenvolver-se a si mesmo. O que se desenvolve é sujeito. Aí está o único conteúdo que se pode dar à ideia de subjetividade: a mediação e a transcendência. Porém, cabe observar que é duplo o movimento de desenvolver-se a si mesmo ou de devir outro: o sujeito se ultrapassa, o sujeito se reflete. (DELEUZE, 2012, p.99)

A partir deste escopo interpretativo, Deleuze possibilita à subjetividade humana o desejo de imanência com o mundo e com a experiência da qual participa. Ao refletir sobre a proposta de Hume, o aporte teórico deleuziano busca explicar a má compreensão que surge sobre as premissas produzidas pelo filósofo. Sobretudo a de que o empirismo em Hume é análogo ao empirismo apresentado pela tradição.

O que afasta Hume do conceito tradicional de empirismo é, segundo o filósofo, o fato de que em Hume o empirismo está mais relacionado com a experimentação do que propriamente com a experiência. No empirismo humiano o mais importante não é o conhecimento e sim, a experimentação como uma consequência direta do contato com a realidade, ou, nos termos de Deleuze, no contato com o “dado”. É a partir desta experimentação ou relação que se constrói o pensamento.

Mas o que é o dado? É, diz Hume, o fluxo do sensível, uma coleção de impressões e de imagens, um conjunto de percepções. É o conjunto do que aparece, o ser igual à aparência, é o movimento, a mudança, sem identidade nem lei (DELEUZE, 2012, p.101).

É neste contato com o “dado” que se constitui o sujeito e sua subjetividade. A experimentação pode ser vivida a partir dos sentidos, mas não é o sentido que produz conhecimento e sim a relação mantida pela experimentação. Nestes moldes o empirismo teria como base a experimentação e não a razão advinda da

experiência. Sendo experimentação o processo empírico, a subjetividade resultaria em ausência de juízo de atribuições e existências, de classificações e questionamentos. Troca-se o “é” pelo “e”, prioriza-se a conjunção aditiva, em detrimento ao verbo classificatório, evidencia-se a preferência pela diferença sobre a identidade, do devir sobre o ser, a preferência pela relação.

A experiência empírica toma nova roupagem quando a discussão é a constituição do ser a partir do ato experiencial. Deleuze (2012) fala de uma subjetividade que pode ser constituída na relação do sujeito com aquilo que ele mantém contato. Porém, a complexidade deste fenômeno estaria na suposição da impossibilidade de se manter os referenciais primários sem a sua sobreposição ou substituição ao que surge como novo, de outro modo, a aceitação do novo sem que haja conflito entre aquilo que a priori se estabeleceu. Sem dúvida esta aceção poderia ensejar circunstâncias conflituosas no que se refere ao processo de subjetivação. A proposição de se criarem subjetividades a partir de identidades fixas ou corporificações ideológicas axiais, cujo ponto central estaria estabelecido na unidade restritiva do ser, resultaria em uma inevitável lógica de substituição ou sobreposição de referenciais. Porém, o processo de subjetivação relativiza-se quando este é substanciado por identidades que se colocam em relação. Corpos ou partes corpóreas que se abrem em poros para ultrapassar e serem ultrapassados dentro do jogo relacional. Tornando, assim, o ato experiencial um fenômeno potencializador de subjetividades.

O que Deleuze refletiu sobre o processo empírico encontra ressonância, posteriormente, na leitura da ideia de experiência em Larrosa, pois, tendo o processo experiencial um lugar na construção subjetiva, pode-se dizer que a experiência “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (LARROSA, 2002, p.21). Neste sentido, o sujeito da experiência é constituído por acontecimentos que o marcam, que o tiram do estado de inércia, levando-o para fora de si mesmo, trazendo-lhe ressignificações tais que, após a experiência, ele se constrói sendo outro na diferença.

Estando a subjetividade disponível, aberta e suscetível à experiência, assumindo a relação com o que se prova ou experimenta, pode esta atingir uma potencialidade capaz de conduzi-la a um estado de constante devir. Este estado

permitiria à subjetividade sofrer interferências das circunstâncias existentes durante sua construção, fato que sugere pensar que, nestes aspectos, a subjetivação surge como processo, mas também, tem como par indelével o caráter de efeito.

Como efeito a subjetividade representaria o resultado da relação da experiência empírica. E como processo, a constituição do ser em constante transformação. Mediada por estas condições, ela produziria, em total equilíbrio, dimensões aparentemente opostas. A primeira, substanciada pelo sentido da atuação, representaria a dimensão ativa; a segunda, tendo a ingerência como ponto central, representaria a dimensão passiva. Esta lógica retomaria um sentido já estabelecido anteriormente ao se tratar sobre a concepção taoísta do “agir-não-agir”, ou em mandarim: wu wei, que entende o desenvolver do natural pela ideia do fluxo.

A subjetividade, uma vez assim compreendida, permite especular ou até mesmo analisar, sob que dimensões as experiências empíricas convalidam as aproximações das diferenças. No centro deste questionamento, a experiência concreta, ou seja, o empirismo, que aqui também se define como relação, por se tratar de um empirismo como experimentação e não como simples experiência, constituiria o aspecto determinante para a compreensão da construção da subjetividade que aqui se delinea.

Do exposto, pode-se atribuir semelhança com o fato de que, ao analisar a proposta poética de dora ribeiro, cujo eixo central também se estabelece no processo empírico, dado o título do livro, *olho empírico*, seu poema de abertura e também a própria proposta de apresentar uma China vivida pela autora, encontra-se aqui, um processo de relação em que o sujeito se submete a uma experimentação aos moldes apresentados anteriormente. Fato que coloca a autora em sintonia com o empirismo defendido por Deleuze.

A proposta de construção de uma subjetividade poética, constituída a partir do processo de experimentação, percorre as poesias de dora ao longo de sua obra, seja quando suas referências estão diretamente voltadas à China, espaço de recente identificação de sua poesia, seja quando suas referências estão vinculadas ao próprio sujeito e sua identidade. A dinâmica é única, colocar o sujeito em relação, entender a diferença como processo de aproximação e unidade e não como

processo de distanciamento, “[...] finalmente, estamos aprendendo a ver e a estudar a experiência humana sem nos deixarmos distrair pelas diferenças culturais” diz dora em entrevista para a revista *Pessoas*³¹.

Por este motivo pode-se afirmar que o empirismo em dora ribeiro não funcionaria como processo definidor de uma realidade constituída a partir do esvaziamento total de significações já existentes, nem tão pouco seria o empirismo uma simples percepção de uma realidade confrontada a uma identidade já estabelecida. De certo, o procedimento aqui imaginado, está na concepção da construção de uma subjetividade participante, cuja identidade é submetida a um processo de minoração que possibilite a relação com o outro sem nenhuma criação primária de juízo. Aqui se entende a peregrinação no deserto da qual se refere Lyotard, abrir mão do acumulado a fim de tornar a trajetória mais leve e mais livre. Entende-se também o sentido de errância proposto por Maffesoli, o fato de não criar raízes para melhor se expor ao mundo. Ao peregrinar no deserto o eu se abre ao vazio, em errância, ele se abre ao mundo.

Trata-se de um empirismo sensitivo, de impressões, de um empirismo do olhar, pois é ele que mergulha no ato experiencial (o olho é empírico). Encontra-se aqui um processo que torna o mundo perceptível ao poeta a partir da construção de imagens por espaços reflexivos e não por espaços dogmáticos ou morais, pois, como sugere dora:

meu olho
é capaz de fazer apenas
miúdas medições
fracas abreviaturas da
índole do mundo (RIBEIRO, 2011, p.41)

Uma vez minorada a identidade, o sujeito poético desloca-se de sua especulativa racionalidade em busca de uma possível relação com o mundo. O ato experiencial enseja o contato, mas um cantado promovido por sensações, no qual a “índole do mundo” não passa de “miúdas” e “fracas abreviaturas”.

³¹C.f. em RIBEIRO, Dora. O instinto da arte. *Pessoas*, 11 mar. 2012.

senhor de uma
adesão quase corporal
ao que é pequeno
prefere o sexo
linguístico
e a gentilidade pós-brasílica(RIBEIRO, 2011, p.41)

O sujeito da experiência em dora ribeiro prefere que o ato experiencial seja fruto de uma relação corpórea, corpo linguagem e corpo sensorial, “sexo linguístico”, onde os fluidos se misturam em tal e qual proporção que o sujeito seja incapaz de encontrar unidade em si mesmo, onde o desejo da troca tencione um movimento para fora de aspectos morais e(ou) identitários, preferindo uma espécie de abertura pagã, uma “gentilidade pós-brasílica” que permitirá ao sujeito construir imagens poéticas através da confluência e não da relação de diferença por diferenciação.

O olho empírico em dora construirá um signo para o campo de seu perceptível, o signo poético. Mas como nasce o signo na poesia de dora? Nascerá tal qual o signo da cultura chinesa, a partir do estilhaço, do pedaço, do pequeno, da fissura, da “escrita de demolição”.

2.3 O I CHINGE A ESCRITA DE DEMOLIÇÃO

“

Ao trajeto errante,
uma alma igualmente errante.

André Breton

O movimento de errância permite ao poeta percorrer a via do fio de seda³² da cultura chinesa, construída a partir de um movimento circular e contínuo. Imersa neste caminho, a subjetividade descobre uma linguagem cujo processo de

³²Termos utilizados pela escritora portuguesa Fernanda Dias em *O SOL, A LUA E A VIA DO FIO DE SEDA*.

demolição resulta na abertura de novas significações. A língua chinesa nasce da ruína e é desta linguagem em transformação que se conduz todo pensamento cultural do povo chinês. A referência desta escrita em demolição conduz a um dos principais tratados do pensamento chinês, o I Ching 易经, Livro das Mutações.

Segundo Chen Ting You em *Caligrafia China*, a discussão sobre os primórdios da grafia chinesa trazem apenas versões hipotéticas, pois, ainda se desconhece o momento real para o surgimento desta caligrafia, entretanto:

Los primeros caracteres chinos considerados en buena medida maduros y contrazas de cierta sitematicidad son las inscripciones sobre huesos de animales y caparazones de tortugas denominadas *Jiagu Wen*, y los tallados en objetos de bronce llamados Jin Wen, de la época Yinshang, hace más de 3.000 años (CHEN, 2003, p.23).³³

Vários estudiosos desta cultura milenar costumam trazer este dado referencial quando dialogam com a temática. Este é o caso da poeta portuguesa Fernanda Dias³⁴ ao tratar sobre o assunto na construção de seus pensamentos sobre a China.

Dias (2013) data o provável surgimento da escrita chinesa a partir da Era do Bronze, período que remete às dinastias Shang e Zhou, tendo a dinastia Shang como marco inicial. Este momento histórico é o de uma rica produção de materiais em bronze, artísticos e não artísticos, cuja importância é destacada como grande referencial para a cultura chinesa.

Segundo o historiador Harry C. Lindinger,

O período Shang (1650-1027 antes de Cristo) assiste ao surgimento, com origem ainda hoje desconhecida, da arte de fundir o bronze: os vasos assim forjados, densamente recobertos de seres monstruosos que deviam expulsar os espíritos maléficos, serviam acima de tudo

³³“Os primeiros caracteres chineses considerados, em boa medida, maduros e com traços de certa sistematicidade são as inscrições em ossos de animais e cascos de tartarugas denominadas, Jiagu Wen, e os objetos de bronze chamados Jin Wen, da época de Yin Shang, há mais de 3.000 anos”.

³⁴ Fernanda Dias reside em Macau desde 1986 onde produziu vários livros que desvendariam o cenário oriental, em poesia e contos, para o mundo de língua portuguesa. As informações prestadas podem ser encontradas em seu livro de poesia *Yi Jing: O Sol, A Lua e a via do fio de seda. Sp. Sesamo, 2013.*

para os sacrifícios aos Antepassados, para os ritos do Céu e da terra e para outras forças da natureza [...]. Com o andar dos tempos este profundo sentido do mágico perde-se, e as representações, a princípio tão poderosamente vitais e expressivas, vão-se estilizando até ao ponto de se tornarem puros exercícios técnicos (dinastia Chou, 1027- 256 antes de Cristo). (LINDINGER, 1978, p.3)

Na era do bronze, os chineses, veneradores de seus antepassados e de espíritos, organizavam-se ao redor dos elementos primordiais, a água, o vento, a montanha, o fogo, a terra, a flora e os animais, considerados como dádivas celestiais, avatares dos ancestrais e protetores da linguagem, a estas divindades, imprevisíveis e poderosas, o grande representante espiritual sacrificava, em nome da sociedade, animais que eram entregues ao fogo como oferenda aos deuses. Cabia ao líder espiritual observar os ossos que ficavam sobre as cinzas após a cerimônia e decifrar os sinais da aceitação dos imortais. Os líderes observavam meticulosamente as fendas escuras que se abriam como escrituras nos ossos queimados para delas decifrarem as respostas dos deuses. Neste ritual, a fumaça levaria as oferendas ao céu, e num movimento circular retornaria à terra com respostas da aceitação ou não aceitação dos deuses que seria decifrada pelos líderes possibilitando o entendimento sobre o agir ou não agir.

A análise das fendas inscritas torna-se, ao longo do tempo, uma arte e uma ciência indissociáveis da relação do homem com o sagrado e passa a fazer parte da cultura. A leitura do oráculo se constituiria como prática de inquirimento aos deuses. A obtenção de resposta para os questionamentos produzidos a partir da pergunta “agir/não agir” moveria a sociedade. Desta relação nasce o *I Ching*, o livro das mutações, considerado até hoje na China como um livro primordial para a compreensão do pensamento chinês.

Segundo Chen (2003), das ruínas das ofertas oferecidas aos deuses também nasceria a língua chinesa, uma estrutura produzida a partir das anotações das imagens em ideogramas das fissuras em ossos. Linguagem esta que, em certa medida, permanece atualmente na cultura.

O poema que abre a segunda parte do livro de dora, intitulado *escrita de demolição*, faz uma alusão à escrita oráculo em ossos, a esta língua em eterno processo de transformação.

osso
oráculo
osso
de tanto se repetir
a língua vibra
em estilhas e
se inicia em novos
significados

palavras inteiras
abrem-se
já divinatórias
e escandalosas
fazendo morrer em
mulheres e
homens as suas
primeiras imagens

(RIBEIRO, 2011, pg.57)

O movimento que se reproduz é o de um ritual de linguagem que, ao se repetir, reduz-se em fragmento, despedaça-se para em seguida se reconstruir para o novo. São “estilhas”, pedaços que a cada combinação constroem novas formas e significados, são traços cuja referência indica os oito traços fundamentais da escrita chinesa, a partir do qual cada ideograma se forma. Neste jogo estrutural, a “língua vibra” e “se inicia em novos significados”, dançando a partir da melodia tonal que assumem os sons da língua, os quatro³⁵ tons existentes no mandarim que, ao se modificarem, modificam a semântica da estrutura.

A imagem também participa do jogo e, abrindo o olhar, passa a significar a realidade a partir do que se vê. A língua chinesa é imagem, e, como diz Ezra Pound, a partir dos estudos sobre Fenollosa no livro *ABC da literatura*, “O ideograma significa a coisa, ou a ação ou situação ou qualidade, pertinente às diversas coisas que ele configura”. (POUND, 2006, p.26).

³⁵A referência mais comum sobre as tonalidades que compõem as palavras no mandarim é 4, ou seja, na língua possuem 4 tons diferentes. Entretanto, em algumas fontes de materiais de ensino da língua e, sobretudo para os nativos, a referência correta é de cinco tons, pois conta-se o tom neutro.

A estrutura “de tanto se repetir” produz imagens e “palavras inteiras abrem-se já divinatórias”. Processo análogo é o da construção da língua chinesa, que se abre a partir da relação do homem com o divino. O termo “divinatória” utilizado pela autora aponta aqui para pelo menos dois sentidos, um primeiro que instanciaria a ideia de divindade, relacionada ao ritual praticado pelos chineses; e um segundo sentido, que resultaria da compreensão de que o culto oracular constituía-se como uma espécie de jogo de adivinhação que, motivaria uma ação ou não ação pelos participantes. Da relação entre os processos resultaria a produção da língua chinesa, tendo então a ideia de “palavras inteiras” que se abrem ao olhar.

As fissuras que resultariam do processo de ritual oracular fazem parte da estruturação deste fenômeno linguístico, pois este é resultante das imagens produzidas no ritual. Os ideogramas possuem importante significação por suas formas visuais. Na escrita sinográfica o olhar é sempre convocado a participar da construção de sentido. O ideograma é analógico e não sintético, pelo menos em seu aspecto final, e é este fator que produz, em grande parte, os sentidos completos às imagens.

A construção da língua chinesa é um ato da experiência do olhar, assim também se faz a experiência da construção poética em dora ribeiro, capaz de traduzir, com o olho empírico, uma linguagem cultural cuja matéria se traduz pela observação. Na “escrita de demolição” palavras se abrem em imagens e o poeta desmistifica sua língua, buscando um caminho para estabelecer uma relação com o outro, sendo assim, capaz de transformar a própria linguagem.

No processo de representação, dora cria uma poética cujo caráter imagético, proveniente da nova linguagem, busca estabelecer uma relação com a escrita ideogramática ao tentar alcançar a fanopeia, transcrevendo o poder visual das palavras. Como sugere Ezra Pound: “a fanopeia, como a projeção de uma imagem visual sobre a mente, é provavelmente alcançada pelos chineses, em parte devido a particular espécie de sua linguagem escrita” (POUND, 2006, p.45).

Como já foi dito, a hipótese do surgimento dos ideogramas chineses está vinculada aos rituais divino-oraculares e ao livro das mutações. O mestre taoísta Wu

Jyh Cherng³⁶ ao desenvolver uma leitura acerca do *I Ching* revela ao leitor que os ideogramas que formam o nome do livro são construídos por imagens cujos sentidos se compreendem a partir de associações. Segundo Wu (2001),

A palavra Ching também está relacionada a outra palavra, Jing, a 'trilha'. [...] O simbolismo da trilha não se refere nem ao tempo (rápido/lento) nem ao espaço (longo/curto), mas sim ao caminho que existe enquanto caminha. [...] O ideograma 'Ching' é formado por duas partes. A primeira significa 'fio da seda' e a segunda, 'caminho'; logo, trilha é um caminho feito de fio de seda. (WU, 2001, p. 08)

A demolição do ideograma produz imagens simbólicas que remetem ao processo da produção da seda a partir do casulo do bicho-da-seda. Esta imagem por sua vez se transforma em simbologia a partir da construção metafórica à qual se vincula. Pode-se trabalhar a “escrita de demolição” na imagem poética de dora a partir da interface com o ritual oracular e o *I Ching* e assim buscar o sentido proposto por Pound.

A existência da atribuição da imagem à imaginação passa, antes de mais nada, pela materialização concretizada desta imagem, em outros termos, da possibilidade de a palavra, em se tratando de poesia, configurar-se, antes de sua realização sonora ou sua síntese morfológica, em uma realização visual, algo comum aos poetas do Concretismo Brasileiro. A imagem, neste sentido, deve ganhar forma e força em um movimento quase instantâneo, capaz de produzir no leitor um processo mental visualizador. Esta é a ideia presente no sentido de fanopeia produzido por Pound. A fanopeia concentra a imagem como fundamental elemento da representação poética.

No caso do poema de dora, diferentemente do concretismo, este fenômeno pode ser acionado, em um primeiro momento, pela associação. Para Roland Barthes, “O signo é uma fratura que jamais se abre senão sobre o rosto de outro signo” (BARTHES, 2007, p.72). Neste sentido, o leitor, conhecedor dos aspectos que configuram as imagens simbólicas chinesas, ao entrar na leitura do poema, cria uma ligação entre a imagem poética da autora e a figura simbólica à qual esta se

³⁶Wu Jyh Cherng em *I Ching- A alquinia dos Números*

vincula. Nesta interface de imagens, instanciada mentalmente, a leitura desloca-se de uma representação sintética para uma representação analógica. Esta por sua vez, permite visualizar a linguagem sintética em demolição.

Já nos três primeiros versos, imagem e movimento se confundem para produzir uma sensação de partida e retorno, movimento circular que indicaria a proximidade com o sentido proposto pela temática poética. A palavra “osso” produz um desenho em movimento a partir de sua configuração em palíndromo. O ir e vir abre-se com a figura do vocábulo que dispõe em outro movimento um jogo vocabular, osso/oráculo/osso, permitindo ao leitor estabelecer uma relação entre a gravura produzida pelas palavras e a referência mental do ritual chinês.

A materialização é construída na ideia de deslocamento do “osso” em direção ao “oráculo”, entidade não física, e o seu retorno ao espaço físico. Porém, o que se visualiza em verdade não é o deslocamento do objeto, este é materializado pela palavra. O olhar segue a palavra “osso”, saindo do “o”, passando pelos “ss”, chegando ao outro “o” e retornando no mesmo movimento, fato análogo no jogo de palavras osso/oráculo/osso. As palavras trabalham, aqui, com uma carga visual maior do que a carga sonora e semântica e potencializa, a partir dela, a identificação do ritual chinês, a experiência poética é visual neste sentido.

O mesmo processo pode ser percebido a partir da decomposição do ideograma 易³⁷, do *I Ching*, formado pelos ideogramas 日 (sol) e 月 (lua) cuja imagem, neste caso, faz referência ao movimento circular da natureza. Permite-se aqui mais uma vez a interface ao considerar similar o movimento proposto pelo poema de dora, no qual a imagem pode ser identificada no jogo vocabular e na

³⁷ A referência da decomposição proposta para o ideograma 易 pode ser encontrada no livro *I Ching- O livro das Mutações*, traduzido do chinês para o alemão por Richard Wilhelm. Livro de ampla divulgação no ocidente e considerado também como uma das grandes referências para os estudos sobre o I Ching pelos ocidentais. Este livro tem destaque por conter o famoso prefácio de C. G. Jung.

No prefácio à edição brasileira, Gustavo Alberto Corrêa Pinto trás a seguinte informação sobre a Etimologia do ideograma em questão: “A etimologia do ideograma ‘I’ tem sido objeto de grande discussão. Segundo alguns autores, o ideograma ‘I’ teria sua origem no desenho de um camaleão, significando movimento (em virtude da agilidade do camaleão) e mutação (em virtude do mimetismo).[...] Outros autores sustentam que o ideograma em questão teria surgido de uma composição do ideograma de ‘sol’ e ‘lua’. [...] O sentido de ‘mutações’ se deveria pelo constante movimento aparente do sol e da lua no céu”.

A preferência pela segunda hipótese se justifica por esta se tratar de uma imagem mais lírica, mais condizente com o sentido de linguagem poética que aqui se pretende.

estrutura morfológica. A percepção ou sensibilidade, tanto na poesia de dora quanto no ritual chinês, encontra-se a partir do ato sensorial motivado pelo olhar.

A associação estabelecida sugere pensar que a construção estética de dora para o poema partiu da analogia com o mandarim, uma vez que a autora utiliza-se de recursos comuns à língua a fim de alcançar os mesmos efeitos estruturantes do ideograma. A proposta em ler a poesia nestes moldes se aproxima da hipótese fenollosiana de “leitura harmônica” para os ideogramas chineses. Conceito desenvolvido pelo autor no ensaio: *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*³⁸

Segundo Fenollosa, os caracteres sugerem uma movimentação, sequências de quadros com vida. O exemplo à qual recorre o autor é a sentença em mandarim 人見馬, que pode ser traduzida por “homem vê cavalo”.

Fenollosa considera que

O método chinês obedece à sugestão natural. Temos, primeiro, o homem de pé sobre as duas pernas. Depois, o olho a mover-se pelo espaço: uma figura nítida, representada por pernas a correr embaixo do olho- o desenho estilizado de um olho e de pernas a correr -, Finalmente, o cavalo sobre quatro patas.

A representação do pensamento é provocada por esses signos, não apenas tanto quanto o é pela palavra, mas de maneira ainda mais viva e concreta. As pernas fazem parte dos três caracteres: eles têm vida. (FENOLLOSA, 1936, p.114. *Apud*, CAMPOS, 1994)

Se da leitura que se faz do poema de dora busca-se a semelhança com os efeitos da escrita ideogramática, resta entender como os efeitos que estruturam a língua chinesa possuem correspondência em língua portuguesa. Para tal hipótese recorre-se a proposta analisada por Campos (1994), segundo o qual, a utilização intermitente de recursos sonoros, diretamente ou transformada, alcançaria, não somente o efeito “grafemático” dos caracteres chineses proposto por Fenollosa,

³⁸Os Caracteres da Escrita Chinesa como Instrumento para a Poesia, organizado por Haroldo de Campos em: *Ideograma: lógica, poesia linguagem*.

como também, a “repetição do eco” da escrita ideogramática a que se refere Ezra Pound.

Pode-se pensar primeiramente na seguinte imagem para os versos do poema analisado:

Ossoo**r**áculoo**ss**O³⁹

Na estrutura sintagmática acima, a abertura e o fechamento da figura sonora “Osso” indica que o eixo da similaridade encontra-se nos fonemas /o/ e /s/, tendo na sibilante o efeito de movimento. A junção por aglutinação sonora do fonema /o/ em finais e iniciais das palavras “osso” e “oráculo” indica a ideia de completude ou síntese, dando um sentido harmônico ao conjunto. A aproximação sonora das líquidas /r/ e /l/ que, constantemente, motiva intercâmbio ou fusão desses fonemas, devido a suas semelhanças, releva também uma completude na estrutura. A variação entre tonicidade e não tonicidade presente nos sintagmas aproxima-se ao jogo da língua chinesa cuja variação semântica pode ser construída a partir da mudança dos tons. Tem-se aqui, a partir dos aspectos sonoros e visuais, o sentido de circularidade do movimento, sugerindo, assim, a assimilação da poesia de dora à língua e ao pensamento chinês.

As semelhanças com a cultura chinesa não findam no aspecto apresentado. Em outra perspectiva, fruto de uma análise detalhada posteriormente, perceberá que a autora, ainda no nível da imagem, tenta provocar no leitor, a partir da disposição do poema no plano espacial, uma sensibilidade visual que o leva necessariamente a promover a execução de um desvio do olhar, dado a relação com a ideia de espaço em branco, comuns na escrita ideogramática, na pintura, na música e até mesmo na poesia chinesa.

³⁹Esta construção não faz parte do corpo do livro da autora. A estrutura foi produzida a partir de verso de poema presente na segunda parte do livro, poema supracitado. A intenção seria apresentar uma possível leitura imagética dos versos e, a partir dela, demonstrar os efeitos relacionados.

A identificação e a assimilação de uma cultura é a abertura para o conhecimento e o contato com o novo. Neste processo, que em dora foi permitido a partir da desterritorialização do sujeito, a partir do deslocamento e da experiência nômade e errante, seu potencial de permissibilidade, que aceita minorar memórias identitárias e habilita a subjetividade a estabelecer uma relação com o outro, tornou possível uma aproximação da poeta com o pensamento oriental chinês. A “errância”, o “empirismo” e a “poética da relação” traduzem, em dora ribeiro, a afirmação de uma proposta estética que visa partilhar sua abertura para novas significações, que visa partilhar sua aproximação ao sentido ontológico de Ser e sua possível recusa à restritiva concepção teleológica ocidental. Tudo isto faz com que a experiência poética da autora tome a forma de um corpo cujas imagens tornam-se perceptíveis à medida que o corpo movimenta, fazendo da poesia uma linguagem em devir, partilhante da diversidade.

3 ESCRITA EM PRESENÇA

Invaginação do sentido

Maffesoli

3.1- O SER -NA- LINGUAGEM

A capacidade de percepção do sujeito através da linguagem se constitui, em ampla escala, como processo de evidenciação interpretativo. Percurso que acompanha grande parte da corrente hermenêutica tradicional e cuja característica principal é a busca por um sentido final às coisas, sentido existencial. Entretanto, insurgem contra este caminho algumas correntes que discutem a existência de aspectos outros que estariam anteriores aos sentidos, quando não, concorrentes com eles em momentos constantes de representação. O alemão Hans Ulrich Gumbrecht é uma dessas vozes dissonantes.

Gumbrecht ao debater sobre a “crise da representação” no contexto contemporâneo estabelece como caminho teórico uma alternativa outra ao predomínio da cultura hermenêutica nas humanidades, método dominante quando se trata de atribuir sentido às coisas. Esta ferramenta interpretativa é a principal categoria das ciências humanas, sobretudo quando se trata do ato interpretativo das linguagens. Todavia, Gumbrecht sugere um caminho irreconciliável à hermenêutica tradicional. A centralidade que a epistemologia hermenêutica atribui ao sentido e ao pensamento, a sua desconfiança, quando não, negação com relação à materialidade (e ao corpo), faz com que seja correto atribuir-lhe uma atitude metafísica, tendo esta, o sentido referenciado por Gumbrecht como “atitude, quer cotidiana, quer acadêmica, que atribui ao sentido dos fenômenos um valor mais elevado que à sua presença material” (GUMBRECH, 2010, p14). Para o autor, a possível existência de um estado de representação anterior ao sentido permite perceber que a ideia, antes de

se tornar acepção na representação do pensamento humano, pode ser apreendida por sua fisionomia, ou seja, durante a experiência ou o contato humano com as coisas existem “impressões de presença”. Desta ideia Gumbrech atribui à experiência humana uma relação tensionada entre “fenômenos de sentido” e “fenômenos de presença”.

A presença e o sentido, porém, sempre aparecem juntos e sempre estão em tensão. É impossível compatibilizá-los ou reuni-los numa estrutura fenomênica "bem equilibrada". Não pretendo entrar em uma comparação, nem em uma discussão pormenorizada das diferentes definições filosóficas de "sentido" e/ou "senso" (que, seja como for, parecem ser sempre demais), mas compreendo que aquilo que faz o sentido, isto é, a consciência de uma escolha que ocorreu (ou o conhecimento de alternativas àquilo que se escolheu), é a própria dimensão de consciência que é negada pelo tipo de presença física que desejamos ou que simplesmente não entra em jogo(GUMBRECH, 2010, p.134).

O percurso vislumbrado por Gumbrech visa um novo conceito para lidar com um modo de comunicação que afeta nossos sentidos via percepção concreta da matéria. A interferência dos objetos concretos na percepção é o que o autor conceituou como, “produção de presença”.

A palavra “presença” não se refere (pelo menos, não propriamente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa “presente” deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. Assim, uso “produção” no sentido de sua raiz etimológica (do latim *producere*), que se refere ao ato de “trazer para diante” um objeto no espaço. Aqui a palavra “produção” não está associada à fabricação de artefatos ou material industrial. Por isto, “produção de presença” aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se impactam os objetos “presentes” sobre corpos humanos. Todos os objetos disponíveis “em presença” serão chamados, neste livro, “as coisas do mundo”. Ainda que possa defender que nenhum objeto do mundo pode estar, alguma vez, disponível de modo não mediados aos corpos e às mentes dos seres humanos, o conceito “coisas do mundo” inclui, nessa conotação, uma referência ao desejo dessa “imediatez” (GUMBRECH, 2010, p.14).

Pode-se entender “produção de presença” como um acontecimento cuja baliza central não está substancializada pelo pensamento, pelo sentido ou pelo conceito. Este fenômeno vazio de conteúdo, mas pleno de presença, permite ao observador atuar deslocadamente da intencionalidade semântica a partir da experiência da presentificação dos elementos.

A Linguagem assume uma dimensão importante dentro da leitura feita por Gumbrecht, pois esta encontraria o distinto de seu conteúdo proposicional ou ilocutório, abrindo-se em territórios outros cujo escopo de referencial permite a percepção da presença de estruturas vivas no corpo textual que partem da relação sujeito e objeto. Há entre agente e objeto uma transferência de força natural cuja representação impõe-lhes um mesmo movimento. Da tensão ou da relação entre ambos é que se retira a imanente copertença, maneira de (sub) existir sem a necessária condição de significar-se. Construção da presença do ser em si, na compreensão deste como metáfora para mediação entre sujeito e objeto. Percurso capaz de substancializar a linguagem e explorar suas possibilidades de realização.

Estruturas que funcionam como referenciais antecipadores de mensagens são muito comuns nos instrumentos de linguagem. Trabalham como porta de entrada de muitas obras literárias e suas apresentações produzem, em grande medida, ligação direta com o discurso proferido pelo texto original. São pequenas franjas que tornam os textos presentes antes mesmo de sua real apresentação. Fala-se aqui sobre os “paratextos” que segundo Gérard Genette, autor do livro *Paratextos Editoriais*, funcionam como linguagem circundante, cercando ou prolongando um texto, exatamente para apresentá-lo, fazê-lo presente, garantindo sua existência antecipada, sua recepção e consumo (GENETTE, 2009, p.10-11).

Tomando de empréstimo a ideia supracitada, sem querer aprofundar nas demandas epistemológicas produzidas por Genette (2009) acerca das estruturas “paratextuais”, recorre-se a ela a fim de possibilitar elos entre um “paratexto” e a leitura de uma presença da estética de dora ribeiro. Busca-se assim, observar algumas premissas produzidas por Hans Ulrich Gumbrecht, em *Produção de Presença*, livro que discute, dentre outras coisas, o fenômeno da experiência estética e sua percepção.

Gumbrech salienta que

[...] qualquer contato humano com as coisas do mundo contém um componente de sentido e um componente de presença, e que a situação da experiência estética é específica, na medida em que nos permite viver estes dois componentes em sua tensão (GUMBRECH, 2010, p.138).

Entender como uma estrutura paratextual pode servir, ainda que distante do objeto, como ferramenta para análise de imagens produzidas em obras distintas da qual se refere, seria compreender como o ato de linguagem neste aspecto está ligado não somente às informações objetivas, produtoras unicamente de sentido, mas também à marca de presença da subjetividade como afirmação e apresentação do ser e de sua maneira de se tornar produto. Alude-se aqui aos “objetos da experiência estética” ou *Erleben*, “experiência vivida”, que segundo Gumbrech, sofre flutuação entre decorrências de sentidos e de presença.

A experiência empírica de dora, substanciada poeticamente no livro *olho empírico*, parece ultrapassar sua realização em poesia para corporificar-se em outros espaços. Este é o caso de uma anotação de dora ribeiro contida na orelha do livro *Bian- 变, Mudança*, tradução para o português, do qual se pode tensionar leituras da experiência empírica e estética da autora. Lê-se o paratexto como indicativo de presença da autora e não como fonte de leitura do livro.

O Livro do Nobel de literatura, o chinês GuǎnMóyè -管谟业, vulgarmente conhecido como MòYán, foi traduzido e publicado pela editora Cosac Naify no ano de 2013, período posterior a estada da autora mato-grossense na China e, conseqüentemente, posterior a publicação de seu livro de poesia *olho empírico*. Este fato, aparentemente simplório, torna-se interessante na medida em que algumas informações prestadas pela autora na orelha do livro de Mò Yán substanciam leituras de sua vida e de sua poesia. Pode-se entender que a apresentação paratextual, para além do sentido habitual, o de apresentação e antecipação de leitura, potencializa neste caso, a percepção do processo de experiência empírica,

de experiência estética e da condição e constituição do sujeito em subjetividade poética.

Deste fato não se exclui, obviamente, a intenção da autora em produzir sentido à obra a qual se refere, não obstante, o que se busca aqui é perceber como autora e estética se corporificam em espaços diversos. Neste linear aproxima-se do que sugere Gumbrech para o sistema de arte, segundo o qual,

[...] é o único sistema social no qual a percepção (no sentido fenomenológico de relação humana com o mundo, mediados pelos sentidos) é não só condição prévia da comunicação sistêmico-intrínseca, mas também juntamente com o sentido, é parte do que essa comunicação implica (GUMBRECH, 2010, p.136).

O trabalho textual pode ser entendido tanto como objeto de significação a partir de sua organização interna quanto como objeto comunicativo relacionado e dependente de outros aspectos, frutos da tensão de relações externas, tendo a ideia de externo não apenas vinculada a influência histórico-social ou cultural, mas também a constituição de pensamento. Caminha-se aqui através da intertextualidade em um percurso relacional no qual se encontram em jogo: empirismo, estética e subjetividade.

Ao expor seu juízo de leitura da obra de Mò Yán dora o faz presa a uma relação de experiência empírica, estética e subjetiva com a cultura chinesa, e, sem a qual, seu ato comunicativo encontraria prejudicado quando não impossibilitado de realização. As marcas destas experiências são apresentadas logo de início do paratexto quando a autora revela que o nome do livro *Mudança*

[...] evoca o lastro, talvez mais profundo, da cultura clássica chinesa: o conceito de yin e yang. Corporificado no *Clássico das Mutações* representa o padrão cósmico de mudança permanente, no qual os contrários são partes necessárias um do outro. Para esta visão de

mundo não existe contrastes, mas um vai e vem contínuo de opostos, no qual ora predominam um, ora o outro (RIBEIRO, 2013,s.p)⁴⁰.

A relação intertextual a que se recorre neste caso encontra-se poeticamente configurada nos versos que seguem, nos quais as imagens chinesas transfiguram o conceito de yin e yang apresentado pela autora.

quase tudo atravessa o corpo
num exercício de decomposição
permanente
nesse caleidoscópio
de claro e escuro
as contradições consertam

as mais belas variações
são apenas erros
formas de ver
nada que atrapalhe a figura

mesmo os desenhos temporários
vibram sem ambigüidade
num total esquecimento de sua
fugacidade (RIBEIRO, 2011, p.25)

O “exercício de decomposição permanente” ao qual se submete o corpo, segundo a voz poética, associa-se ao sentido de mutação ou “padrão cósmico de mudança permanente” que se submetem as coisas do mundo, segundo o pensamento chinês. Neste processo mutatório, o olhar poético, mediado por um “caleidoscópio de claro e escuro”, anuncia que “as contradições consertam”, formando “as mais belas variações”. Imagem análoga à beleza e o equilíbrio do movimento de Yin e Yang, no qual, segundo o paratexto, os “contrários são partes necessárias um do outro” A harmonização é provocada pelo fluxo de interferência constante de opostos, e, “as mais belas variações/ são apenas formas de ver/ nada que atrapalhe a figura”. Pois, “por cima de minha vida/ o mundo organiza sem senso; a harmonia”.

⁴⁰ O excerto, escrito pela autora Dora Ribeiro a pedido da editora Cosac Naif, coordenada por Luiza Mello Franco, encontra-se disposto na orelha do livro *Mudança*. C.f, YAN, Mo. *Mudança*. Td: Amilton Reis. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

A intertextualidade revela não somente a unidade do pensamento da autora, mas também a presença de sua estética poética em obra de distinta autoria. Em *olho empírico*, como já vem sendo analisado, dora produz imagens poéticas que revelam aspectos filosóficos, socioculturais e históricos que aludem às transformações sofridas pelos chineses. Estas imagens fazem parte da proposta estética da poesia de dora para este livro. No entanto, os “objetos da experiência estética” ao ressonarem em outros espaços como na orelha do livro de Mò Yán traduzem uma imanência reguladora pela qual a escritora se presentifica, ou seja, lê-se a poesia da autora no paratexto por ela editado para o livro *Mudança*. Estes seriam os efeitos da presença da experiência empírica, estética e subjetiva da autora, perceptíveis aos olhares daqueles que transitam por esta intertextualidade.

“Mudança” também é o sentido que acompanha todo processo errático vivenciado pela autora, fenômeno capaz de instanciar, como já foi analisado anteriormente, significações e ressignificações constantes do sujeito e suas marcas subjetivas. O termo, que traduz a autora mato-grossense em sentido amplo, é capaz de colocar em foco sua “experiência vivida”. Retoma-se aqui uma ideia já proferida e mencionada a respeito do processo de nomadismo da autora como fruto da constituição de sua subjetividade poética.

A experiência empírica da autora na China, ou seja, o contato com o “dado”, resgatando Deleuze, serviu substancialmente para a construção de sua nova experiência estética, as imagens da China em forma de poesia. Mas, para além da compreensão desta como um simples reflexo biográfico, “faz sentido pensar que a experiência estética possa nos ajudar a recuperar a dimensão espacial e a dimensão corpórea de nossa existência” (GUMBRECH, 2009, p 146), e é a partir desta ideia que se permite entender a valência do termo “mudança” para a autora. Estando este ligado a transformação pessoal e a transformação estética, em conjunto com a transformação do espaço físico com o qual o sujeito estabelece relação.

A poesia e a literatura em geral desde muito cedo entraram na minha vida, e influenciaram muitas das minhas opções sobre o que fazer, onde ir, como viver. Criaram uma espécie de padrão estético para a minha experiência, que é decisivo nas escolhas que vou fazendo.

Por outro lado, muito do que vou experimentando vai marcando a forma e o conteúdo do que escrevo. Ao ler certos poemas, consigo recuperar aquilo que estava vivendo quando os escrevi. Isso, porém, não significa que os poemas sejam uma mal disfarçada biografia. Não são. São textos construídos a partir de uma certa história de vida, que é a minha. (RIBEIRO, 2016, s.p)⁴¹

A “experiência vivida” pela autora durante os processos de nomadismo ou errância teve como efeito processos de experiência estética que se encontram corporificados em linguagem. A cada termo, componente referencial, estruturação linguística e padronização estilística, encontram-se marcas das experiências empírica da autora na China. Sinalizando seu processo relacional com a cultura do país.

3.2 O VAZIODALINGUAGEM: Presença não Presente

Pode-se atribuir, no mínimo, duas opções para o discurso poético: trabalhar como continuidade discursiva pelo uso sintético-semântico da palavra ou romper com esta continuidade a partir da decomposição discursiva, esvaziando a linguagem em seu sentido unicamente nominativo ou referencial. A lírica de dora para *olho empírico* parece compatível com estas opções. Sua expressão estética para esta obra traz marcas concretas deste processo. Entretanto o que se percorre neste momento são as fissuras do padrão sintético-semântico produzidas pela autora, para assim, compreender o sentido de vazio em sua linguagem poética e a sua relação com o pensamento chinês.

Do ponto de vista de quem constrói uma “escrita de demolição”, dora ribeiro percorre, necessariamente, uma linguagem em descontinuidade, flexionando um processo de (de)composição, de esvaziamento e preenchimento de discurso. Neste jogo, a linguagem se decompõe e se reestrutura, -ao menos momentaneamente-; se desterritorializa, e por força natural se reterritorializa, podendo inclusive projetar-se como potencial desta lógica em devir. Em outro sentido, o fenômeno encontra

⁴¹C.f nota 21, p.38

sustentação na potencialidade da relação, na sua complementariedade, na capacidade que a linguagem poética assume de unir o que *a priori* parece distante. O espaço vazio e pleno da linguagem é o jogo estrutural que a autora promove ao dispor sua poesia no espaço concreto do livro.

Um dos desvios de estruturação que ocorre na poética de dora é a preocupação com o espaço em branco na composição das páginas do livro *olho empírico*. A ausência discursiva formada pelo espaço em branco, durante o desfolhar do livro, permite a percepção de um recurso cuja presença sinaliza um discurso. O estranhamento causado a partir desta composição perturba a experiência de leitura na medida em que o fenômeno descondiciona a habitual prática.

Acostumado ao dinamismo comum do processo de leitura sintético-semântica, mesmo em se tratando de poesia, o leitor se encontra tensionado pela pausa promovida pelo branco da paginação. O objeto, o vazio discursivo⁴², que neste caso se configura como **presença-não-presente**, provoca um estímulo corporal que interfere no comportamento da leitura. A alternância das páginas **escritas-não-escritas** parecem ganhar corpo dando movimento à leitura poética, são “momentos de presença” que para Gumbrech, produzem “Uma tal eventidade” que a partir do “súbito aparecimento de certos objetos de percepção desvia a nossa atenção das rotinas diárias em que estamos envolvidos” (GUMBRECH, 2010, p.132). Existência física que promove a ruptura da lógica sintético-semântica, exercendo a suspensão do sentido através da estruturação da linguagem e, transferindo às sensações físicas, uma adaptação. O *olho empírico* se adapta ao novo formato de leitura. O corpo-livro interfere no corpo físico. Esta ideia converge com o que Gumbrech projeta como “novo conceito de leitura” para a experiência de ensino e que aqui se incorpora como experiência de leitura da poesia de dora.

Tal “leitura”, tanto leitura de livros quanto leitura do mundo, não é simplesmente uma atribuição de sentido. É movimento interminável, o movimento alegre e doloroso entre perder e voltar a ganhar

⁴² O termo “vazio discursivo” não encontra referência específica, tendo aqui a proposição para ausência gráfica e não propriamente discursiva, pois pode-se entender, e aqui lhe cabe, o branco com potencial discursivo.

controle intelectual e orientação- que pode ocorrer no confronto com (quase?) todos os objetos culturais, desde que ele ocorra nas condições de baixa pressão de tempo, isto é, sem que se espere de imediato uma “solução” ou uma “resposta” GUMBRECH, 2010,p.159).

A “adaptação” do sujeito leitor se constitui a partir do ato de um olhar desviante. A cada instante de leitura o agente ao se deparar com o espaço vazio, folha em branco, atua impremeditado a preenchê-lo com discurso e agindo assim, desvia o olhar para a folha seguinte que se encontra plena de discurso físico (grafia).

Usa-se o termo “adaptação” para explicar a “ação” durante o processo, pois se entende que neste percurso não existe uma “ação” direta do agente nem tão pouco uma “ação” direta do objeto. Sujeito e objeto neste caso encontram-se em processo de relação natural. Não havendo ativo nem passivo, o jogo é jogado pelo movimento natural e não requer arbitragem.

A permutação entre olhar o vazio (folha em branco) e o cheio (folha escrita) na leitura que aqui se faz da estrutura poética de dora, aproxima-se, ao que parece, de uma simbologia muito recorrente e cara ao pensamento chinês. Entende-se que este fenômeno de alternância, produzido pela autora, aproxima o leitor à experiência do modo de ver e pensar da cultura chinesa.

Constatação sumamente banal, mais pela recorrência explicativa do fenômeno do que por sua característica intrínseca, é o fato da existência, na cultura chinesa, da permutação entre opostos aparentes. Encontra-se esta ideia como base fundamental nos “clássicos” do pensamento chinês, objetos já referendados anteriormente cujo símbolo principal está constituído pelos ideogramas 阴 阳 *yīn yáng*, símbolo do antagonismo e da complementariedade.

O par de ideogramas, que na escrita do chinês tradicional⁴³ grafa-se 陰 陽, descreve a imagem de um monte sombreado e iluminado de acordo com a luz solar. O par é composto pelo radical⁴⁴阜(Fù) que tem sua forma representada como 阝 (Fù)

⁴³ Mandarim tradicional é o termo utilizado para fazer referência à escrita chinesa antes do processo de simplificação.

⁴⁴Os radicais constituem, de um modo geral, a parte semântica do caractere. São úteis não só para a compreensão da estrutura do caractere, mas também, para ajudar a compreender o significado. Os radicais refletem em alguns aspectos o pensamento chinês uma vez que se formam a partir de associações, permitindo olhar para eles como estruturas lógicas.

ao lado esquerdo do ideograma. O sentido literal deste radical segundo a chinesetymology⁴⁵ é “monte” ou “colina”. Sua imagem foi composta pela ideia original de “colina em terraços”.



(Pictograma primitivo)

O ideograma 陽 yáng possui um 日 (sol) na composição do caractere, indicando raios que apontam na direção do monte, este, representa o lado iluminado pela incidência solar, o claro. Por analogia, 陰 yīn seria o outro lado do monte cuja imagem representaria a sombra, o lado escuro. Nas formas simplificadas 阴 阳 a complementaridade é de mais fácil identificação, pois os ideogramas encontram-se compostos por 阝+月 (colina + lua) yīn e 阝+日 (colina + sol) yáng. Assim, os ideogramas apontam para a observação da natureza e sua dinâmica de alternância entre claro-escuro, dia-noite, atividade-passividade, movimento-reposo, frio-quente, interior-exterior, substância-função, vazio-cheio, nascimento e morte. A complementaridade atua produzindo movimento a partir dos pares antagônicos.

O influxo no qual o leitor encontra-se imerso nas páginas do livro *olho empírico* sugere a adaptação à dinâmica da alternância, simbolicamente representada por yīn- yáng. A ação encontra-se no fenômeno e não no sujeito. Esta é a eficácia da estrutura poética, colocar presente recursos que potencializam movimentos.

⁴⁵ O endereço eletrônico, chineseetymology.org, constitui-se como uns dos padrões de referência para pesquisas.

Sobre a eficácia, François Jullien em *Tratado da Eficácia* aponta que na cultura chinesa:

Descobrimos não apenas que o pensamento chinês não se entregou ao culto do agir- heroico ou trágico-, mas também, mais radicalmente, que não escolheu interpretar o real em termos de ação. Sua obra mais antiga (o *I Ching* ou *Clássicos da Mutação*), construída a partir da oposição de traços, cheio e quebrado, representando os dois polos de todo processo, explica a realidade sob o aspecto de uma transformação contínua: as figuras se convergem umas nas outras por simples permutação de traços, no interior da série de diagramas, e o sábio aprende, ao consultá-los, a estimar o campo das forças que estão em presença e constituem o potencial da situação. Não para fazer disso um objeto de contemplação (e o pensamento do ato caminhou, na Grécia, junto com a abstração do ser), mas para pôr sua conduta continuamente *em fase* com a evolução das coisas. A eficácia, na China, não cessaremos de comprová-lo, é uma eficácia por adaptação” (JULLIEN,1998, p.69).

Refletindo o pensamento chinês, o livro de dora compôs 101 páginas, estruturadas dentro da seguinte combinação: nas páginas de numeração pares a autora apresenta o espaço em branco, nas páginas de numeração ímpares a autora posiciona os poemas escritos. Em se tratando de um livro cujas referências à cultura chinesa são constantes, não haveria como não recorrer ao símbolo que traduz o jogo produzido pela autora. Esta relação é encontrada no *I Ching*.

No *Livro das Mutações*, segundo o mestre taoísta Wu Jyh Cherng (2001), os números *yang* são ímpares e os números *yīn* são pares, e se o número ímpar é claro, ele deve ser complementado com o escuro, se o número par é escuro, é preciso completá-lo com claro. Esta é a base de equilíbrio que configura o *I Ching* e que *olho empírico* percorre na estruturação de seus poemas, uma vez que, nas paginações pares (*yīn*- escuro) a autora preenche com o claro, vazio de linguagem; nas paginações ímpares (*yáng*-claro) ela preenche com o escuro, pleno de linguagem.

A preocupação com os espaços em branco é algo de grande importância para a cultura chinesa. Em capítulos anteriores analisou-se o “branco” como representação de “vazio” do espaço, “vazio primordial” cuja referência encontrou-se substancializada na ideia de “caminho ou curso” conceito advindo dos ensinamentos taoísta. Não obstante, segundo o mestre taoísta Wu Jyh Cherng,

A palavra “1” significa, literalmente, mutação, porém no conceito de *I Ching* apresenta quatro significados concomitantes: **mudança, permanência, transformação e síntese.**

O *I Ching* ensina que todas as existências do universo são, na realidade, um único ser. Isto traz o conceito de Extremidade Sublime, *Tai Ji* ou Unidade Sublime *Tai Yi*. O *Tai Ji* é a Unidade Criativa em constante mutação. Esta característica do ser uno é exatamente o primeiro significado “1”: **a mudança.**

A característica imutável do vazio corresponde ao zero e ao absoluto, e indica o segundo significado do “1”: **A permanência.**

A criação de um ser Uno através do Vazio Absoluto e da transformação do Uno em Absoluto. Este é o terceiro significado literário do “1”: **transformação.**

A síntese do Universo segundo o *I Ching* está nos números. Não há barreira cultural que impeçam a sua universalidade. Através do número o *I Ching* encontra o “comum” entre os “diferentes”; a isto chama-se **essência ou síntese** (WU, 2001, p.13).

A presença do vazio nas folhas do livro é marca intencional da autora e revela sua preocupação em construir as imagens de sua china poética sob a égide do pensamento oriental, ao qual se permitiu relacionar, aproximando e compreendendo-o a partir de um paralelo entre os “efeitos de presença e de sentido” analisados em Gumbrech.

Este fenômeno provocado pela estruturação do corpo-livro se assemelha a alguns processos de construção e representação da linguagem e das artes para os chineses. A exemplo disso tem-se a língua chinesa que segundo Jullien “[...] não opõe categoricamente ativo e passivo (não há voz a este respeito) ela deixa no mais das vezes essa diferença indecisa, e descreve as operações sob o aspecto não tanto do agente quanto do funcionamento” (JULLIEN,1998,p.69). Já, sobre as manifestações artísticas, a referência ao vazio é quase fenômeno natural de criação. A pintura chinesa, por exemplo, não visa apenas a estética de um simples objeto, segundo F. Cheng (1991, apud ANDRADE, 2013,p.276)

Há nesses pensadores chineses, como mais tarde nos artistas, na poesia chineses, uma preocupação permanente. Eles procuram diretamente na vida ordinária ligar o visível ao invisível, o finito ao infinito, ou, inversamente, *introduzir o invisível no visível* e o infinito no finito. Mas, como, concretamente? Pelo Vazio-mediano (F. Cheng, 2003, p.138-139).

O domínio estético das artes chinesas está intrinsecamente ligado aos princípios que fundam o pensamento. F. Cheng (1991, apud ANDRADE, 2013, p.276) adverte que a pintura, a música e poesia sempre tiveram, em menor ou maior escala, relação com o “vazio”, este, funcionando como função pivô para as artes, podendo ser encontrado na música sob forma de ritmos sincopados, e principalmente pela presença do silêncio; na poesia, através de recursos linguísticos e visuais que indicam ruptura e reversibilidade; na pintura, pela presença de espaços não pintados do quadro, recorrência durante a dinastia Song (960-1279) e Yuan (1264-1368) cujo espaço em branco chegou a configurar até dois terços do quadro. De certo, a presença deste fenômeno nas manifestações artísticas aponta a representatividade concreta do pensamento oriental chinês.

Aproximando-se da arte chinesa e por consequência do pensamento desta cultura, a autora de *olho empírico* revela ao leitor não só imagens poéticas, mas também a sua experiência sensorial no contato com estas formas artísticas e filosóficas. É da experiência direta com as manifestações artísticas da cultura do “meio” que dora ribeiro constrói sua representação artística, são marcas de um corpo atravessado pela experiência e, “se o corpo é a autorreferência predominante numa cultura de presença, então o espaço, - ou seja- a dimensão que se constitui ao redor dos corpos- deve ser a dimensão em que se negociem a relação entre os diferentes[...] (GUMBRECH, 2010, p.110).

No dizer de dora...

Para mim cada livro é novo. No sentido mais básico e complexo. Me parece que *olho* traz uma tentativa de elaboração maior de temas que me interessam: a identidade humana, a vida como construção de sentido, a dureza da experiência do aqui/agora. A difícil sobreposição de tudo isso. E por isso procurei escrever poemas um pouco mais longos.

Acredito também que o encontro com a poesia chinesa, que não conhecia, teve e continua a ter grande impacto na minha escrita. Tinha lido alguma poesia japonesa, que aliás deriva da chinesa, mas ao começar a ler poemas chineses em chinês, vivi momentos inesquecíveis. Senti que havia encontrado a linguagem poética perfeita para mim. Não para servir de modelo, mas para me fazer sentir a vida de uma maneira nova. (RIBEIRO, 2016, s.d)⁴⁶.

⁴⁶C.f nota 21, p.38

O espaço de negociação que dora ribeiro encontra entre experiência vivida e experiência estética são as imagens chinesas do livro *olho empírico*, fruto de uma linguagem como abertura, uma “escrita de demolição”, da abertura do sujeito para o diferente, “posto que a abertura do mundo se dá, antes de mais nada e fundamentalmente, na linguagem, é na linguagem que se verifica toda a verdadeira inovação ontológica, toda a mudança do ser” (VATTIMO, 1996 p.131)

3.3 BEIJINGÉ O LUGAR DA ENUNCIACÃO POÉTICA

“deixo-te aqui/nesse lugar de vão inverso
deixa-me aqui/vestida de música”

dora ribeiro

Pode causar estranhamento o nome que será referendado neste momento da dissertação, pois se recorrerá a um estruturalista da linguística moderna, Émile Benveniste, para falar sobre “enunção” o que a princípio contrasta com o caminho até então percorrido, uma vez que os teóricos que até então endossam as discussões travadas na dissertação guardam, em sua maioria, grande semelhanças com o pensamento cartesiano, característico na relação estruturalista. Todavia, Émile Benveniste, apesar de considerado estruturalista de influência saussuriana, aponta outras possibilidades quando pensa o ato enunciativo e promove um pequeno desvio do arcabouço teórico dos estudos linguísticos substancializado por Roman Jakobson e Ferdinand Saussure. Benveniste tangencia o conceito de “discurso”, dentro do qual estabeleceu sua teoria de enunção, com algumas correntes filosóficas, deixando abertas formas interpretativas para a hipótese que estabelece. Surge desta potencialização um pequeno hiato em sua teoria, o que permite sua associação às correntes que dialogaram durante todo o texto dissertativo.

Ao menos duas acepções acerca do conceito de “enunciação” validam o pensamento benvenistiano. A primeira, de caráter plenamente estruturalista, entende a “enunciação” como fenômeno de utilização individual para o funcionamento de língua, separando em partes distintas os agentes e os acontecimentos que atuam durante o ato anunciativo. A segunda, aberta ao relativo, atribui que “o que em geral caracteriza a enunciação é a acentuação da relação discursiva com o parceiro, seja este real ou imaginado, individual ou coletivo” (BENVENISTE, 1989, p. 83. Apud FLORES, 2012). Deste sentido decorre algo fundamental para o conceito proposto pelo autor, a ideia de “relação” que em Benveniste traduz-se como “intersubjetividade”.

Para autor, o desígnio de subjetividade relacional é condição prioritária para língua humana, sendo que “A intersubjetividade tem assim sua temporalidade, seus termos, suas dimensões. Por aí se reflete na língua a experiência de uma relação primordial, constante, indefinidamente reversível, entre o falante e seu parceiro” (BENVENISTE, 1989, p. 80. Apud FLORES, 2012)

É necessário considerar qual seria o efeito da relação discursiva que propõe o autor quando este dá importância a aquilo que ele estabelece como relação “primordial” e “indefinidamente reversível” com o outro (real, imaginário, individual ou coletivo). Neste caminho a enunciação retira a centralidade normalmente atribuída aos sujeitos do discurso, passando a dar ênfase no movimento do ato discursivo. A palavra “reversível” sugere variação, deslocamento, movimento. A linguagem assume o papel de deslocar a construção subjetiva de seu *a priori* objeto de formação, o sujeito. E, este, passa a se constituir unicamente a partir do encontro com o diferente, o outro e vice-versa. Em outro sentido, este fenômeno pode ser considerado como alteridade, ou então, do ponto de vista deleuziano, a partir de leitura já analisada, este pode ser entendido como “mediação”, fenômeno decorrente da subjetivação durante o processo de empirismo. É por este caminho que se entende a intersubjetividade proposta por Benveniste.

Acerca-se do conceito de “enunciação” benvenistiano por considerar que a linguagem poética de dora atua, enunciativamente, em processo de relação, em processo de mediação, em devir com o outro, hipótese construída a partir da leitura completa da obra, mas, substancializada no ponto de partida, o primeiro poema do

livro, no qual a autora sinaliza a relação a partir do jogo verbal e pronominal: “deixo-te aqui/deixa-me aqui”. A ação encontra-se diluída pela mediação entre os sujeitos “eu e tu”. O movimento de reciprocidade tem o espaço como lugar para o percurso do fluxo. O “eu” devém outro ao exigir sua participação. O “outro” devém “eu”, pois sua participação nasce a partir dele ao mesmo tempo em que o exige. O espaço, por sua vez, é o palco para atuação dos sujeitos, e se devém linguagem.

O “aqui”, lugar da “enunciação”, é Beijing, e dora ribeiro atua neste espaço aparentemente diverso, porém, sua abertura em linguagem poética e a consequente subjetivação a partir da relação lhe possibilitou uma afinidade com o distinto. De fato, este seria o único caminho possível para a linguagem de uma brasileira representar as transformações pela qual está passando a cultura chinesa, imersa, a partir da revolução cultural, em um inevitável processo de globalização. Seria necessário e ao que nos parece é o caso de dora, escrever uma poética da relação, submetendo a linguagem e a própria subjetividade ao processo constante de desterritorialização.

O conceito de “relação” já instanciado a partir da análise sobre “intersubjetividade” e que aqui se retoma para pensar a “poética da relação”⁴⁷, consideração feita pelo romancista, filósofo, dramaturgo, poeta e ensaísta martinicano Édouard Glissant, é proposto para analisar a abertura da linguagem poética de dora ribeiro.

Ao recorrer-se à ideia de “relação” de Glissant, pensada pelo autor a partir do fenômeno da multiplicidade das expressões culturais, entende-se que, embora Glissant, ao estabelecer seus estudos, parta da análise de culturas geograficamente específicas, como é o caso dos povos antilhanos, na ideia de “poética da relação”, por sua própria dialética, as expressões culturais devem ser pensada, não como um dado geográfico ou histórico íntimo de cada grupo, de cada etnia, de cada nação, mas nos deslocamentos, no trânsito, na errância, na “dimensão cambiante e perdurável de toda mudança e de toda troca” (GLISSANT, 1996, p.25).

⁴⁷ Sobre o conceito, o autor martinicano ocupa-se em problematizar a função dos escritores, poetas e artistas no mundo contemporâneo. Segundo o autor, um dos papéis destes personagens, seria, através da “poética da relação”, o de abertura do sujeito e de sua subjetividade na construção do imaginário do mundo, fato que permitiria uma ruptura dos modelos constituídos como padrões universais que circulam como fonte do imaginário coletivo. GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. – Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

De certo modo, a China poética de *olho empírico* traduz esses deslocamentos, quando se pensa em um tipo de poesia que se fortalece pela ideia de abertura para o novo.

A visão de mundo do poeta, ou melhor, a visão da China de dora, se estabelece a partir de uma subjetividade construída na (e para a)relação. A autora nos fala de uma China vista por dentro, e “aérea e passeante” transforma este ambiente em seu lugar de enunciação.

Běijīng é o poema que marca o lugar enunciativo do qual a poeta, sujeito constituído por movimento, percebe as intercorrências advindas do processo de abertura do país asiático. dora captura, com olhar agudo, o movimento de mutação de uma sociedade imersa nas ruínas das transformações, um verdadeiro palco de destruição e reconstrução física e cultural que permite ao poeta desnudar a “moderna” China. Porém, esta voz que anuncia o novo, liberta-se do caráter especulativo e questionador dando espaço a simples representação dos acontecimentos.

beijing
toda destruição
deixa alguma espécie de marca
caras queimadas
braços vazios
fios elétricos pendurados no ar(RIBEIRO, 2011, p.59)

Ao falar sobre *Běijīng* a voz poética totaliza o espaço e os fenômenos dele advindos, constituindo-os dentro da relação deste com o mundo, a partir da imagem natural e homogênea do processo de transformação. Comum e natural, em *Běijīng* ou em qualquer outro espaço, “toda destruição/ deixa alguma espécie de marca” Busca-se aqui estabelecer uma relação com o que Glissant chamou de poética da totalidade-mundo.

Praticar uma poética da totalidade-mundo é unir de maneira remissível o lugar, de onde uma poética ou uma literatura é emitida, à totalidade-mundo, e inversamente. Ou seja, a literatura não é produzida em suspensão, não se trata de algo em suspensão no ar.

Ela provém de um lugar, há um lugar incontornável de emissão da obra literária. Mas, em nossos dias, a obra literária convirá tanto mais ao lugar quanto mais estabelecer uma relação entre esse lugar e a totalidade-mundo (GLISSANT, 2013, p.38).

O pronome indefinido “toda”, sem artigo posposto, traz a ideia de “qualquer”, “algum”. A generalização aqui atribuída a “destruição” transfere sentido global ao termo, neste aspecto, as mudanças em *Běijīng* são comparadas às mudanças no mundo todo. Sendo assim, o foco deixa de ser o local e passa a ser global. Entretanto, o global não tem sentido físico, nem tão pouco universaliza o espaço, uma vez que a voz poética não fala sobre as transformações globais. O foco encontra-se no processo, na relação que *Běijīng* estabelece com outros espaços, é desta relação que se retira o fenômeno em comum.

dora ribeiro também registra peculiaridades dos cidadãos, pois: “caras queimadas/braços vazios” fazem referência ao povo chinês. Não ao povo em geral, mas um setor da sociedade que traz no corpo os resíduos da “destruição”. As “caras queimadas”, resultado da exposição do corpo ao sol ou outros abrasivos, apontam para a estratificação social do país e é comum na China identificar as classes sociais através da diferenciação de aspectos como estes. Na cultura chinesa é recorrente a ideia de que quanto mais branca for a pele mais abastada é a família, enquanto que pele bronzeada diz respeito a pobreza e a trabalhos indignos, como lavradores e pedreiros. Os “braços vazios” sinalizam a força do trabalho que não dispõem de outra riqueza a não ser a própria força corpórea. Neste contexto,

reescrever não tem lastro silencioso
 todos os paus do corpo
 gritam
 pedem justiça para sua pele

Mas, a voz poética encontra-se deslocada do caráter especulativo e questionador. O ato enunciativo percorre a mediação, a intersubjetividade, a relação e neste sentido propõe a simples representação do fluxo dos acontecimentos. Sem interferir diretamente neste fluxo. Por este motivo,

o reescritor porém ignora
a propagação do desejo
de destruir não destruir
e convencido da história
constrói não constrói

(RIBEIRO, 2010,p.59)

Os versos acima dão indicação da postura da autora em relação à “experiência vivida”⁴⁸. Ao trabalhar a ideia de “ignorar a propagação do desejo” de ação, “destruir não destruir”, a escritora entra em relação com o modo de viver e pensar da cultura a qual experimenta e reescreve suas imagens a partir deste foco. O verso: “destruir não destruir” traduz a não interferência, assunto já discutido ao se tratar do funcionamento basilar do *I Ching* e da ideia de *wu wei* 无为 do taoísmo. Ao trabalhar os versos: “constrói não constrói” e “destruir não destruir” na forma **verbo-negativa-verbo**, a autora parece escrever em mandarim pois se aproxima da língua oriental através de uma das estruturas Interrogativas mais comum à língua. Deste sentido aproxima-se ao que Benveniste chamou de “intersubjetividade” e o que Glissant propôs como “poética da relação”. Em ambas as acepções a exigência é o estar em relação com o diferente.

Mantendo-se aberta à experiência e ao não questionamento, a linguagem “passeante” de dora aponta para o leitor, nos poemas seguintes, alguns fenômenos cotidianos da sociedade chinesa que podem configurar-se como processo de assimilação cultural.

experimento
o lugar
da resposta
e me convenço da
vastidão do
teatro sem zelo
e ideias
smoking and spitting are
prohibited here (RIBEIRO, 2011, p.101)

⁴⁸ Traduzida por Gumbrech como “experiência estética”.

Os versos demonstram um dos processos de interferência cultural que atua na sociedade chinesa, uma interferência de caráter aparentemente ideológico por se manifestar de forma indireta, tornando-se muitas das vezes um ato imperceptível. Sujeita a este tipo de procedimento, comum aos países imersos no processo de globalização, a China moderna, pós revolução cultural, torna-se palco das interposições e adaptações exigidas pelo movimento mundial. Não é impróprio dizer que cotidiano do povo chinês, acostumado a manter tradições milenares, foi radicalmente transformado durante o período dos jogos olímpicos de 2008, episódio realizado em Beijing, capital política e cultural da China. Estas transformações que foram sustentadas pelo governo de Hu Jintao, presidente à época, constituíram-se muito mais como requerimento externo do que precisamente interno. A necessidade de mudança comportamental da sociedade chinesa para adaptar-se à demanda do novo público, advindo em grande maioria do ocidente e com costumes absolutamente distintos é a hipótese para a requerida questão.

A *Běijīng* da abertura para os jogos olímpicos também foi a *Běijīng*, ou melhor, a China da proibição de práticas comuns aos chineses⁴⁹. Sim, “smoking and spitting are prohibited here”, estas são as estampas do cotidiano expostas por todo país.

Mas não cabe questionar as mudanças e nem mesmo criar juízos de valor. Assim percebe a poeta.

leio a história
na sua alegoria de
caixa fechada
e todas
as células
do
corpo anunciam a sua
normalidade
别问

(RIBEIRO, 2011, pg.101)

⁴⁹ “A China banuiu o fumo durante a Olimpíada de Pequim, em 2008, e a World Expo de Xangai, 2010”. Segundo a OMS- Organização Mundial da Saúde: metade da população masculina adulta na China sofre com o tabagismo. <http://saude.estadao.com.br/noticias/geral,china-precisa-controlar-consumo-de-tabaco-diz-oms,850891>. Acesso em 02/01/2017

Ver e sentir a realidade desconhecida através da permanente incerteza ou a partir de sua própria obscuridade é “agir” de dentro da metáfora de Pandora, é jogar o corpo ao inevitável e desconhecido movimento das coisas. É ler “a história/na sua alegoria de/ caixa fechada” para sentir a “normalidade” do movimento e não questioná-lo.

Não pergunte, é a tradução dos dois ideogramas com os quais dora ribeiro finaliza sua China poética. O imperativo 别(bié)- não faça- é a marca da posição que se coloca o discurso poético. Esta é a proposta de uma escrita em errância, livre de questionamentos, disponível e aberta para o novo. Produtora de uma linguagem fora do pensamento sistema, sem qualquer caráter dogmático, pois “O mundo terminou as suas funções pedagógicas esta manhã”, diz dora ribeiro ao despertar-se na China.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se atribuir à poesia de dora ribeiro a viva capacidade que tem de se “demolir” através da linguagem, de se diluir para chegar à fragmentação e a um estado de esvaziamento capaz de alcançar a síntese que constitui a própria realização poética. O vazio do discurso poético é aquele que se inicia antes mesmo de sua realização, aquele no qual todas as coisas que o incorporam tomam formas dissonantes e se harmonizam pela diferença no ato relacional. Neste discurso tudo se agrupa e se arrola, tornando o espaço enunciativo um livre fluxo de acontecimentos. O vazio da linguagem poética é onde se encontra o próprio efeito da poesia, a não regulação.

É na ausência de controle que prevalece o movimento, diria Maffesoli (1944). E é movimentando-se ao encontro do outro que o universo poético de dora ribeiro encontrou a sua efetivação estética. Nômade por natureza, fato evidenciado pela trajetória de vida, a escritora respondeu ao desejo errático seduzida pelas coisas que lhe impõem a abertura ao contato com o mundo. As cores de suas paisagens poéticas são revelações do movimento do sujeito de experiência, cartografias de uma subjetividade que se dispõe à relação. Da vida e da obra, até então constituídas, extrai-se o sentido de movimento e transformação aos quais estão submetidos poeta e poesia. A ampla experiência empírica é a fonte da subjetivação que coloca escritor e obra em processos mediativos, em oscilações e desenvolvimentos de si mesmos. O exemplo mais claro deste movimento se aplica à escrita poética das imagens chinesas do livro *olho empírico*. E é sobre estas imagens que detivemos o nosso olhar.

O trabalho procurou apresentar, através da leitura e análise de poemas do livro, assim como do exercício associativo de referenciais teóricos ocidentais e orientais cuja aproximação aqui desfruta de demandas epistemológicas similares entre as práticas discursivas, as imagens da China que ressaltam no lirismo da autora. Representações que abordam os aspectos formadores de um coletivo cultural que a autora traduz em imagens poéticas a partir de um exercício de liberdade pessoal e estético.

Ao analisar estas imagens, descobrimos primeiramente uma subjetividade poética confluyente, aberta à experiência e à experimentação, livre dos lastros identitários e do caráter especulativo e definidor comum ao pensamento ocidental.

Para lidar com o desafio de olhar e apresentar o outro dentro de um espaço diverso como a China, dora se desfez de suas referências particulares e desenhou um ambiente destituído de juízo valorativo e regulador. Segundo a própria autora, “para ser bom tapuia/ sempre foi preciso/ ver a vida/ fora do arrimo” (RIBEIRO, 2011, p.77). Neste sentido, não havendo mais espaço para enraizamentos identitários ou dogmáticos, a poesia de dora se transformou no múltiplo e imagens e símbolos desmistificaram a necessidade de lastro.

Compreendeu-se a disposição do sujeito poético, na produção artística de dora, em se possibilitar, em buscar uma relação mais livre com o que lhe é posto de novo. A experiência de jogar-se “quase nua” (RIBEIRO, 2011, p.7) no mundo, nos fez reconhecer na autora uma subjetividade que buscou ultrapassar e ser ultrapassada pelas coisas com que se relaciona. Esta interpretação encontrou suporte na leitura que se deliniou acerca dos pressupostos teóricos deleuziano sobre o empirismo de Hume, permitindo reconhecer a construção da subjetividade e seu constante potencial de devir.

O ideal de uma subjetividade construída na e (para) a relação, ao que se conclui, é fruto de uma lógica de movimentação, transformação e abertura à qual se sujeita a autora. Sua tendência nômade e errática - “vagabundagem pós-moderna” para Maffesoli - fazem parte de um processo dinâmico e espontâneo da experiência. Esta compreensão pode ser estabelecida a partir do conjunto teórico reunido no trabalho para a análise da experiência em devir, cujos conceitos circundantes seriam: **Errância, Nomadismo, Empirismo, Subjetividade e Relação**, proposições que suscitaram a compreensão da experiência humana e sua efetiva realização artística, dentro do que a poeta sul-mato-grossense define ao referir-se sobre si mesma e a sua arte, “Escrava da Liberdade”.

Os deslocamentos físicos e simbólicos, experimentados pela autora, as mudanças, o contato com as coisas do mundo através da experiência empírica, o processo de experiência e subjetivação, as multiterritorializações sofridas, tudo

isso, analisados na dissertação a partir dos pressupostos já referendados, levaram à compreensão de que o potencial de esvaziamento do sujeito, em decorrência da experiência empírica e do processo de relação, convalidaria a sua efetiva aproximação com as diferenças. Este aspecto foi definidor para identificar e compreender a aproximação da autora com a cultura chinesa.

O que sucede à compreensão de abertura da poeta são as imagens da China que lemos em sua lírica. Referenciais simbólicos e concretos da cultura asiática com a qual a autora se relacionou. Nossa leitura, ao aproximar a lírica de dora aos aspectos mais caros do pensamento chinês, tais quais, o sentido de “vazio primordial”, a “não ação” e a “mutabilidade”, presentes na chamada base místico-filosófica da cultura oriental; taoísmo, confucionismo, zen budismo e o lendário *Livro das Mutações*, permitiu compreender um dos caminhos assumidos pela autora na representação de suas imagens. Para nós, ao possibilitar que sua experiência estética se delineasse tendo como base os aspectos ontológicos que configuram a tradição deste Oriente, dora provocou um movimento de distanciamento em relação à visão teleológica, reguladora e normativa, que sustenta grande parte do pensamento ocidental. Fato que nos permitiu, a partir dos pressupostos de Edward Said, noutra dimensão, entender o olhar de dora deslocado de concepções orientalistas.

A presença de referenciais chineses na obra da autora suscitou caminhos vários para nossas análises e interpretações. De um lado, mediados pelo conceito de “presença” do teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht, delineamos leituras que buscaram compreender a relação dos sinais desta “presença” e sua realização estética. De outro, analisando as adaptações dos espaços físicos e simbólicos, buscamos compreender as transformações e adaptações a que estão sujeitos o Ser e o Mundo.

A síntese de nossa compreensão assume a possibilidade de encontrarmos nas imagens produzidas, as marcas da dinâmica da relação que a subjetivação poética da autora se impõe pelo contato com o diferente a partir do processo empírico. Assume também a constituição do desenho de um livro aberto, capaz de compor uma escrita desestabilizadora, cujo potencial estético se revela pelo caráter múltiplo que incorpora. Fenômenos que nascem da relação que os tensionam.

Vivência e estética cujos corpos são faces de uma mesma moeda. Ao leitor desta experiência poética cabe desautomatizar a leitura para perceber a proposta e então buscar as imagens da China que a autora revela a partir do contato com a cultura asiática. Pode-se dizer que a forte presença das referências chinesas no livro são frutos de processos de experiência. A presença do branco e sua complementaridade; a grafia minúscula dando importância à isonomia entre os seres; a escrita ideográfica e suas formas estruturais; as referências sobre a China dinástica e a China moderna; as transformações culturais e sociais do cotidiano atual; os aspectos da cosmologia e da filosofia chinesa, em suma, todos estes elementos compõem as imagens poéticas de uma autora que coloca a experiência em função da poesia na relação do sujeito com o diverso.

Ao se desenrolar o fio da tessitura poética de Dora Ribeiro em *olho empírico* o que se encontra são fissuras, são aberturas, novas formas de ver o mundo e de se constituir como sujeito, são vazios que simbolizam a impermanência do ser. E o que seriam estes vazios?

别问...

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. Trad. Eduardo L. Suárez. – México: FCE, 1993.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994
- _. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977. Disponível em: <<http://www.literatura.bluehosting.com.br/osereotempodapoesia.pdf>>. Acesso em: 05 jan. 2016.
- CABAÑAS, Teresa. *A aventura concretista: da técnica visual à tecnologia da informação, impasses e aporia*. Ipótesi, Juiz de Fora, v.12, n.2, p.21-36, jul./ dez. 2008. Disponível em: www.ufjf.br/revistaipotesei/files/2011/04/3-A-aventura-concretista.pdf> Acesso em: 05 jan. 2016.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- _. *Escrito sobre jade: poesia clássica chinesa / reimaginada por Haroldo de campos a partir dos ideogramas originais; org. Trajano Vieira*. – 2. ed. rev. e ampl.- São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- CONFÚCIO. *Os Analetos/Confúcio*. Tradução, comentários e notas Giorgio Sinedino. – São Paulo: Editora Unesp, 2012
- DIAS, Ana Claudia Pinheiro. *Dora Ribeiro: esboço de vida e obra*. Campo Grande: UFMS, 2013. Dissertação (Mestrado em estudos de Linguagem), Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2013.
- DIAS, Fernanda. *O Sol, A Lua e a Via do Fio de Seda: uma leitura do I Ching (Yi Jing)*. 1.Ed.- São Paulo: Sésamo, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Empirismo e Subjetividade: ensaio sobre a natureza humana Segundo Hume*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. – São Paulo: Editora 34, 2012.
- FERRARI, Anderson. *A potencialidade do conceito de experiência para a educação*. Org. Anderson Ferrari. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2013.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Maria. M. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GAMA, Maria Rosana Rodrigues Pinto. *Figurações do corpo em A teoria do jardim, de Dora Ribeiro*. Campo Grande: UEMS, 2014. (Mestrado) – Letras – Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul, 2014
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil. 1982
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. – Juiz de For a: Editora UFJF, 2005.
- LARROSA, Jorge. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Revista Brasileira de Educação, Campinas, n19ª, p. 20-28, 2002.

LI BAI, Du fu, Wang Wei. *Poemas Clássicos Chineses*. Tradução e organização Sérgio Capparelli e Sun Yuqi; prefácio de Leonardo Froés. – Ed. Bilingüe. – Porto Alegre, RS: L &PM, 2012.

LIMA, Luiz Costa. *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. Epistemologia feminista e teorização social – desafio, subversões e alianças. In ADELMAN, Miriam;

SILVESTRIN, CelsiBronstrup (organizadoras). *Coletânea gênero plural*. Curitiba: UFPR, 2002. P. 11-22.

___. Jardins rarefeitos: poesias de Dora Ribeiro cria um sensualismo quase abstrato, de onde tira sua força e seus impasses. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9ago. 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0908200905.htm>. Acesso em: 05 jan. 2016.

MARTINS, Maria. *Ásia maior: o planeta China*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

MORAES, Wenceslau. *Traços do Extremo Oriente*. – 1.ed. – São Paulo: Sésamo, 2012.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

PAZ, Octavio. El orden y el accidente. In: *Conjunciones y disyunciones*. 2. ed. México:EditorialJoaquínMortiz, 1979.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1997.

RIBEIRO, Dora. *A teoria do jardim: poemas*. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

___. *Bicho do mato* (1999). In: _ *Bicho do mato: poemas reunidos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 200. P. 91-99.

___. *Chorar a humanidade*. *Pessoas*, 11 mar. 2012. Disponível:<<http://WWW.revistapessoa.com/2012/03/chorar-a-humanidade/>>. Acesso em: 19 jul. 2015.

___. *Entrevista de Dora, por ocasião do lançamento de Olho Empírico*. Facebook, 20 dez. 2011. Entrevista concedida à editora Babel Brasil. Disponível:<http://www.Facebook.com/babelbrasil/post/155545997883918?comment_id=403526&offset=0&total_comment=1>. Acesso:10 dez 2015.

___. *Escrava da Liberdade, a poesia*. *Pessoas*, 11 mar. 2012. Disponível:<<http://WWW.revistapessoa.com/2012/03/escrava-da-liberdade-a-poesia/>>. Acesso em: 19 jul. 2015

___. *Começar e o fim*. – Florianópolis: FCC, 1990.

___O *instinto da arte*. *Pessoas*, 11 mar. 2012. Disponível: <<http://WWW.revistapessoa.com/2012/03/o-instinto-da-arte/>>. Acesso em: 19 jul. 2015

___ . *Olho empírico*. – São Paulo: Babel, 2011.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottmann. – São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SAID, Edward W. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. – São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SILVA, Domingos Carvalho. *Uma Teoria do Poema*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1989.

SISCAR, Marcos. *Poesia e Crise: ensaio sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (orgs.). *Vozes femininas: gêneros, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.

___ . *Seis poetas e alguns comentários*. Revista USP. São Paulo. 1989. p. 175- 192.

VATTIMO, Gianni. *Introdução a Heidegger*. Lisboa: Piaget, 1996

YAN, Mo. *Mudança*. Título Original *Bian*. Trad. Amilton Reis. – São Paulo: Cosac Naify, 2013.

WILHELM, Richard. *I Ching: O livro das Mutações*. Trad. Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto. Ed. 27 – São Paulo: Pensamento, 2009.

WU, JyhCherng. *I Ching: a alquimia dos números*. - Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

ANEXOS

ENTREVISTA COM DORA RIBEIRO: Concedida em 2016 para elaboração da dissertação.

Dora, em uma entrevista dada à Editora Babel você diz que sua poesia tem muito de sua experiência vivida. Explique um pouco sobre esta relação.

Essa relação não é uma particularidade minha. Todo ser humano vai tecendo a sua vida a partir dos muitos fios que vai encontrando ao longo do seu percurso. A experiência é a nossa forma de estar no mundo, ela vai nos construindo ao mesmo tempo que as nossas decisões vão moldando a vida.

A poesia e a literatura em geral desde muito cedo entraram na minha vida, e influenciaram muitas das minhas opções sobre o que fazer, onde ir, como viver. Criaram uma espécie de padrão estético para a minha experiência, que é decisivo nas escolhas que vou fazendo.

Por outro lado, muito do que vou experimentando vai marcando a forma e o conteúdo do que escrevo. Ao ler certos poemas, consigo recuperar aquilo que estava vivendo quando os escrevi. Isso, porém, não significa que os poemas sejam uma mal disfarçada biografia. Não são. São textos construídos a partir de uma certa história de vida, que é a minha.

Além da experiência, você considera seu deslocamento pelo mundo uma marca pessoal de sua poesia?

As minhas andanças sou eu. E a poesia é a minha ficção. Gosto de ver a mim e aos outros como seres humanos livres de nacionalidades. Me interessa o que aproxima os seres e acho que muitas vezes as diferenças nos distraem em demasia. Os deslocamentos são oportunidades de estar imersa no mundo, na sua diversidade aparente; me permitindo acesso à experiência humana em outras línguas e culturas.

Como foi a sua experiência na China? Quanto tempo viveu lá? Você teve contato com a história, com a língua, com a filosofia e com as questões do sagrado desta cultura?

Foi a mais importante até agora. Vivi lá quase 5 anos, estudando a língua e a cultura e visitando diversos locais. Senti uma enorme liberdade para pensar, quando me dei conta que estava pela primeira vez fora da "tutela" mental europeia e norte-americana. Isso me marcou muito. Não sei se tirei o proveito que devia, mas me senti muito bem. Fortalecida interiormente. Acho que no Brasil temos muito a ganhar com o estudo da cultura chinesa clássica, ela guarda muitos elementos que podem ser reveladores para nós, que somos também fruto de um outro "caldeirão" cultural.

Me dediquei ao aprendizado da língua e fiz algumas leituras sobre a tradição filosófica chinesa. O tema do sagrado, contudo, não é algo que me interesse particularmente. Prefiro o humano. O "ren" confuciano. Onde o sagrado é a relação entre céu e terra, passando pela mediação humana.

Até que ponto a experiência com a cultura chinesa foi relevante na produção de seu livro *olho empírico*?

Acho que já respondi a esta pergunta.

Dizem que os títulos funcionam como uma espécie de prólogo para aquilo que se quer dizer. Neste sentido, podemos entender *olho empírico* como uma experiência sensorial de um sujeito mergulhado empiricamente em outra cultura?

O livro traz muitas marcas da experiência na China e não só.

Não dou muita importância aos títulos. Sei que eles são importantes para o leitor. Mas para mim são apenas tarefas difíceis. Meus livros são construídos de forma lenta e não programada ao longo de anos. Nunca me dediquei a definir de antemão uma obra. Apesar disso, ao terminar tenho a impressão de que são mais do que poemas recolhidos. Vejo-os como uma espécie de obra ao avesso, que ganha sentido e espírito de corpo quando é vista retrospectivamente. Olho empírico foi tomado de empréstimo de um livro do Witold Gombrowicz que estava lendo.

Como você coloca *olho empírico* em relação às suas criações poéticas anteriores?

Para mim cada livro é novo. No sentido mais básico e complexo. Me parece que *olho* traz uma tentativa de elaboração maior de temas que me interessam: a

identidade humana, a vida como construção de sentido, a dureza da experiência do aqui/agora. A difícil sobreposição de tudo isso. E por isso procurei escrever poemas um pouco mais longos.

Acredito também que o encontro com a poesia chinesa, que não conhecia, teve e continua a ter grande impacto na minha escrita. Tinha lido alguma poesia japonesa, que aliás deriva da chinesa, mas ao começar a ler poemas chineses em chinês vivi momentos inesquecíveis. Senti que havia encontrado a linguagem poética perfeita para mim. Não para servir de modelo, mas para me fazer sentir a vida de uma maneira nova.

Segundo Maria Zambrano, para alguns afortunados, poesia e pensamento podem se configurar instantaneamente ao mesmo tempo. Seguindo este caminho de pensamento como é possível para você pensar o mundo chinês a partir da poesia e da filosofia “oriental”?

A poesia Tang que conheço um pouco dialoga permanentemente com os princípios taoístas, budistas e confucianos. O que é natural. Todo texto poético estabelece pontes e cria novos abismos em relação ao mundo à sua volta. Além disso, a poesia chinesa desde muito cedo teve um papel ritualístico muito importante; servindo como mediadora no mundo político e burocrático. No período Tang passou a fazer parte do exame de acesso ao serviço público. Para ser oficial, o candidato tinha de saber compor poemas segundo as regras da época. Devido ao grande número de poemas "oficiais" preservados temos também nesses textos muita informação histórica. O que permite um olhar abrangente do mundo chinês clássico.

Em entrevista você revela que um de seus projetos seria trabalhar em parceria com Giorgio Sinedino , especialista em cultura chinesa, na tradução de poemas da dinastia Tang. Este projeto já se realizou ou está em andamento?

O Giorgi Sinedino, que conheci em Beijing, é provavelmente o primeiro sinólogo brasileiro e tem diversas traduções publicadas pela editora Unesp. Infelizmente não foi possível trabalharmos em conjunto nesse projeto. Embora ele tenha me ajudado muito no início, acabei por fazer a tradução sozinha. Ela foi concluída este ano. Mas ainda não encontrei editor interessado.

Algum poema ou poeta da DinastiaTang tem sintonia com seu modo de pensar e ver a poesia?

A antologia de Sun Zhu que traduzi é excepcional pela variedade de estilos e temas e, neste sentido, me parece um paraíso poético. Nela vemos que os poemas além de serem escritos segundo as novas regras de composição da época, recuperam formas e poetas do passado. Uma mistura muito chinesa. Provavelmente por isso, Li Bai e Du Fu, exímios em tomar o passado como fonte de inovação, são considerados os dois grandes mestres dessa dinastia.

Me identifiquei com muitos desses poetas Tang. Em Li Bai encontrei a beleza do exagero; em Wang Wei, a delícia da contemplação; em Wang Changling, o desterro como caminho; em Lu Lun, a dureza da fronteira; em BaiJuyi, o caos das separações.

O que pensa sobre o futuro do intercâmbio cultural entre Brasil e China?

Acho que deveríamos construir essa ponte. O desconhecimento que temos tanto da história como do mundo hoje na China não abona a nosso favor. Antes de tudo, precisamos que a academia cumpra o seu papel de estudar e produzir conhecimento. Não basta estudar a língua, embora ela seja imprescindível. É necessário que continuemos a traduzir textos clássicos chineses, para a partir deles definirmos a nossa visão do mundo chinês.

ENTREVISTA COM DORA RIBEIRO : Concedida em 2013 para elaboração da dissertação: **DORA RIBEIRO: ESBOÇO DE VIDA E OBRA** de Ana Claudia Pinheiro Dias Nogueira

Entrevista com Dora Ribeiro Data: 05/04/2013

1. Qual é a lembrança mais marcante de sua infância?

É difícil escolher, elegei uma emoção, mas o que vem mais rapidamente na minha cabeça é a lembrança da minha avó, mas ao mesmo tempo eu tenho muita essa sensação da paisagem de Campo Grande, que desde criança me impressionou muito, mais tarde na minha adolescência principalmente.

Me lembro de caminhar pelas ruas; eu andava muito a pé; Campo Grande era outra cidade. Nós vivíamos na av. Calógeras até meus 11 anos, onde morei com meus avós. Aos 11 anos nos mudamos para a casa da Afonso Pena, que naquela época era quase um retiro, pois não havia nada em volta dela, não havia vizinhos, não havia eletricidade, não havia asfalto. Vivíamos ali como se fosse uma chácara, então era uma vida muito voltada para a natureza. Tinha muito quintal, muitas árvores; ficava muitas horas da manhã em cima de uma árvore... São muitas lembranças que continuam muito presente no meu imaginário. É isso, na verdade a gente tenta dentro da nossa vida, que existe uma certa ruptura, o tempo as vezes se acelera, mudamos de fase na vida e como se transformasse e perdesse aquelas experiências, mas na verdade elas ainda estão dentro da gente. Eu acho que a poesia ajuda muito a conservar isso, porque tentamos transformar isso em palavra, em poema, próximo dessa experiência que se teve na infância, que é a experiência mais forte que o ser humano tem. É o início da consciência, da experiência de mundo, e esse início- como obvio- é gravado feito um ambiente emocional que tem pouca coisa; tem-se ainda sensações do útero da sua mãe, como uma das primeiras experiências que se categorizam como principal na vida de um ser humano. Acontece que muita gente se esquece, abandona, por questões de más experiências, outras vezes porque acredita que já mudou, pois ser adulto é algo que se opõe a criança. O poeta não precisa fazer isso.

2. Essas lembranças de sua infância são bem claras no livro *a teoria de jardim* quando a Sra. diz sobre os “inimigos”, sobre a sua bisavó que usava uma espingarda na fazenda para apanhar galinha...

Pois é, eram as histórias que a gente ouvia... Minha avó faleceu quando eu tinha 11 anos, mas eles tinham essa vida, a cidade era muito pequena e as pessoas viviam muito entre família, entre amigos, conversavam e contavam histórias, talvez já tenha se perdido um pouco isso, pois as famílias estão mais reduzidas, são novas famílias que às vezes o pai ou a mãe não está, mas dentro desse ambiente tradicional as histórias faziam parte da convivência, então, tinha muitas histórias... Meu avô, por exemplo, tinha muitas histórias. Minha mãe escreveu o livro *O homem e a terra* sobre o meu avô, e sempre pedi a ela para que escrevesse histórias da minha avó, pois ela era uma pessoa muito importante para mim. Teve uma experiência de

mulher, além das histórias da avó Rita, que era mãe da vó Dorinha, que eram histórias do início da colonização do Mato Grosso do Sul. Minha mãe era muito ligada ao pai e minha avó era muito autoritária; depois, no final, minha mãe veio com um livrinho, de tanto eu insistir, quando ela estava trabalhando na casa da memória, ela reproduziu algumas histórias que minha avó contava, e é um livrinho muito bonitinho. É muito interessante, porque mulher não tem muita história aqui no Mato Grosso do Sul; eram essas mulheres que ficavam nas fazendas, cuidando da casa, enfrentando a violência... Não era fácil. Minha avó Rita teve muitos filhos... E tinha que cuidar da segurança deles. Depois da guerra do Paraguai, essa parte aqui do Mato Grosso do Sul virou área de bandoleiros. Vinham muitos bandos, e a atividade principal desses homens eram obter —vantagens— assaltando fazendas. Era uma cena de faroeste como nos filmes... Tinha muita violência, normalmente as mulheres sofriam primeiro com isso tudo.

3. Qual é a sua visão dos seus pais?

Como todo filho, a relação com os pais vai mudando toda a vida. Se eu olhar as fotos de infância, não consigo imaginar um relacionamento bom, e logo depois da adolescência, esse sentimento não existiu com meus pais. Foi uma experiência muito complicada. Fui uma adolescente típica, complicada. Para mim foi muito difícil lidar com isso. Queria sair de casa, queria ir embora, não sabia muito bem para fazer o que, mas era uma necessidade que eu tinha. Minha mãe me dizia, se ainda me lembro, tentava me explicar porque eu tinha aquele tipo de comportamento. Ela me dizia que quando eu era pequena, ela me perguntou o que eu queria ser quando eu crescesse e eu respondi que queria ser livre.

Pois é, então foi um pouco isso a história da minha vida. Era uma época muito tradicional; meu pai e minha mãe tinham ideias do que eu deveria fazer, quem eu deveria namorar, e aí eu tinha um namorado que ela não aprovava, e eu já entendia que eu não deveria namorar de jeito nenhum. Enfim, havia muitos conflitos. E logo quando fui para os Estados Unidos, em 1976, voltei muito transformada, afinal, foi a minha primeira experiência de liberdade. Não foi tão boa, pois eu sofri, senti muita saudade. Vivia em um ambiente muito protegido, então, essa experiência de liberdade foi bem assustadora, emocionalmente falando foi um desafio. Mas depois

disso, fiquei mais um ano e meio em Campo Grande e depois fui para o Rio de Janeiro. E aí, não voltei mais...

4. E a relação da Sra. com seus irmãos era boa?

Eu convivi muito com meu irmão mais velho; tínhamos pouca diferença de idade. Os outros irmãos eram menores. Não me relacionei tanto com eles na infância. Depois, quando fui para o Rio de Janeiro, morei com o João Marcos e tivemos uma convivência diferente, e com as minhas irmãs, Ana Rita e Beatriz, sempre foi menor... Então, foi um relacionamento descoberto já na fase adulta.

5. E o Sr. Haroldo, era uma pessoa rígida?

Muito. E era uma pessoa que tinha tido uma experiência com o pai de extrema rigidez, então ele achava que isso era adequado. Não era uma pessoa sensível e nunca foi. Em casa, tudo era feito através da minha mãe. Todos os acordos entre os filhos, às vezes algumas coisas eram decididas sem ele tomar conhecimento... Era assim o tipo de relacionamento. Ele sempre foi uma pessoa mais distante. Agora, na velhice, ele está mais dócil... Felizmente agora podemos ter uma relação mais próxima.

6. Distanciar-se das suas raízes teve alguma influência na sua poesia?

A distância física é só uma pequena parte do processo do envolvimento familiar de deslocar de onde você nasceu. Muitas vezes nos distanciamos fisicamente e continuamos com a cabeça no local, dentro das mesmas emoções. No meu caso, eu queria fazer as coisas pela minha própria cabeça, então não poderia ficar aqui em Campo Grande, eu tinha que pelo menos conseguir dialogar com meus pais, que na verdade nem queria fazer isso. Queriaser dona do meu nariz e ponto final.

7. Dos seus irmãos, só a Sra. saiu de Campo Grande?

Todos foram estudar no Rio de Janeiro. Exceto o meu irmão mais velho, que já estava adoecendo, chegou aos 27 anos, mas nem conseguiu concluir o colegial... Mas os outros todos foram estudar no Rio de Janeiro. O João Marcos foi o único que voltou. A Ana Rita foi para Bahia e depois voltou a morar no Rio de Janeiro e a minha irmã Beatriz viveu muito tempo na Amazônia, devido a profissão: ela é

geografa. Isso tudo se deve um pouco à minha mãe; ela que incentivava muito a nossa saída e ela dizia muito que queria ter saído de Campo Grande. Ela até esteve uma temporada no Rio, mas tinha muita vontade de conhecer e estar em outros lugares e não teve oportunidade. Eu acho que através dos filhos ela fez isso. Ao mesmo tempo que ela nos queria por perto, ela também nos queria longe, para descobrir outras coisas, fazer outras coisas que não tinha conseguido fazer por ela. É a interpretação que eu faço; eu nunca tive esse tipo de conversa com minha mãe e meus irmãos também concordam com essa dedução. Ela fez muito esforço para que fizéssemos coisas que ela não tinha podido fazer.

8. Algum motivo especial por escolher a faculdade de Letras?

Bom, eu sempre tive esse fascínio pelas palavras, pela língua, pela necessidade de construir universos. Eu lembro de falar muito sozinha quando era criança, era uma brincadeira, na época, era uma espécie de música e tive muita influência da música popular brasileira, algo muito forte na cultura brasileira. Então eu ficava inventando músicas, cantava (eu não sei cantar), então a palavra vinha sempre com uma espécie de harmonia, trazidas por canções que eu gostava. Eu vivia muito dentro desse mundo e quando comecei a pensar no que eu ia fazer, foi a única coisa que me ocorreu. Nunca tive vontade de ser professora, infelizmente, porque a profissão é maravilhosa. Fiz a licenciatura, mas nunca me imaginei dando aula. Depois de formada fui para Portugal e lá trabalhei com jornalismo durante 20 anos. Na época da faculdade, montávamos um jornalzinho e sempre gostei disso, de construir coisas através da palavra. O curioso foi que, durante a minha temporada em Portugal, o jornalismo quase sobrepôs ao meu lado poeta, porque passei a ter uma vida tão diferente e isso é engraçado... Fiquei muito tempo sem encontrar pessoas ligadas à literatura e fiquei sem publicar. Eu acho que *bicho do mato* aconteceu porque eu tinha as coisas prontas, mas só me relacionava com as pessoas do jornalismo. Quando eu vinha de férias, meus amigos me cobravam - — Quando você vai publicar? — então por insistência dessas pessoas acabei publicando.

9. O que é a poesia para a Sra.?

A poesia tem sido muitas coisas diferentes pra mim. Porque desde quando comecei a escrever. Que eu me lembro, a primeira coisa que escrevi foi para a minha avó,

em sua bodas de ouro. Eu queria fazer uma coisa bonita, foi um poeminha rimado que acho que tinha a até a ver porque a minha avó era muito católica. Eu ia muito com ela nas procissões que aconteciam aqui em Campo Grande, na rua 14 de julho e avenida Calógeras. Coroavam a Nossa Senhora e minha mãe cultivou essa tradição para os netos também... Então a minha primeira experiência estética eu acho que foi a liturgia católica, e que depois desapareceu completamente (risos)! Sou totalmente agnóstica. Essa primeira experiência intensa, e acho que é uma estética literária que, enfim, é uma boa iniciação, porque a Bíblia é um texto belíssimo.

O poeminha que escrevi para minha avó tinha pedaços dessas liturgias. A poesia começa com essa necessidade de criar uma relação, no caso com a minha avó, de criar essa relação de intimidade, uma necessidade de expressão que eu não possuía, pois eu ainda era uma criança... Minha adolescência foi muito tardia, foi marcada pela morte dela... Mas é essa tentativa infantil de construir uma linguagem que pudesse ser transmitida. Depois foi evoluindo à medida que eu também vou tendo outro tipo de experiência, emocional, factual... Hoje em dia eu acho que a poesia é a forma mais interessante de conhecimento do ser humano. E é uma forma, uma espécie de investigação sobre a alma humana, tem a ver com a experiência de elaboração da experiência vivida, utilizando de todas as formas que o ser humano tem para elaborar essa experiência. Isso envolve a criatividade, envolve sua capacidade de aprendizagem da língua, do mundo. Por exemplo, gosto de ler sobre ciência, sobre as novas descobertas sobre o cérebro, que é uma coisa que me fascina profundamente, e eu acho que cada vez que eu leio sobre essas novas descobertas sobre o cérebro, fico convencida que a experiencialiterária poética permite ao ser humano um —*insight* do que é ser humano, do que é ser toda essa amplitude da nossa experiência aqui que não existe outra linguagem... A linguagem mais próxima, muito mais decifrada, do que a poesia. Acho que a experiência mística também permite uma visão global do que é ser humano. Agora, como não me interessa nenhuma experiênciamística, embora tenha começado por ela na infância, mas pra mim isso não me deu nenhum tipo de respostas que eu estava construindo para o meu interesse. Ou seja, acho que a linguagem poética realmente permite abrir algumas janelas, não só para o escritor-

poeta, mas para o próprio leitor quando ele lê um poema que permite ver coisas que jamais saberia se não fossem as palavras.

Bem, o lado místico, religioso, por exemplo, o mestre budista diz que consegue, mas eu não consigo fazer esse percurso, mas eu acho que o fato do percurso ser semelhante, quando não se tem poema. Não estou dizendo isso da minha poesia, eu sinto isso quando escrevo determinadas coisas que sinto isso. Logo, acho que a poesia, a boa poesia é muito rara. Existem poetas que escrevem poemas como algo semelhante a uma experiência semelhante ao físico, como Einstein (não me comparando a ele), mas uma experiência individual, porque é isso que a poesia tem, algo que a religião também tem, a ciência no seu nível mais elaborado, como a física hoje em dia que num momento tudo fica claro, e percebemos depois. Me lembro de um livro que eu li, muito antigo chamado —O Tao da vidall. É um livro maravilhoso, onde um físico explica a semelhança da física quântica e o misticismo das religiões orientais. É um livro muito bonito...

Acho, por exemplo, com a prosa não é a mesma experiência. A prosa é uma experiência muito mais próxima desse mundo visível, catalogado das emoções, que acaba sendo uma linguagem limitada pela necessidade de organização, de uma forma lógica à estrutura cronológica, numa estrutura narrativa... O poema não! O poema é livre, consegue levar mais próximo dessa intensidade que é a nossa passagem pelo mundo. É uma coisa genial.

É uma bobagem as pessoas dizerem que a poesia está acabando! Nunca! Há opiniões divergentes, mas as pessoas aqui ou em outros planetas terão a necessidade de poesia. A coisa mais maravilhosa é poder ler um poema de 3000 anos atrás. A experiência humana aqui ou na China é basicamente a mesma. Prefiro focar nas semelhanças, outros preferem focar nas diferenças, mas semelhanças é o que nos une, que na poesia uma das coisas que transforma todo o ser humano, é o mesmo tipo de experiência.

10. Como essa experiência surge? Como ocorre seu processo criativo?

Eu escrevo muito pouco. Às vezes escrevo um pouco mais. Sou uma pessoa muito ligada ao meu ambiente próximo; acho que devido a essas minhas saídas, mudanças de lugares, eu acabo precisando desse tempo para assimilar o processo

criativo. Muita coisa que escrevi foram estimuladas pelas viagens, pelos encontros com coisas diferentes, e eram muito facilmente estipuladas pelas entradas em vários países, o que era uma experiência muito mais intensa do que o meu dia a dia. Outras vezes eram novas emoções e isso também desencadeava o processo criativo. Mas, muitas vezes, a maior parte a construção era feita em etapas, que são ideias, são imagens que pra mim é o essencial.

Para mim a imagem é a tentativa de produzir um padrão de estética, pois a imagem transporta, criando, utilizando determinadas palavras, criando através de uma sensação a volta daquela fase, daquele verso, daquele poema, você consegue se transportar e consegue vivenciar o que é essa incompletude humana, tentando ultrapassar a fragmentação que vivemos, essa compartimentada de tempo, do dia, das relações; hoje estamos próximos, manhã estamos distantes. Fragmentamos muito as nossas experiências de vida que no fundo depois ficamos entediado, porque se vai fragmentando de tal forma que se chega a um ponto que as coisas ficam difíceis. A experiência se torna muito repetitiva, muito limitada. Acho que se consegue construir um poema como se fossem —escadinhasll que te levam para o céu (risos). Os budistas no Tibet - quando vi achei genial por sinal- , desenham nas montanhas escadinhas para o céu! Então, é uma boa imagem; o poema pode ser isso, escadinhas para o céu, não o céu místico, mas esse céu de contemplação, dessa experiência estética da vida. Acho que todo mundo deveria ler poesia uma vez por dia para construir suas escadinhas.

11. A Sra. julga ser possível teorizar a poesia?

Eu acho que a sempre tentamos teorizar tudo; é uma necessidade humana, sempre criando teorias. Cada poeta inventa uma teoria para si, por exemplo, eu inventei essa da escadinha para o céu (risos), a necessidade de ultrapassar a fragmentação, experimentar o belo, o estético. Para mim tudo isso significa essa visão mais incompleta da experiência humana, e isso é minha teoria. Agora, no sentido acadêmico, é essa a nossa visão filosófica, que se enquadra nessa tradição grega de categorizar; o que não é nenhuma novidade. Por exemplo, a experiência oriental é diferente. As pessoas estão tão distantes da poesia, hoje em dia é tão difícil; precisa-se ter um tempo para ler poesia e as pessoas não tem mais tempo para isso, para se dedicarem. Leem no ônibus, leem em pé, ouvindo música, leem romances...

Mas para ler poesia é difícil. Na verdade não é isso, tem muita gente que tem necessidades poéticas, porque senão ninguém escreveria mais poesias. As pessoas sentem ainda essa necessidade. Provavelmente não aprenderam a ler, é muito mais fácil escrever poesia do que ler poesia, eu acho, de uma forma rápida. É importante que as pessoas aprendam a ler poesia, aprender quais são as teorias dos poetas, para quê eles escreveram aquilo, se há algum conselho pra mim como ser humano. Se a teoria ajuda as pessoas a entenderem, em caso genérico a construção estética, pois faz parte da tradição humana, porque todas as culturas, em todos os lugares do mundo existem suas tradições e poemas. Podem até conhecer, mas não sabem o que os poemas significam.

12. A Sra. conseguiria definir um estilo para sua poesia?

Bem, a minha poesia tem a minha cara porque foi feita por mim. As minhas poesias carregam coisas que eu vivi, têm muitos ingredientes, não que seja um relatório da minha vida, longe disso, mas tem as marcas daquilo que eu vivi. Outros momentos eu inventei, tirei, omiti, tem coisas que não tem nada a ver comigo, porque o romancista pode criar várias personagens, o poeta também, de uma forma diferente manipula várias personas.

13. A impressão passada de livro para livro é que a Sra. não se repete, parece que se reinventa de forma perceptível. Cada livro é uma cara é um estilo.

Que bom! Pra mim isso é um grande elogio porque eu não consigo ver isso, exatamente porque eu sou a mesma pessoa, mas quando eu leio eu não tenho essa percepção. É, como disse há pouco: as minhas experiências vividas foram muito diferentes, provavelmente seja isso também, mas tenho noção do que eu vivi, mas não tenho noção de como isso refletiu na poesia. Consigo ver diferença de um livro pra outro, mas não com essa distinção.

14. A impressão que eu tenho é que estou lendo o livro de pessoas diferentes. Quanto às figuras, que são muito presentes em seus poemas - como o mar, a pedra, paisagem -, tem algo em especial e significativo para a Sra.?

A paisagem como já disse, é marcada pela a minha vivencia aqui em Mato Grosso do Sul, que foi muito intenso... Procurei lugares que pudessem ter essa semelhança

e era realmente algo que me estimulava muito; nos Estados Unidos foi uma viagem grande e tinha paisagens espetaculares. O mar era algo desconhecido para mim; pode ser uma metáfora do desconhecido, pois conheci o mar muito tarde... Nem me lembro quando vi o mar pela primeira vez, mas não gosto muito do mar, não gosto de água... Mas acho que o mar é um tema muito recorrente na poesia portuguesa, é um tema clássico, então provavelmente vêm daí. A pedra é uma coisa meio João Cabral, não tenho muito orgulho disso[risos], mas já passou essa fase da pedra... É que João Cabral é um poeta que me fez fazer várias escadinhas pra o céu. É um poeta com efeito plástico que você não consegue evitar, mas deveria ter evitado. Se bem que Drummond também tinha algumas pedras.

15. O que seria para a Sra. ser “bicho do mato”?

Pois é, tem um amigo que diz que os títulos dos meus livros são muito ruins [risos], que o único título que ele gostou foi *a teoria do jardim*. Eu não acho que foi um título muito feliz, mas foi em virtude daquele último poema do livro, que achei que resumia o espírito daquela época. Uma vez eu fui tentar publicar *Taquara Rachada*, e fui em algumas editoras em São Paulo. Há muitos poetas que fazem projetos para um livro, tem uma ideia muito clara, uma ideia preparada no campo do poema e o meu processo nunca foi esse, não me interessa muito por esse tipo de coisa, apesar de muitos poetas fazerem isso... Então, eu vou escrevendo e um belo dia tenho a nítida sensação que o livro terminou, que acabou, que ali não vai entrar mais nada; embora tenha algumas exceções, mas normalmente isso não acontece. E aí fica aquela coisa: qual vai ser o título do livro. *Oteoria* não foi o mais fácil de encontrar o título. *Obicho do mato* representa o meu estado de espírito, principalmente pelos últimos poemas, porque é uma coletânea dos meus primeiros livros, e uma parte são poemas novos. Então, tinha a ver com o espírito quando eu terminei o livro. Agora, bicho do mato eu sempre me chamei assim. Nunca fui uma pessoa de fácil convivência, principalmente na minha infância e adolescência (hoje as coisas são bem diferentes); nunca fui falante, nunca fui muito alegre... Não era uma pessoa fácil de se relacionar. Sobretudo nunca gostei de falar muito; sempre falei muito pouco; estou falando muito aqui porque me inspira falar sobre esses assuntos (risos). Um pouco isso é meio narcisista, —bicho do mato sou eu, como: —Madame Bovary c’est moill para Flaubert... [risos]. Mas aqui, como título,

na época da escolha, tinha a ver com esse ambiente e era representado por esse poema. As pessoas daqui de Campo Grande se achavam assim, e as pessoas de fora de certa forma também achavam... Também acho que isso é devido a esse isolamento. A nossa região era enorme e existia poucas pessoas, e a maior cidade era Campo Grande, que ainda era um arraial! Isso começou meio a mudar nos anos 80 mais ou menos. Esse isolamento moldou um pouco o nosso caráter. Agora não, aqui já tem muitas pessoas de outros estados, mas na época da minha infância não tinha isso... Logo, era o nosso lado frágil, regional.

16. Considera sua poesia feminista? O que acha dessa categoria?

Não sei se minha poesia é feminista, mas eu sou! Eu acho que toda mulher deveria ser. Eu sou porque eu acho que a experiência feminina, embora hoje em dia cada vez mais essa coisa de homem/mulher, feminino e masculino, já não serve para definir muitos gêneros humanos, levando em conta aquela sociedade tradicional que eu vivi, havia muito claro essa definição de gênero masculino e feminino, e eu acho que levando em conta os fatos atuais, a experiência feminina foi muito limitada pelos homens. Acho que muito disso devido a educação que os filhos recebiam, principalmente os meninos. Mais que um feminismo político, toda mulher deveria fazer seu feminismo familiar, ensinar os filhos. A experiência humana é uma só e porque que um tem que oprimir o outro e os papéis ter que ser tão definidos assim, a favor de um e não de outro.

Há alguns poemas em que aparece esse feminismo sim, mas nem acho que são os melhores poemas, mas tive necessidade de escrever sobre isso; fez parte da minha experiência, tive muitas dificuldades em publicar às vezes porque era mulher.

17. Qual é a diferença mais marcante do Brasil para os outros países pelos quais passou?

Bom, essa questão do papel da mulher foi uma das coisas que me impressionou muito na Europa, em Portugal. Como jornalista, viajei bastante e quando eu saí do Brasil a situação da mulher aqui era muito diferente, agora talvez esteja basicamente em uma situação semelhante à dos outros países europeus. Mas ao mesmo tempo eu vejo que o tratamento público do corpo da mulher aqui no Brasil é algo que realmente me incomoda. Isso realmente não se vê muito em outros

lugares. Na China então não se vê a exposição do corpo feminino; é quase um tabu. Há outros problemas do outro lado, mas acho que há uma forma de respeito do corpo da mulher. Aqui é uma coisa muito forte, apesar de todo esse movimento político da mulher no Brasil, mas o corpo da mulher ainda está muito voltado para a publicidade de uma forma geral, na televisão é de uma vulgaridade impressionante e além de tudo isso vai-se formando a mente tanto da mulher quanto do homem! Achamos isso normal, mas não é. Não conheço alguns outros países para dizer, mas aqui essa questão é avassaladora na mensagem que passa através dessa exposição do corpo feminino. Não é bom para o papel que mulher pode desempenhar na sociedade, porque há a violência contra a mulher, embora isso exista em outros países... Eu acho que de alguma forma essa postura de exposição contribui para que isso seja quase um fato corriqueiro... Então isso foi uma diferença que eu vivi lá fora que me deu a proporção do que eu vivi aqui e do que eu vivi em outros países.

Quando saí do Brasil, participei das primeiras eleições e todo esse processo político que foi iniciado em outros países, quando retornei, percebi que ainda nós aqui estamos muito distantes do que eles estavam, e isso me impressiona muito. Eu acho que a democracia no Brasil só irá se oportunizar no momento que nós elegermos localmente as lideranças que vão construir essas cidades, essa sociedade moderna, pois não é Brasília somente, mas são os prefeitos, são os governadores, as populações que são capazes de interagir e com a população construir essa sociedade que deveria ser mais justa, mais tolerante, oferecer serviços que todos precisam, sobretudo o problema da responsabilidade, pois as pessoas não tem isso com o poder público. Isso só pode acontecer com a responsabilidade dos governos locais. Só assim pode nascer uma verdadeira democracia; talvez também uma experiência que eu tive em alguns lugares, agora voltando da China eu até vejo que muitas coisas... Se bem que lá não há democracia nenhuma, estando lá e vendo que pelo menos aqui no Brasil há eleições, alternância política e realmente, é claro, na China você encontra muitos valores —estabilizados.

18. **Como é estar na China, um país oriental, cheio de tradições diferentes, características físicas diferentes...**

Eu morei na China por cinco anos. Fui para lá para acompanhar meu marido, que é diplomata. Foi uma experiência genial; como diplomata você tem uma experiência, digamos, não-direta com o país, porque se está em uma situação muito privilegiada. Faz-se contatos diferentes, tem toda a mediação chinesa para realizar as coisas. Mas foi uma experiência muito intensa o encontro com a língua chinesa; então estudei chinês, consigo me comunicar o básico em chinês e vou continuar estudando esse idioma. Quero fazer umas traduções de poemas chineses. Eu comecei a ler poesia chinesa com uma professora e foi maravilhoso, foi muito interessante. Descobri que tenho uma afinidade com esse tipo e poesia.

Na época da faculdade eu conheci, através do Prof. Luiz Costa Lima, a poesia japonesa, mas eu nunca tinha lido a poesia chinesa. Li algumas traduções de Haroldo de Campos, mas muito pouco. A poesia japonesa, os haicais japoneses, tem origem na poesia clássica chinesa, então agrega o mesmo filão... Logo, foi um reencontro que eu supostamente, não sei se foi essa experiência com a poesia japonesa na juventude, ou se realmente foi uma afinidade que se vai construindo, quando você vai lendo e você encontra aquele fato que tem muito a ver consigo e foi genial. E a língua chinesa é uma coisa maravilhosa, a escrita também é muito interessante. E é um desafio aprender uma língua depois dos 50. É muito complicado!

A comida deles é uma maravilha! Eles são malucos por culinária. Cada província tem uma forma diferente de fazer determinados pratos; são molhos, tipos de condimentos... É uma comida muito rica e muito boa. Uma das grandes coisas é comer comida chinesa.

19. Luiz Costa Lima diz na obra *Intervenções*, que seus poemas trazem um tal sensualismo abstrato. Você concorda com ele? O que você entende dessa definição para sua poesia?

Eu acho que existe essa experiência sensual que realmente foi importante pra mim. Agora, se vai envelhecendo, os instintos vão ficando amortecidos [risos]. Está lá, de alguma forma, pois faz parte da minha experiência como pessoa. O

—abstrato que Costa Lima diz é, entendo eu como leitora, que é a forma como é elaborado esse sensualismo; não é um sensualismo nu e cru, é um sensualismo construído através de um ambiente indireto.

20. E esse “sensualismo” seria de sinestesia ou erótico?

Eu acho que os dois: No erotismo, segundo os hindus, é uma das experiências místicas: através do erótico sobe-se as escadinhas também. Isso é muito intenso no ser humano. No sexo não há reforma ortográfica; eu acho que não é por aí que consegue recriar a experiência do sensualismo, do erotismo. Tem -se que tentar se aproximar disso de outra forma. Você viu *Dogville*? Esse filme mexeu comigo... A violência... Esse filme me marcou profundamente. A questão do corpo da mulher ser um local de violência. Me remeteu a uma lembrança de infância: eu vivia na casa dos meus pais na rua Afonso Pena, e tínhamos vizinhos japoneses que vieram trabalhar com plantação. E eles andavam a pé e uma das meninas, filha da família foi atacada; eu também já tinha sido perseguida, a gente ouviu os gritos e fomos socorrê-la e ela veio pra casa toda ensanguentada, totalmente machucada. Essa imagem ficou muito presente na minha adolescência. Então, o erotismo, a sensualidade é uma porta que tem muitas saídas.

21. Qual é a intenção de teorizar o jardim?

O jardim é uma metáfora muito antiga também. O jardim é uma das coisas mais bonitas da construção humana, desde do jardim do Éden, essa necessidade humana de organizar a natureza pra te servir, mas organizar esteticamente, como se fosse um poema, o jardim é mais uma das nossas necessidades de categorizar, organizar, mas dando um contexto estético e como isso é necessário. Então, eu acho que o jardim é local de contemplação, de descanso, é um local de interiorização. Pramim é um lugar de recolhimento, de paz.

22. Quais são seus planos daqui para frente? Há previsão para uma nova obra?

Eu preciso escrever... Mas vai demorar! [risos]! Tenho que procurar uma casa, minha mudança está a caminho, em algum navio por aí... Teve até uns dias, naquela revista Pessoa (on-line) que eu colaboro, publiquei alguns poemas, mas são poemas que eu não gosto muito! Não posso falar isso, a dona da revista é

minha amiga [risos]. Mas são poesias que não tem mais nada a ver com o que eu quero fazer agora; eram poemas que eu tinha lá inéditos. Tenho que me organizar...

Jogo rápido

1. **Nome na certidão de nascimento:** Dora Maria Figueiredo Ribeiro
2. **Nome que teria se pudesse escolher?** Vera, e nem gosto muito desse nome. Sempre me chamam por esse nome... Acham que tenho cara de Vera.
3. **Qual a sua cor preferida?** Atualmente azul
4. **Qual é a sua comida favorita?** Adoro café da manhã... É difícil escolher uma comida... Podese mamão.
5. **Uma lembrança bonita:** Minha filha, Camila.
6. **Uma lembrança triste:** Tem muitas! Final de vida dos meus pais.
7. **O que mudaria no passado se tivesse essa oportunidade:** Nada!
8. **O que não pode faltar na sua mala:** Um livro
9. **Um filme:** Gosto muito de musicais, me relaxa muito. Gosto de —Sing in the rain.
10. **Uma música:** Não tenho uma específica.
11. **Um cantor:** Elis Regina
12. **Um personagem que seria se pudesse:** Tem muitos! Vivemos tão pouco e acaba criando várias facetas. Uma vez estava trabalhando como jornalista em Portugal, e vim para o Brasil gravar o programa *Metrópole* e falar da minha poesia. Eu estava tão envolvida com meu trabalho diário que até havia me esquecido como era ser poeta! Tive que incorporar o meu papel de poeta naquele momento, e esquecer o lado jornalista...
13. **Um livro:** Isso é impossível!
14. **Um autor:** Acho que um dos primeiros poetas que me sensibilizou no início da minha adolescência foi Fernando Pessoa, pois minha mãe gostava muito dele e de Drummond. Foi uma experiência especial.

15. **O que gosta de fazer nas horas vagas:** Ler ou... Deitar na rede! (risos)
16. **O que detesta fazer:** Eu detesto que as pessoas me digam o que devo fazer.
17. **Uma flor:** Antúrio
18. **Um lugar que gostaria de visitar:** Gostaria de conhecer mais alguns lugares na África, com Angola. Moçambique, lugares que falam português.
19. **Família:** É o nosso céu e nosso inferno.
20. **Algo que sem ele não pode viver:** Eu gosto muito de conforto. E gosto de ficar em lugares agradáveis visualmente. Isso era uma das coisas que no final já estava me incomodando na China porque Pequim é uma cidade muito caótica. O lugar onde vivia era muito confortável, mas era muito feio.
21. **Campo grande é:** Onde eu nasci e que permitiu as minhas experiências de infância.
22. **Lélia Rita é:** Minha mãe.
23. **Haroldo é:** Um homem muito ético.
24. **Menodora é:** Meu colo
25. **Arnaldo é:** Um homem preocupado com a ética e com os bons costumes.
26. **A poesia é:** Minha vida.
27. **Escrever é:** Muito difícil.
28. **Qual foi o maior elogio que recebeu:** O que você me fez, de dizer que tenho capacidade de inovar a minha forma de poeitar a cada livro.
29. **E a maior crítica:** Eu acho que se vê muito isso quando se convive com poetas. Eu vivi isso no início do meu processo de transformação do poeta. Depois fiquei muito isolada, então nunca tive muito esse diálogo. Meus amigos sempre disseram coisas agradáveis sobre minha poesia...
30. **Um amigo:** Oswald.
31. **Um animal:** Cachorro, cavalo.

32. **Camila, sua flor de jabuticaba:** Ela foi uma das coisas que me ajudou a me manter viva... Se não fosse ela não teria continuado.
 33. **A china é:** O futuro
 34. **Tenho saudade:** Do pôr do sol de Campo Grande e de dia de lua cheia daqui.
 35. **Maior defeito:** Tenho vários! Eu já fui muito agressiva. Hoje eu sou um pouquinho menos.
 36. **Melhor qualidade:** Falar pouco.
 37. **Uma vaidade:** De um dia fazer um poema que justifique a minha existência.
 38. **Preciso me disciplinar a:** Estudar chinês.
 39. **O movimento é:** Eu preciso ficar parada muitas vezes, mas gosto de lugares diferentes... O movimento é a vida e é inevitável.
 40. **Ser feliz é:** Não sei o que é ser feliz e é uma coisa que não me interessa.
 41. **Como quer ser lembrada:** Como uma poeta.
 42. **Quem você gostaria de conhecer e não teve oportunidade:** Gostaria de ter convivido mais com os poetas do nosso país.
 43. **Alguém que admira muito:** Todas as pessoas de bem, que tem a capacidade de controlar o mal e o fazer o que é bom.
 44. **A vida é:** Curta.
- Se não fosse poeta, seria:** Nada!