

FERNANDA XAVIER MAIA

PALAVRA-CORPO EM *SUMIDOURO*

A figuração corpórea da palavra em Olga
Savary

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Agosto/2018

FERNANDA XAVIER MAIA

PALAVRA-CORPO EM *SUMIDOURO*

A figuração corpórea da palavra em Olga Savary

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador(a): Élcio Lucas

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Agosto/2018

à minha mãe, primeira imagem da mulher selvagem

AGRADECIMENTOS

para atravessar o *Sumidouro*, para sustentar esta escrita, muitos nomes entraram em composição nesta experiência; seja por companhia, por força, por memória, por escuta. São *correspondência* neste trabalho. A estes nomes, agradeço:

à minha família, pelo afeto, a força, por ouvir quando eu já não sabia o que dizer, por permanecer firme quando tudo desaba.

ao meu orientador, élcio lucas, pela abertura - por sempre fazer crescerem as imagens e palavras.

à olga savary, por abrir sua casa e sua voz tão intensamente à minha escuta, por todas as palavras trocadas, doadas, pela alegria, o encontro.

à brenda k, pelo fogo, por estar no desvio, à margem da travessia, juntas.

à maraíza, obrigada pela correspondência, o amor à escrita, a palavra generosa, a página rasgada do dicionário.

aos amigos, que escutaram, que estiveram sustentando a experiência - mesmo quando eu mesma não conseguia prosseguir; andré (que faz com que a experiência se amplie), wh thales (toda a gentileza de leitura e escuta), tamires (por segurar na mão, pela delicadeza da voz), josé, marcela, gabi, vitor, eduardo, larissa, breno, ana, erick _____

a aroldo pereira, pelo rastro, o caminho até a poeta.

à maria gabriela llansol, por sempre abrir o texto, o pensamento, o corpo.

à CAPES, pelo auxílio para realização desta pesquisa.

ao PPGEL, pelo auxílio que possibilitou as viagens de pesquisa desta dissertação.

No começo se passa qualquer coisa de catastrófico no corpo, no mundo, em meu campo, tornando-se quase invisível, imperceptível, já que tudo é extremamente vivo, presente, flutuante.

E depois tudo desmorona. Tudo se move, se dispersa, se precipita.

“Eu não quero mais pensar a não ser com meu corpo.”

Há “uma monstruosa carne infinita”. Eu preciso decupar essa extensão da carne infinita e monstruosa de acordo com o tamanho de minha boca, de minha visão. Mas eu preciso sobretudo a tentação, essa de querer realizar uma forma.

Sim, é preciso dar a esse informe, do *informel*, a essa monstruosidade, ao menos um contorno, mas não uma forma, jamais uma forma.

O mundo me parece extremamente e excessivamente vivo. Mas o que é pior, eu também sou tão vivo quanto tudo isso...

Kuniichi Uno

Não há perguntas. Selvagem
o silêncio cresce, difícil.

Orides Fontela

RESUMO

Esta dissertação procura percorrer as figurações do corpo na obra *Sumidouro*, de Olga Savary, a partir de uma leitura que privilegia a experiência no processo de pesquisa. Para isso, articulo a leitura a conceitos extraídos da literatura, da teoria literária e da filosofia, bem como a produção de imagens e montagem do texto de modo a configurar também uma experiência de texto.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Tradição e Modernidade; Olga Savary; Corpo; Experiência.

ABSTRACT

This dissertation seeks to traverse the figurations of the body in Olga Savary's *Sumidouro*, from a reading that privileges the experience in the research process. For this, I articulate the reading to concepts extracted from literature, literary theory and philosophy, as well as the production of images and the assembly of the text in order to also configure a text experience.

KEYWORDS : Brazilian Literature; Tradition and Modernity; Olga Savary; Body; Experience.

LISTA DE FIGURAS

As imagens que acompanham esta dissertação são parte do meu processo de pesquisa, elas não são ilustrações da fala, e sim parte constituinte do texto, compostas por mim em processos de desenho, fotografia e colagem. Além delas, aparecem no trabalho os desenhos de Aldemir Martins, que ilustram a primeira edição de *Sumidouro*, em impressão opaca, de modo a entrar em composição com as palavras. Algumas delas não aparecem numeradas, faço a listagem por ordem de aparição no texto.

Sumidouro, poema-dicionário, capa.

(Correspondência)

Corpo vegetal I, montagem, 2016-2017.

Ilustração *Sumidouro I*, Aldemir Martins

Fotografias do encontro com O Savary, setembro 2016.

Ilustração *Sumidouro II*, Aldemir Martins.

Sumidouro, 1 edição, corpo-livro, Fotografia, 2017.

Ilustração *Sumidouro III*, Aldemir Martins.

(Segunda correspondência)

Ruína I, montagem, 2016.

Ilustração *Sumidouro IV*, Aldemir Martins.

Olga, corpo-mar-vegetal, ilustração e montagem, 2017.

Correspondência com O. Savary, fotografia, 2017.

Correspondência, dilaceramento, leitura, fotografia e montagem, 2016-2017.

(Palavra corpo ___)

Espaço literário, fotografia do encontro com O Savary, 2016.

Filme: *carta colisão*, 2017.

Pássaro-meu-corpo, colagem analógica, 2017.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| “o começo de um livro é precioso” | 13 |
| correspondência..... | 19 |
| o poema visto de dentro ou Altaonda, constrói seu retrato ou o primeiro poema | 20 |
| cartografia de um desaparecimento, para ler é preciso aproximar-se ou o segundo poema | 35 |
| segunda correspondência | 46 |
| encarnar | 49 |
| incorporar, ruir, morrer _____ | 56 |
| Vida de Olga | 67 |
| palavra corpo _____ | 75 |
| carta colisão..... | 78 |
| BIBLIOGRAFIA | 86 |
| Bibliografia da poeta..... | 86 |
| Bibliografia sobre a poeta | 86 |
| “Sumidouro – natureza, água, amor, protesto contra a destruição da vida”. Jornal da Bahia. Salvador, 15 de fevereiro 1978. | 87 |
| “Sumidouro de Olga Savary – Um livro. Um canto de águas turbulentas”. O Globo. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1977. | 87 |
| TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de. Olga Savary: erotismo e paixão. Colaboradores Heliane Aparecida Monti Mathias e Márcio José Pereira de Camargo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009. | 87 |
| TOLEDO, Marlene Paula Marcondes e Ferreira de. A voz das águas: uma interpretação do universo poético de Olga Savary. São Paulo, Edusp, ? | 87 |
| VICENZIA, Ida. “Olga Savary no caminho das águas”. A Notícia. Rio de Janeiro, 6 de outubro de 1978. | 87 |
| Bibliografia geral..... | 87 |

“o começo de um livro é precioso”

A imagem¹ que acompanha esta dissertação é a de uma página de dicionário arrancada, exibindo as cicatrizes do gesto, algumas palavras tracejadas simulando um apagamento que é, na verdade, uma opacidade, e outras *aparecendo* sem traço – formando um desenho, um poema de palavras que se associam por proximidade gráfica, semântica, ou nenhuma proximidade aparente. Na página, o que liga as palavras é um verbete – também rasurado, mas que se destaca por sombreamento distinto: **sumidouro**. Na aparente imobilidade do significado em ponto de dicionário há a fluidez do traço que rabisca a folha. Desaparecem os limites definidos nas relações das palavras e emerge outra relação a partir dos gestos. A imagem se aproxima de outra, a que aparece no último verso do poema *Sumidouro: talhe da audácia*. Moldar um corpo, tentar dar uma forma. Também na fala de Olga Savary, “não escrevo por excesso, eu escrevo na falta”²: buscar lacunas, tatear em buscar no que não está visível. A imagem que acompanha esta dissertação não é ilustrativa. Ela escreve junto ao texto a busca por algo que ainda está em vias de desaparecimento. Uma leitura que me foi ensinada por Maria Gabriela Llansol, num fragmento de *O começo de um livro é precioso*,

Não há mais sublime sedução do que saber esperar alguém.
Compor o corpo, os objectos em sua função, sejam eles
A boca, os olhos, ou os lábios. Treinar-se a respirar
Florescentemente. Sorrir pelo ângulo da malícia.

¹ Importante ressaltar que tanto a imagem a que me refiro na capa do texto, quanto às demais que estão neste trabalho – as fotografias, desenhos – são de minha autoria e são criadas a partir e em conjunto ao processo de escrita. Não são somente *ilustrações* que recontam o que o texto diz, e sim mantêm uma relação de complementação em alguns casos e ampliação em outros.

² Fragmento extraído de reportagem do jornal *Tribuna da Imprensa*, maio de 2003, Rio de Janeiro. Entrevista concedida a jornalista e professora Célia Teixeira.



Aspergir de solução libidinal os corredores e a porta.
Velar as janelas com um suspiro próprio. Conceder
Às cortinas o dom de sombrear. Pegar então num
Objecto contundente e amaciá-lo com a cor. Rasgar
Num livro uma página estrategicamente aberta.
Entregar-se a espaços vacilantes. Ficar na dureza
Firme. Conter. Arrancar ao meu sexo de ler a palavra
Que te quer. Soprá-la para dentro de ti -----
----- até que a dor alegre recomece.
(LLANSOL, 2003, p 34)

Escrever esta dissertação é também uma leitura amorosa. Falo primeiramente da imagem e do fragmento, pois eles percorrem todo o processo que faz aparecer algo, introduzem o *compor o corpo*, *rasgar num livro uma página estrategicamente aberta*, *desaparecer*, —————³.

O corpo desta dissertação se compõe, a partir do gesto, de *correspondências*.

O livro, *Sumidouro* chegou até mim numa carta. Nas páginas amareladas do livro havia um autógrafo, endereçado a “D. Helena”, em São Paulo, outubro de 1977. A assinatura no livro foi o primeiro dos acontecimentos a constituir o encontro das correspondências. Nos poemas se insinuava um *corpo* que, na primeira leitura, me diziam de uma *biografia da palavra*⁴; a constituição do percurso da vida do poema – eu podia ler através dos retratos, do eu-lírico afirmativo, das imagens que sempre eram atravessadas pelas sensações. No percurso de pesquisa outro encontro fez com que esta ela *se entregasse a espaços vacilantes*: o encontro com Olga Savary. Isto se deu por duas vias. A primeira foi por meio de correspondências (cartas) trocadas a partir de julho de 2016 – em envelopes de grande formato, com a inscrição *contém poesia e fita isolante*, recebi fragmentos de poemas, recortes de livros e reportagens, trabalhos críticos e um contingente de material bibliográfico, que me foi muito

³ Optei por assinalar no decorrer da escrita certos nomes, versose palavra com itálico e negrito, ao invés do uso regular de aspas.. Isso se dá com o objetivo de agregar a palavra ao corpo da frase, do texto, sem o distanciamento das aspas: incorporar.

Sobre a pertinência do fragmento llansoliano referido, os verbos dizem do movimento do método de leitura deste trabalho. Cada uma das ações: ler, rasurar, escrever, traçar; também são pertinentes: filmar, compor, encontrar, perder.

⁴ Refiro-me aqui à hipótese que desencadeou essa pesquisa, apresentada em projeto. Isto, a partir das contingências do processo, os encontros, sofreu a mutação que aqui está. Foi preciso abandonar o distanciamento inicial, justamente porque o corpo que passou a movimentar a leitura, as perguntas, também se metamorfoseou.

importante na pesquisa. Nesse material, principalmente, encontro a caligrafia da poeta em cartas dirigidas a mim e que, generosamente, falavam da escrita, do processo, dos livros, dos lugares, dos dias.

O segundo encontro aconteceu nos dias 1 e 2 de setembro de 2016, em Copacabana, quando ela me recebeu em seu apartamento. É importante compreender que muito mais do que *registrar* uma fala houve, ali, um **convívio** no espaço dela – uma troca em que pude ler o corpo que se apresentava a minha frente, as falas, as marcas do discurso, o espaço da escrita, a poeira, a cena, toda a *aparição* que se dava a ver como uma fulgor. Olga Savary abriu a porta para a minha leitura e se deu a ver, generosamente. A entrevista foi realizada em vídeo: o espaço da casa compõe-se ao mesmo tempo em que ela enuncia respostas e falas no diálogo. Não só ela como também o silêncio e a imagem do espaço constituem matéria de montagem do video-poema que acompanha esta dissertação⁵. A entrevista é documento de apoio neste trabalho. Também configura a produção de um material crítico e audiovisual, ainda um arrancar de página aberta.

E há a **carta-colisão**, um encontro de escrita que aparece frente a este evento de estar em presença de, em convívio; principalmente, de olhar e ser olhada: “o que vemos, o que nos olha”⁶. Este texto aparece junto ao video-poema na última parte do trabalho: *palavra corpo* _____.

Começo, no entanto, em *correspondência*: o pensamento de como procurei compor e ler este texto, o percurso e o lugar crítico que se relacionam ao livro, as posturas que podemos assumir, como procuramos dizer. São dois ensaios: *o poema visto de dentro e cartografia de um desaparecimento*. Dizem do método e de uma tentativa de justificar a aproximação, repetidamente; dizer da constituição, como o próprio *Sumidouro*, ser provisório,

⁵ Na composição da *carta colisão*, em vídeo, procurei criar um processo de montagem de imagens que dissesse (sem necessariamente explicar) do texto homônimo (como estrutura narrativa e memória do encontro) e também de imagens de corpo que aparecem nos poemas - como a estrada, as rasuras, o corpo, o movimento, a água.

⁶ Refiro-me aqui ao pensamento de Georges Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*, que aparece nesta dissertação em *correspondência*.

uma ideia de repetição enquanto deslocação que faz variar o repetido através do silêncio ou vazio que nele se inscreve. Daí decorre a hipótese de um permanente (re)começo: o acontecimento como (re)começo que não se assinala quanto tal, pois é da ordem do imperceptível, de uma vibração do finito que o desloca para a perda dos seus limites. (LOPES, Silvina Rodrigues. *apud* SEDLMAYER, S.; GUIMARÃES, C.; OTTE, G., 2007, p. 71)

Os ensaios levam a outros encontros, que são fundamentais para esta dissertação: Roland Barthes, Georges Didi-Huberman, Octavio Paz e outros.

A *segunda correspondência*, composta de fragmentos-ensaio, procura realizar a busca das lacunas – entrar no livro e percorrer todo o seu corpo, fazer aparecer, mesmo que de forma provisória, rápida ou simultânea: a palavra, os modos de se configurar e constituir o corpo no texto, a memória, os elementos, os retratos, o real, as imagens, a solidão, a morte, a floresta, a palavra tupi, os diversos tempos, a criação poética. Os fragmentos pretendem ser lidos de forma isolada, como poemas, mas também iluminam e se relacionam entre si – como livro –, deixando ver o processo (a página do dicionário)⁷.

Para ler *Sumidouro* foi e é preciso aprender com a leitura, “esta imagem me invadindo as tardes,/ eu deixando, certo certo/ contaria todos os meus ossos” (SAVARY, 1977, s.n.) . Entender que a constituição não numerada do corpo do livro implica outra marcação também na dissertação. Por isso, a fim de respeitar esta imagem, nos ensaios que se seguem (os fragmentos da *segunda correspondência*) as palavras ou conjuntos de palavras e versos referentes ao livro, referente a bibliografia anteriormente citada, são grafadas em itálico e sem aspas. E, a fim de melhor entendimento do leitor, os poemas a que os versos (ou imagens) se referem são indicados em notas de rodapé, chão do texto. Os demais poemas da autora seguem a bibliografia da obra reunida, *Repertório Selvagem*.

⁷ Muitas dessas questões propostas de leitura de corpo aparecem nas imagens, sobreposição de nomes, ou no vídeo-poema. Justamente por se tratar de uma leitura que se pretende aberta, tem certo inacabamento.



correspondência

**o poema visto de dentro
ou Altaonda, constrói seu retrato
ou o primeiro poema**



Há um carro em movimento, o filme é preto e branco, a câmera subjetiva⁸. De dentro desse carro alguém observa a cidade – os prédios do centro urbano num horizonte em apagamento, anúncios em outdoors margeando a estrada e, finalmente, muitos casebres de lona e madeira construídos como ajuntamento à beira da rodovia. *Construíram uma rodovia que nos obriga a ver a cidade por dentro*⁹. Quem segura a câmera abre a porta do carro, sai, vai ao encontro do acaso: destas pessoas que moram às margens do fluxo devastador da cidade. Todos eles olham para a câmera, que tenta capturar detalhes múltiplos com o zoom, sempre perdendo-os, sempre tentando; crianças olham para a câmera, fixamente, enquanto se afastam, viram as costas e vão brincar. Uma música corta o silêncio vídeo abrupta, violenta. E tudo isso constitui o filme. Há algo aqui que é o nosso começo.

É preciso sair do carro para que o filme aconteça, comece. Mas já estamos em movimento – indo – e soltar a câmera para que tente capturar (mesmo perdendo) esses *flashes* da rodovia é um movimento crítico. Escolher o silêncio do filme é uma escolha crítica. Não deixar que esta imagem seja apenas panorâmica, estática, de uma estrada vista de dentro do carro. Quem assiste ao filme é dissolvido no movimento de captura, nada é estático e claro. E é disto que se trata o começo: *ir ao encontro de certo tipo de texto que nos obriga a ler por dentro*. Não se trata mais de um texto *representativo*¹⁰, que se possa dizer *algo* e sair ileso, um texto que se possa

⁸ É descrito aqui o filme *Lacrimosa*, de Aloysio Raolino, 1970. Curtametragem disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hp8KTDX9vF0> . Acesso em 12 de janeiro de 2017.

⁹ Trecho do filme *Lacrimosa*, citado anteriormente.

¹⁰ Maria Gabriela Llansol, escritora portuguesa, traz o conceito de *impostura* para dizer da hipocrisia das literaturas que possuem caráter representativo; propondo a *textualidade* como saída ao texto. Refiro-me, em muitos momentos, ao projeto de escrita llansoliano para criar essas relações que permitem aos textos um movimento conjunto, uma saída pela textualidade. Tanto Llansol como Olga Savary viveram radicalmente a experiência de escrita e isto, de certa forma, contribui para a escolha de relacionar estas escritas, quando possível (entendendo que a experiência é um ponto que ilumina o texto).

ler de longe, que se passe os olhos – *ler levantando a cabeça*¹¹ – este é um movimento que pode ser percebido quando Leyla Perrone-Moisés apresenta a crítica que relaciona com o fim da literatura como representação e o aparecimento da escritura (como exploração de linguagem) e ainda a dicotomia da morte da obra e o nascimento do “texto” (PÉRRONE-MOISÉS, Leyla. 2005, p. XIII). Este texto pede que percebamos as suas especificidades, que nos ponhamos em ponto de encontro. Por isso, deixemos claro; o plural que se dá a enunciação deste ensaio diz respeito a quem realiza uma tarefa crítica frente ao texto: quando saímos do carro e entramos neste outro lugar estamos tratando de uma outra crítica para um outro texto¹². Estamos fora do carro.

O encontro que propomos neste ensaio é um começo: as implicações desse movimento crítico com a poesia contemporânea. Nomeadamente, a crítica-escritura de Roland Barthes – tratada também a partir da crítica de Leyla Pérrone-Moisés– e *Sumidouro*, segundo livro de Olga Savary – de 22 poemas publicado pela Massao Ohno/ John Farkas em 1977, sem páginas numeradas com espessura frágil daquilo que contém um corte, uma outra coisa movente, ilustrações de Aldemir Martins e prefácio de Nelly Novaes Coelho. A crítica-escritura, nascida também na década de 70, já assume contornos distintos hoje, ainda assim, atualiza àquela feita a obra de Savary, assim como os poemas nos são importantes para pensarmos o movimento crítico.

No momento de circulação de *Sumidouro* houve uma recepção crítica tanto no âmbito jornalístico, quanto no âmbito da crítica acadêmica. Já no prefácio, Nelly Novaes Coelho desenvolve uma discussão sobre a palavra poética no universo de Olga Savary, *Tempo/espaco/poesia*, uma leitura da criação poética e percepção filosófica do tempo nos poemas – produz uma crítica que ora vai buscar relação com

¹¹ *Ler levantando a cabeça* é um modo de dizer de certa postura de leitura, por Roland Barthes em *Rumor da língua*. “Ao ler, nós imprimimos também certa postura ao texto, e é por isso que ele é vivo” (BARTHES, 2007, p. 29), ainda, “ler é fazer nosso corpo trabalhar (...) ao apelo dos signos do texto, todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundidade achalamotada das frases” (BARTHES, 2007, p. 29).

¹² Ainda dialogando com o pensamento de Llansol, ela nos adverte: é preciso ler com a palma das mãos.

produções alinhadas a movimentos históricos – a obra no mundo – ora se volta a aspectos constitutivos e filosóficos na poética da poeta; o prefácio de Coelho já apresenta aspectos essencialistas que a crítica tomaria; no entanto, a leitura temática do erotismo ainda toma maior parte da produção de crítica literária sobre a obra poética de Olga Savary¹³.

Há então um livro cheio de nomes que perdem seu caráter próprio para ser esse espaço de desaparecimento, *sumidouro*¹⁴. Desaparecem as fronteiras das palavras, as imagens de pouca intensidade e a subjetividade de um eu para que ascendam palavras saltando no escuro, feitas de ar e fogo, literatura de dentro da floresta. Deste livro retiramos, primeiramente, dois poemas: *Altaonda* e *Ar* para que possamos pensar (de dentro do poema) a crítica literária. Segundo poema que aparece depois de “os quatro elementos da paixão”, espécie de sessão que abre o livro, temos o poema *Ar*:

É da liberdade desses ventos
que me faço.

Pássaro-meu corpo
(máquina de viver),
bebe o mel feroz do ar
nunca o sossego.
(SAVARY, 1977, s.n.)

Trata-se da palavra de uma outra substância, *ar*. Um fazer-se que, por não fixar-se, é também perpétuo – deslocamento contínuo. Isto é, sujeito ativo desta ação de constituir-se da substância que está contida em tudo – se espaço delimitado –

¹³ Esta é uma primeira abordagem dos aspectos da recepção crítica da poesia de Olga Savary. A discussão dos movimentos críticos que se relacionaram à ela continua a desenvolver-se, de outro modo, no ensaio *Cartografia de um desaparecimento*. Os ensaios e fragmentos propõem uma circularidade de leitura, certa repetição e uma autonomia de pensamento uns dos outros – como é a apresentado na introdução deste trabalho.

¹⁴ Sumidouro como desaparecimento de pessoas, de ideias, livros, filmes – certa censura que se dá num momento ditatorial no país; o desaparecimento de certos tipos de texto por uma mídia, pela indústria editorial (falo aqui de um livro de edição simples, com o traço de um trabalho editorial artesanal). E, finalmente, o desaparecimento do nome de uma escritora, mulher, e da problemática das diversas escritas produzidas por mulheres que desaparecem da crítica, da chamada História da Literatura (questão retomada a seguir, em nota explicativa)

solto. O ar é o próprio desaparecimento; aquilo que constitui o vento, que não se vê, mas é percebido de forma tátil (corpóreo), e plural (*ventos*); de *mel feroz*, o desassossego – que pode fazer retornar o poeta Fernando Pessoa, outro pássaro; *sossego* que é palavra sibilante, faz passar por entre os dentes o barulho do ar que inflou os pulmões e termina com **o**, circulando o **vôo** – *pássaro-meu corpo*. A palavra se anuncia alada.

Ar, como matéria prima escritural – em uma das muitas definições barthesianas – constituído de matéria prima em deslocamento, móvel, que sobrepõe, agrupa e abandona conceitos, reformula, reafirma. Ainda ilumina a dicotomia que o próprio Barthes aponta em relação a poesia clássica e moderna; na primeira a palavra não tem peso, densidade, sozinha e sim passa a significar algo em relação a uma coisa no sistema de relações que é a frase/verso, “constitui o signo de uma coisa, é muito mais a via de uma intenção” (BARTHES, 1971, p 57), liga-se a uma intenção. O vigor dessas palavras está na sua articulação, possuem densidade igual, ordenam-se em superfície. Já a segunda, oposta à poesia clássica e também à prosa, poderia ser lembrada com o poema, pois “das relações, ela só conserva o movimento, a música, não a verdade” (BARTHES, 1971, p 60), as relações não necessariamente se suprimem, a palavra moderna possui densidade que faz com que se eleve – as relações são apensar extensões da palavra – a palavra é a coisa (*pássaro-meu corpo*). É uma palavra em ponto de inacabamento (DELEUZE, 1997, p. 11), ruína.

Estas noções substanciais que a palavra passa a encerrar (mesmo que venha a abandoná-las ou refazê-las¹⁵) são também relacionadas ao movimento que o próprio texto assume, principalmente a partir do século XX: não é constituído a fim de produzir um sentido único, mensagem, *dizer algo* e sim configurar-se como espaço de dimensões múltiplas (BARTHES, 2004, p. 62). Próxima a esta literatura está uma crítica de gesto que, dentro do texto, opere leituras feitas de *ar*;

¹⁵ Ainda que o poema apresente uma constituição feita de ar, ao longo dos poemas a relação dos elementos constitui também o corpo – por isso abandonar ou refazer a qualidade substancial da palavra. Também por isso o plural de *ventos* que há no poema. Ao longo deste trabalho aparecem também várias figuras que o corpo assume em composição com os elementos.

compete à crítica potencializar as linhas de força que atravessam o texto poético, discutir seus pontos de tensão, iluminar suas zonas de sombra, explorar os sentidos explícitos e implícitos que o constituem. Sem perder de vista as relações que ele mantém com o mundo. Se o poema é um corpo vivo, torna-se necessário que a crítica estabeleça uma relação dinâmica com ele, atenta aos seus dizeres, formas, medidas, silêncios e diálogos com a alteridades. Assim, importam tanto a linguagem e os temas que constituem o texto, quanto a figuração do sujeito poético, a inserção do poeta no agora do mundo, seu olhar sobre o passado e seus trânsitos em outros espaços e linguagem (MACIEL, 2010, p. 3).

Esse texto de Maria Esther Maciel evoca de forma sistemática isto que dissemos, mais ainda: “o poema é um corpo vivo”. As noções que levantamos dentro dos textos e, ainda, as noções e questões que os textos evocam dentro da crítica são um movimento contínuo e tênue. Este movimento de abertura começa com o fim das noções universais no século XX, o Sujeito posto em questão, o Autor é destituído de um saber absoluto e sagrado, há a alteridades e isto se dá também com a obra que somente começa a existir através da leitura (PIMENTEL, 2010, p. 94) – *Ler e escrever fazem parte da mesma ação*¹⁶ – que não é a da percepção somente pela via dos olhos. Trata-se, então, de um processo que atravessa o corpo, ativa suas percepções, sensual, como propõe Barthes – “o texto que o senhor escreve de me dar prova de que ele me deseja” (BARTHES, 2010, p. 11) –; o gesto crítico que, assim como o texto, opera uma leitura desejante (que quer tocar o corpo de linguagem) dá esta prova ao leitor e ao texto: a escritura.

Num caminho diverso está a crítica que apresentamos anteriormente como contemporânea a *Sumidouro*¹⁷, de Nelly Novaes Coelho, na obra busca seu centro, núcleo, que seria o próprio ser-Poeta, aquele que “fez do ato de viver, o ato essencial de escrever poesia: o ato de nomear o Real e o Possível” (COELHO, 1977, s/n). Ela

¹⁶ Referência ao pensamento da poeta portuguesa Maria Gabriela Llansol, em *Finita*, que retoma e faz referência ao pensamento também de Roland Barthes em *Rumor da língua*.

¹⁷ Esta é uma primeira abordagem do levantamento crítico que temos da obra de Savary. Este processo acompanhará toda a dissertação mas é abordado de forma específica, convém lembrar, em *Cartografia do desaparecimento*.

procura alinhar a poesia de Savary em *Sumidouro* à produção da década de 70¹⁸ – evidenciando uma mudança também em relação a *Espelho Provisório* (1970)¹⁹. Ela sistematiza três noções de tempo e apresenta a obra na terceira categoria: *O Tempo Fenomenológico, Tempo Totalizador/Dialético, tempo-que-transforma; espaço/tempo globalizante; a poesia em expectativa; o Poeta como inventor/criador do Real*. A leitura de Coelho começa do título do livro, que poderia evocar tanto a Poesia ou o Poeta (referidas em maiúsculas por ela), e se desenvolve com o poema *Altaonda*, que abre o livro (como uma espécie de poema-prefácio):

Alta onda,
Altaonda, constrói seu retrato
de raro sal de ferro, violento,
e esta imagem me invadindo as tardes,
eu deixando, certo certo
contaria todos os meus ossos.

Então é isso:
o rigor da ordem sobre o ardor da chama
de histórias simples com alguma coisa de fatal,
estátua banhada por águas incansáveis,
tigre saltando no escuro
nos degraus da escada, apenas pressentido,
este ir e vir sobre os passos dados,
rua sem saída, esbarro no muro,
Altaonda, diz teu silêncio,

¹⁸ É muito importante pensar aqui a crítica feita por Coelho, pois há neste trabalho uma importância fundamental e historiográfica. Além do posfácio de *Sumidouro*, Nelly Novaes Coelho é responsável por um trabalho crítico que tira do silêncio histórico as escritas de muitas mulheres na literatura brasileira, refiro-me principalmente ao *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. No *Dicionário* há nomes de mulheres escritoras, de 1711 a 2001, de todos os estados brasileiros; verbetes mais ou menos detalhados de acordo com a pesquisa e as diversas contribuições. Se interessar pelo que fazem as mulheres é em si algo avesso a historiografia tradicional, que cria certas zonas mudas na constituição da memória literária – como se essa palavra estivesse fora do acontecimento. Não é coincidência que a maior parte da crítica em torno do trabalho de Olga Savary (e de outras mulheres poetas) seja em sua maioria feita por mulheres. Se tomarmos por método uma leitura de dicionário e nos debruçarmos sobre os livros de grandes críticos literários que fazem a historiografia na crítica, podemos ver senão 5 ou 6 nomes de mulheres escritoras no Brasil, 2 nomes de mulheres artistas tomadas como influências e, desses poucos nomes o trabalho das mulheres sempre posto *até certo ponto*. A exemplo, a conclusão de Antonio Candido em *Iniciação à literatura brasileira*, para quem “os últimos grandes da nossa literatura foram João Cabral, Guimarães Rosa e, *até certo ponto*, Clarice Lispector” (CANDIDO, 2007, p 125, grifos meus).

¹⁹ “Os poemas de Olga Savary são, pois, dos que revelam com nitidez o jogo de forças culturais/existenciais que vêm dinamizando a criação poética contemporânea. E se é verdade que não podemos delimitar com segurança todas essas forças (devido à multiplicidade caleidoscópica das formas temas e linguagens que se afirmam, simultaneamente, no panorama poético brasileiro), não é menos verdade que há algumas que emergem com maior clareza e com relativa nitidez podem ser formas temas e linguagens que se afirmam, simultaneamente, no panorama poético brasileiro), não é menos verdade que há algumas que emergem com maior clareza e com relativa nitidez podem ser identificadas. É o caso da problemática: Tempo/Espaço/Poesia, que dos anos 45 até o momento tem passado por uma evidente alteração.” (COELHO, 1977, s.n.)

um silêncio ao tumulto parecido,
um mistério que é teu signo e mapa,
sumindo no fundo do mar.

Na leitura de Coelho “em todos eles (poemas de *Sumidouro*) afirmam-se a onipresença do Poeta, – ser privilegiado, onde confluem as forças contrárias que estão presentes no Real, no existente e em toda a criação autentica” (COELHO, 1977, s.n.), o poema trataria de definir a grandeza do poeta e intimá-lo a desvendar-se “em corpo e essência”. Se trataria de uma visão *metafórica* e, em certa medida, essencialista do poema, leitura que percebe as relações das palavras mais que seu peso, propriamente; para além da metáfora no poema há o modo de ler apoiado na noção de *figura*, uma fração de discurso “de uma maneira muito mais viva, o gesto do corpo captado na ação, e não contemplado no repouso” (BARTHES, 1981, p 1); pois não se trata de uma descrição do processo poético, da palavra, há um apelo pairando no poema que percorre todo livro: o de simulação – é um retrato, estrutural, de uma fala. Na figura, “seu principio ativo não é o que ela diz, mas o que ela articula” (BARTHES, 1981, p. 3), *tigre saltando no escuro*. A obra de Savary, fortemente marcada por antíteses – alocando sentidos dispersos e refutando-os e refazendo-os – desliza da descrição metafórica e compõe um lugar através desta *figuração*, “é preciso que a figura esteja lá, que seu espaço (a casa) esteja reservado” (BARTHES, 1981, p. 2), que (com palavras feitas de *ar*) ultrapassa um jogo rígido de antíteses para ser espaço de delírio e criação, pois

[c]ada figura explode, vibra sozinha como um som despojado de toda melodia – ou se repete, até ancoras, como motivo de uma música sempre igual. Nenhuma lógica liga as figuras nem determina sua contiguidade: as figuras estão fora do sintagma, fora da narrativa, são Erínies; se agitam, se chocam, se acalmam, voltam, se afastam sem nenhuma ordem como um vôo de mosquitos. (BARTHES, 1981, p. 4)

A figura é este espaço de abertura, *um silêncio ao tumulto parecido*, – um poema que deságua em mar, um retrato que se constrói através da voz e do desaparecimento. Antes de uma “valorização do ser-Poeta” – com letra maiúscula de

um nome próprio e “como consciência do próprio eu-criador, em cujo âmago as novas realidades se forjarão” (COELHO, 1977, s.n.)–, há o próprio poema, *o rigor da ordem sobre o ardor da chama*. Pois, ainda pensando na queda do eu como consciência fundadora do poema, há a escritura: que nada comunica e não diz o mundo, diz apenas de si mesma. Nesse espaço sumidouro há o desaparecimento de uma perda, quem escreve está perdido e perdendo, dentro do poema (linguagem) – e “é próprio ao crítico que exerce escritura o deixar-se levar, o deixar-se escrever sem fim, sem propósito, escrever sem funcionalidade, escrever por escrever” (PIMENTEL, 2010, p 100). Algo que pode ser aproximado (com o poema *Altaonda*) do prefácio de *O Livro das Comunidades*, de Maria Gabriela Llansol. Começa dizendo que “há três coisas que metem medo”, seriam o vazio provocado, o vazio continuado e o vazio vislumbrado. E que, ainda, “o Vazio não se apoia sobre Nada” (LLANSOL, 1999, p. 9) . A figura está no primeiro vazio: a mutação, pois “ninguém sabe o que é um homem”; “[o]s limites da espécie humana não são consequentemente conhecidos. Podem, no entanto, ser sentidos. O mutante é o fora-de-série, que traz a série consigo” (LLANSOL, 1999, p. 9). É o vazio da mutação, *silêncio ao tumulto parecido, tigre saltando no escuro, mistério que é signo e mapa*, *Altaonda*. A segunda coisa que mete medo é “a Tradição, segundo o espírito que muda onde sopra” (LLANSOL, 1999, p.12), ou o *então é isso* que o poema faz acontecer: *o rigor da ordem sobre o ardor da chama, estátua banhada por águas incansáveis*; o vento que sopra e muda faz parte do plural etéreo que nos poemas seguintes vem a constituir o *Ar*²⁰.

Quando, ao fim da crítica, Coelho lança uma conclusão que seria o próprio núcleo problemático do texto – e termina perguntando a um possível leitor o que mais há em *Sumidouro*, que de forma ambígua seria “o que mais há neste texto além disto que digo como núcleo” ou “o que mais há? quando já disse o que se trata”, lembramos o fragmentos inicial de *O espaço literário*:

²⁰ A terceira coisa que mete medo, seguindo o pensamento de Llansol, é um corp’a’screver. Essa figura é fundamental na maneira como me ponho frente a este texto, e qualquer outro, afinal “só os que passam por lá, sabem o que isso é. E que isso justamente a ninguém interessa” (LLANSOL, 1999, p 10). O corpo que se faz de escrita e a escrita que é viva, tem corpo.

Um livro, mesmo fragmentário, possui um centro que o atrai: centro esse que não é fixo mas se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição. Centro fixo também, que se desloca, é verdade, sem deixar de ser o mesmo e tornam-se sempre mais central, mais esquivo, mais incerto, e mais imperioso. Aquele que escreve o livro, escreve-o por desejo, por ignorância desse centro. O sentimento de o ter tocado pode nada mais ser do que a ilusão de o ter atingido; quando se trata de um livro de esclarecimentos, há uma espécie de lealdade metódica a declarar na direção daquele ponto para o qual parece que o livro se dirige (BLANCHOT, 1987, s.n.).

Há ainda, o *Ar*. Substância. Pois no movimento de movência e esquecimento do centro de atração do texto há o desaparecimento; não se trata mais de encontrá-lo e afirmá-lo. Na crítica importa a pergunta e, na crítica-escritura essa pergunta é “formulada à linguagem, no interior da linguagem” (PERRONE-MOISES, 2005, p XIII). Ver o poema de dentro. Perceber a criação criando. Estar no interior da linguagem e do processo, articular uma escritura, percorrer o silêncio que é signo e mapa, *sumindo no fundo do mar*.

*

Em resposta à este problema crítico propomos uma tentativa.

Pois tentar dizer é, ainda, este tatear do texto – uma procura incessante que é em si o próprio movimento de pesquisa e crítica – é parte da incompletude da fala: não podemos dizer por absoluto o que este texto é, tentamos. A tentativa é o ensaio²¹. É fazer, pois, uma experiência de leitura no interior do poema para ver, ensaiar a fala, jamais concluir. Assumir a descontinuidade e fragmentação próprias do poema. Este pensamento retorna, pois, ao texto basilar de Adorno – *O ensaio como forma* – para

²¹ Refiro-me a um texto-conferência da professora Vera Casa Nova, apresentado em aula, que alinha o *Essayer voir*, de Georges Didi-Huberman, ao *Ensaio como forma*, de Adorno, para ampliar a questão da tentativa como procedimento ensaístico.

alinhá-lo ao começo da fala – porque preciso dizer do porque desta fala ter este processo – que é, mais uma vez, e sempre em repetição, o poema-prefácio do livro-objeto: *Altaonda*. As imagens conceituais do procedimento ensaístico desenrolam-se também nos versos – que procuram dizer do processo análogo que é a criação artística – em ambos há a contingência do texto – *e esta imagem me invadindo as tardes,/ eu deixando (...)*. Há um sim que é dito quando afirma-se “então é isso:”, a fatalidade que já se anuncia na letra, *é*, acontece pois já se está invadido pela imagem no poema, já se está *dentro*. “É preciso iluminar as obras de dentro” (ADORNO, 2012, p 24), assumir que é preciso estar em ponto de criação para se dizer disto, assumir o procedimento de escrita, assumir a escrita como caminho.

Retornar a Adorno, então, nos é fundamental para – na construção deste retrato, silêncio – falarmos nós mesmos da criação-crítica análoga a esta criação-poética em *Sumidouro*. Pois, também, *é isso*: “o rigor da ordem sobre o ardor da chama/ de história simples com alguma coisa de fatal”, a procura de maior intensidade na *ordem*, através de uma simplicidade de quem não procura dizer muito – não procura concluir ou exaurir um ponto de vista – e ainda assim forjar uma forma para ver, justapor elementos como num poema. Quando abrimos mão das relações de causa e consequência estabelecidas no procedimento científico que subordina as ideias e conceitos dentro de uma tese estamos, pois, tratando do ensaio como método científico de uma abertura – por abrir mão do pensamento sistemático para pensar a partir da experiência –, o ensaio faz com que abandonemos a esperança de estar perto de algo definitivo, nada temos a oferecer diante do poema, ainda assim dizemos – fragmentados porque parciais – (ADORNO, 2012, p. 25), ainda assim escrevemos, fazemos uma leitura amorosa do poema (dar o que não se tem)²². Ainda,

[o] ensaio não segue as regras o jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo os quais, como diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das ideias. Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, **o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva**. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos de filosofia; revolta-se contra

²² Refiro-me a Lúcia Castello Branco no texto *Escrever, amar, morrer talvez* (1997).

essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito. O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido. (ADORNO, ano, p 25, grifos meus)

Há no caráter fragmentário e contingente do ensaio o fundamento desta leitura em contraponto às leituras críticas a que nos referimos na primeira parte deste texto – leituras que dizem de uma totalidade, seja da obra ou da escrita da autora, por vezes totalidade da própria leitura – dizer do que é grandioso e universal, dizer daquilo que é eterno no texto. Talvez apontar num aquilo que o livro *é*. Mesmo que a tentativa de dizer *este é* já esteja prefaciada em forma de poema (mutação, *Altaonda*). A crítica que aparece como prefácio à obra e aquelas que a seguiram – por exemplo, uma das poucas críticas específicas de *Sumidouro* em *Olga Savary: erotismo e paixão*, de Marleine Ferreira de Toledo – propõem um impulso de dizer de um núcleo comum de escrita, certa interpretação em torno do erotismo por exemplo, um *é*. Mas o ensaio, em contrapartida, não procura “o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste; mas sim **eternizar o transitório**” (ADORNO, 2012, p. 27, grifos meus.) – justamente isto que está em desaparecimento no momento de escrita e leitura, sumindo. Pois,

A sua fraqueza testemunha a própria não identidade, que ele deve expressar; testemunha o excesso de intenção sobre a coisa e, com isso, aquela utopia bloqueada pela divisão do mundo entre o eterno e o transitório. No ensaio enfático, **o pensamento se desembaraça da ideia tradicional de verdade**. (...) [O] ensaio suspende ao mesmo tempo o conceito tradicional de **método**. O pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que ele é capaz de reduzi-lo a uma coisa. (ADORNO, 2012 ,p 27, grifos meus)

É, pois, pressentir mais do que afirmar – “tigre saltando no escuro/nos degraus da escada, apenas pressentido,/ este ir e vir sobre os passos dados”. O ensaio também se recusa a definir os seus conceitos, os conceitos aparecem e se incorporam ao texto – como fulgores no impulso antissistemático que o texto procede – sua precisão acontece das relações que engendram entre si (ADORNO, 2012, p 28), “todos os conceitos já estão implicitamente concretizados pela linguagem em que se

encontram” (ADORNO, 2012, p. 29), eles são expostos de modo a carregar outros, articular-se aos demais, fazer parte de um todo legível de forma fragmentária (ADORNO, 2012, p. 31), “**o ensaio obriga a pensar a coisa**” (ADORNO, 2012, p. 33, grifos meus.).

PITÚNA-ÁRA

Exilada das manhãs,
de noite é que me visito.

Caminho só pela casa
e o viajar na casa escura
faz soar meus passos mudos
como em floresta dormida.

Me vêem, eu que não me vejo,
as coisas -- de corpo inteiro.

O real está me sonhando,
o real por todo lado.
Não sou eu que vivo o medo;
em seu tapete de sombras,
por ele é que sou vivida.

Aonde me levam estes passos
que não soam e que não vão;
às armadilhas do vôo
como a paisagem no espelho
espetifado no chão?

O escuro é tanque de limo
para minha sombra escolhida
pela memória do dia.
Deixo o meu e ordenho o cacto:
cresço a favor da manhã.

Rio, 1972.
(SAVARY, 1977, s.n.)



Alberca 2

**cartografia de um desaparecimento,
para ler é preciso aproximar-se
ou o segundo poema**

o que advém do texto é a construção da frase;

o que advém do espaço é o seu sentido; o que advém da manhã é o sentimento de perda; o que advém da noite é o recomeço da frase interrompida; assim cogitando caminhava

e abri a porta que dava para o teu rosto legente.

Não disse nada, a ouvir nos teus olhos o som da rua que entrava pelas janelas.

Maria Gabriela Llansol

Tenho diante de mim um texto de Georges Didi-Huberman, *Ensaio sobre a aparição*, que faz retornar – como conceito – a palavra **aparición** (*apparaissantes*) para dizer de certa coisa que se apresenta durante a experiência e, especificamente aqui, a experiência de pesquisa. Trata, a partir da existência do *phasme*, o bicho-pau, disto que nos atravessa quando pesquisamos alguma *coisa em si*, que é *outra coisa* que nos encontra e – mesmo que o método nos direcione a esquecê-la no caminho – nos é impossível deixar de dizer porque é parte de uma experiência. Nos debruçar sobre esta outra coisa que aparece é, talvez, por em risco o método; é, talvez, sair do programa de pesquisa para dizer de algo que não nos serve (DIDI-HUBERMAN, 1989, p. 1). *A coisa inesperada é incapaz de oferecer – uma resposta aos axiomas da pesquisa enquanto demanda quanto a saber –, ela faz dom disso em outro lugar e de outra forma: em uma abertura heurística, em uma experimentação da pesquisa enquanto encontro. Outro tipo de conhecimento* (DIDI-HUBERMAN, 1989, p. 1). Surge então esta vida dupla, angustiante, de seguir a via principal do trajeto enquanto se quer perder tempo nos acostamentos – onde podemos encontrar outros desvios, outros caminhos estreitos, existências sobreviventes, restos. Não compreendemos ainda esta coisa, mas ela *faz aparecer a substância mesma do percurso, a sua orientação mais fundamental* ((DIDI-HUBERMAN, 1989, p. 2). Queremos falar dela, queremos abrir um pensamento em volta dela, por em perigo justamente a

fascinação que estas coisas evocam, saturá-las, torná-las conceito, *fechar depressa demais sua capacidade de provocar* ((DIDI-HUBERMAN, 1989, p. 2). Ele nos apresenta então a solução imperfeita de incluir este conhecimento acidental naquilo que produzimos, certa maneira de *experimentar a nossa própria posição de olhar*. Suspende as formas já fixas e próprias do estilo, põe em questão a escrita que se abre à generosidade das coisas que aparecem. Involuir estas formas para pensar outro gênero, acidental, de escrita e conhecimento,

(...) trata-se não só da unidade de pesquisa, mas também, da própria língua. Involuir-se no caráter disparatado, cada vez mais singular, da aparição, é, a cada vez, recolocar a questão do estilo que essa aparição impõe. O livro que se vai ler não deve unicamente sua disparidade às “épocas” ou as “oportunidades” muito diversas de sua escrita. O livro a deve também à sua própria tentativa de conhecimento, à sua aposta heurística a cada vez recomeçada: que o pensamento se faça ao objeto aparecente, como o inseto denominado *phasme* se faz na floresta na qual ele entra. (DIDI-HUBERMAN, 1989, p. 3)

O que faz com que este percurso de pesquisa involua, gere abertura, é um conjunto de aparições as mais diversas, que poderiam constituir também uma lista de *phasmes em desaparecimento*. Elas aparecem em certa montagem, algumas com certa opacidade, outras luminosas e, ainda, aquelas que estão às margens para que sejam vistas no momento de leitura. O próprio objeto desta pesquisa é uma aparição. Talvez todo este texto tenha sido evocado por esta *coisa primeira que apareceu*. Para que isto que acabo de dizer se torne legível é preciso deixar claro que este é um território de imagens saturadas. Tratar destas imagens (evocadas nos poemas), que configuram uma memória específica, é tornar legível outra coisa que não aquilo que foi e é constantemente evocado e dito sobre este livro específico, que é minha *coisa em si* – uma saturação que enquadra essas imagens em conceitos: erotismo, feminino, ecofeminismo, essencialismo. Como falar de uma *coisa*-livro situada numa obra saturada e, ainda assim, desfeita de sua potência de evocar não estes conceitos e imagens – já em processo de esquecimento – mas sim de uma criação e um corpo-poema? Como falar desta *coisa*-livro que teve sua imagem – seus traços, sua

montagem, sua não-numeração – desfeita? *Uma memória saturada é uma memória ameaçada em sua efetividade mesma* (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 12)²³ e

[i]l est plu difficile de savoir ce qu'il faut faire pour dé-saturer la mémoire par autre chose que l'oubli. Pour réinventer, en somme, un art de la mémoire capable de rendre *lisible* ce que furent les camps en faisant, notamment, travailler ensemble les sources écrites, les témoignages des survivants et la documentation visuelle à laquelle les historiens comprennent aujourd'hui qu'il faut accorder une attention aussi spécifique que contextuelle, alors même que son matériau dérouté ou que son apparente évidence aggrave le danger de mésinterprétation. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 12)

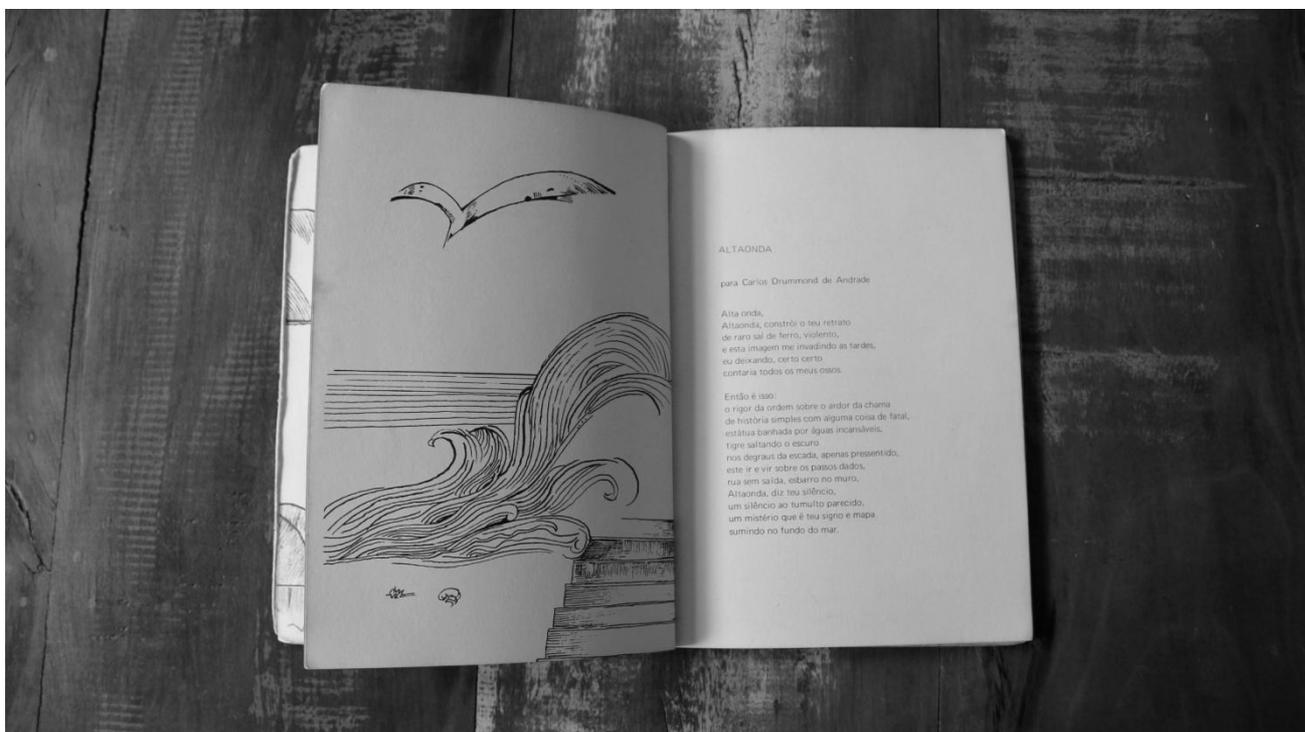
A fala de Didi-Huberman, que trata deste processo de tornar legível a memória saturada – tornar cristal, dialogando com Walter Benjamin – a partir da abertura dos campos de concentração: *abrir os campos, fechar os olhos*. Ele apresenta o processo de montagem de Aby Warburg nesse caminho de refazer a memória das imagens, não através de conceitos e historiografia literária temática e cronológica, mas de certa fragmentação e proximidade das próprias imagens que vão além das categorias já convencionadas pelo método. É também tirar da memória esta condição de acabamento, abrir as imagens ao inacabado para que possam ser lidas. Aproximo, então, essa *coisa* deste processo de reinvenção da memória. Para isso, trazer ao texto os discursos que, até então, se sobrepuseram à coisa, às palavras e às imagens que se relacionam à ela, incessantemente, levantar que coisa é esta, apresentar novas imagens, me aproximar da coisa, aproximar outros desta coisa, *abrir o livro e fechar os olhos para ler*²⁴.

A *coisa em si* que norteia a minha pesquisa, nomeada pela metodologia científica como objeto, é o livro (não só o texto) *Sumidouro*. Falo do livro simulando uma primeira fala, simulando nunca ter o apresentado, para poder reconstituir e não deixar de dizer desta minha coisa. O livro é publicação de 1977 pela Massao Ohno e

²³ “Il est aisé de comprendre qu'une mémoire saturée soit une mémoire menée dans son effectivité même.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 12, tradução nossa)

²⁴ Didi-Huberman faz voltar esta imagem, a partir de Joyce, em *O que vemos, o que nos olha*, para tratar também desse método de leitura: “fecha os olhos e vê”.

John Farkas editores, ilustrado por Aldemir Martins, composto por 22 poemas de Olga Savary e prefácio de Nelly Novaes Coelho. Os poemas de *Sumidouro* foram escritos entre 1971 e 1977, majoritariamente em 1973 e 1974, em lugares dispersos e diversos – Rio de Janeiro, Recife, Arraial do Cabo, Rio Quente, Fortaleza, Saquarema, Olinda e Alcântara –, há algumas marcações de meses e datas; a exceção de “Altaonda”, que aparece como prefácio dos poemas que o sucedem, separados pelo subtítulo “os 4 elementos da paixão”, todos os poemas carregam esta rubrica – como uma carta²⁵ – tempo e espaço do acontecimento-poema.



Ainda que este livro possua uma cuidadosa edição – algo que faz com que seu texto seja ampliado e tenha a palavra intensificada naquilo que lhe é mais potente

²⁵ Pode-se supor em torno das rubricas de data e local uma possibilidade de leitura autobiográfica – fortemente relacionáveis com a crítica que acompanha o livro que insiste na leitura de que *Sumidouro* seria a aventura do Ser-poeta. Assim, os poemas constituiriam essa passagem diarística do poeta. Entretanto, relaciono as marcações somente a forma de uma carta por, primeiramente, isto corroborar com o pensamento que delimito a seguir – em torno de uma carta geográfica do texto – e, ainda, de a não-linearidade da montagem dos poemas refutar a estrutura do diário. Na estrutura da carta podemos pensar no vestígio de uma biografia, refeita através de uma remontagem da memória (que abre esta imagem e não a define somente em relação ao ser-poeta).

– e, ainda que seja uma obra reconhecida e premiada no momento de seu lançamento e circulação – podendo inclusive também ser lido a partir de uma série de práticas de escritas notadamente importantes na década de 70 – há o apagamento da forma não só nas leituras da crítica literária quanto na própria re-edição do texto. *Sumidouro* integra a obra reunida de Olga Savary, pela Biblioteca Nacional, em 1998. *Repertório Selvagem* reúne a produção poética da autora que vai de 1947 a 1998, incluindo fotografias e prefácios críticos das obras. Contrapor o aparecimento do texto nas duas edições faz emergir alguns traços distintivos que produzem certos apagamentos – a montagem, poemas elididos, a ausência de ilustrações, a numeração das páginas, a espessura.

Na primeira edição há o poema *Altaonda* como poema-prefácio, sem as rubricas que acompanham os outros poemas, ao lado de uma segunda ilustração que faz par com a primeira que é posta ao lado do prefácio crítico do livro – relacionada pelo tamanho dos traços do desenho, repetidos, e elementos *a mais* que aparecem na segunda imagem –. Ainda, antecede o subtítulo “os 4 elementos da paixão” na montagem do livro – como se aquele retrato evocado a *Altaonda* fosse também tudo aquilo que viesse em seguida – e, no panorama da obra completa da autora, o poema liga *Sumidouro* a *Altaonda*, publicado em seguida pela mesma editora. Em *Repertório Selvagem* este poema não aparece como parte de *Sumidouro*, sim como último poema do livro homônimo. Há uma relação íntima que é quebrada entre livros: os poemas de ambos foram escritos simultaneamente – entre 1971 e 1977 – e se constituem como *livro* a partir, justamente, deste processo de montagem que une certos poemas em detrimento de outros, que estabelece uma ligação; um traço – tal qual nas ilustrações – que mesmo que não seja colado a outro o acompanha, segue uma curvatura junta e forma, ainda que sempre em desalinho, uma onda em abertura – desenho de um fragmento de mar.

Quando, junto a Didi-Huberman, falamos da experiência na pesquisa falamos também justamente disto: de certa *restituição* – de montagens, de imagens, de coisas que surgem da experiência – daquilo que foi perdido –; é preciso “*instituir os restos: tomar* nas instituições o que elas não querem mostrar – o rebotalho, o refugio, as

imagens esquecidas ou censuradas – para retorná-las a quem de direito” (DIDI-HUBERMAN *in* ALLOA, 2015, p. 2016); sejam estas imagens a de um poema, a de uma montagem, a de um nome que se pensou ter dito tudo sobre, a de um livro perdido no interior de uma obra saturada, de um livro que já em seu nome assume que desaparece.

Falemos, pois, de *Sumidouro* na crítica literária²⁶ pensando o poema *Retrato*²⁷, em Rio, 1975:

Ave à (primeira) vista
ou bicho selvagem,
gotas de lava escorrendo do pêlo
– assim me cravas
no fundo do ar
(SAVARY, 1977, s.n.)

Ave é palavra que nasce junto dessa escrita, desde *Espelho provisório* é ela que carrega em si a imagem concreta e metonímia do ar – substância que, junto à água, é aquilo que faz nascer vida ou por em devir. A palavra assume-se pássaro desejante – pois ave é também prece (voz) –, e é ainda paisagem deste lugar que é o texto – pois o poema é uma nova estação de vida: *aqui é meu começo*²⁸. É ave à vista – porque olham –, mas não só; é ave à *primeira* vista, porque logo é também tornada bicho selvagem. Palavra *cravada*, como que irreversivelmente posta, de forma tão selvagem quanto o próprio bicho – dilacerante – por (talvez) quem vê – pois “*me cravas*” implica que na aproximação deste bicho-palavra a partir da vista, reage-se. Reação que e sempre *cravar* o bicho selvagem no fundo do ar – na mesma substância

²⁶ Nos interessa o percurso do livro na crítica produzida sobre Savary; não propomos um levantamento de toda a crítica feita sobre a obra da autora. Para tanto, há indicações destas leituras na própria obra completa, *Repertório Selvagem*, e ainda nos trabalhos que indicaremos a seguir.

²⁷ Para distinguir os poemas de mesmo nome nos referimos a rubrica que acompanha o poema, o lugar e a data que os distinguem, dada a não numeração das páginas.

²⁸ Última estrofe do poema *Nova paisagem*, o último de *Espelho provisório*: “Como pássaro bebendo o ar, / bebo essa nova estação de vida: / aqui é meu começo.” (SAVARY, 1998, p. 123)

de que a ave é feita. Cravou-se primeiro este animal selvagem no biografismo, erotismo e no que um nome diz que é; depois, quando olharam novamente para o bicho (talvez uma segunda vez) cravou-se numa relação-obra, ecofeminismo e hermenêutica²⁹.

A primeira é a de Marleine Paula Marcondes de Toledo, em livro publicado pela Ateliê Editorial, 2009, *Olga Savary: erotismo e paixão* – tenta uma sistematização crítica da poética savaryana a partir da leitura temática do erotismo. Ela apresenta *sumidouro* como “obra inteiramente voltada ao ‘eu-criador’, evidencia a gesta, a luta para traduzir, na palavra, basicamente substantiva, a interação ‘eu-cosmos’” (TOLEDO, 2009, p. 15); emergem da definição palavras que ampliam o caminho da obra de Savary e ainda promovem a distinção de *Sumidouro*. Pois, ainda que haja erotismo, é na criação que o livro se dá. É, afinal, um gesto de escrita. O que ainda deve-se discutir é como essa criação se define – como se o “eu-criador” depois de metamorfoseasse no processo de criação da poeta de forma específica, *eu-savary* substantivados no *eu-poeta*. Isto, atrelada a uma leitura temática da poesia: que pensa de forma descritiva a relação de livros como uma *tema* definidor da escrita; lê-se: “[e]mbora publicados posteriormente, os textos de *Altaonda* são contemporâneos aos de *Sumidouro* e mostram a mesma linha temática: o “ser-poeta”, desdobrando-se em visões de lugares interiores e exteriores, de amor e sensualidade” (TOLEDO, 2009, p. 16) – ao instituir os restos da existência deste livro é também fazer aparecer a recepção crítica da poesia da década de 1970, que ligava o corpo da palavra poética à existência do sujeito-poeta e, ainda, à ascensão da autoria e performance deste; quando há o surgimento das teorias críticas que põe em questão o *sujeito* cria-se uma abertura, uma ruína da interpretação, faz com que nos preocupemos em entender o *gesto* para além das questões temáticas. Este *gesto*, já percebido em Toledo, aponta sobretudo para um *ato* – criar, escrever – de mobilidade

²⁹ Deixo de fora desta abordagem, de forma explícita a crítica de Nelly Novaes Coelho pela aproximação com a primeira crítica que abordo em seguida e também por ter apresentado este posicionamento anteriormente em *O poema visto de dentro*.

relacionada a uma *historicidade*³⁰ de certas estéticas e posturas de produções da época – dado o seu contexto histórico de produção, marcadamente os anos de chumbo da ditadura brasileira. Quando esta *historicidade* é pensada, como pensamos aqui, a partir de uma tentativa de des-saturar as imagens, elas são trabalhadas, então, de outra forma: sem conceitos e temas, abertas. Talvez pensar não unicamente a partir de um sujeito e sim de certas implicações de corpo, certo modo de escrever o poema;

“a escrita do poema exige esforço. O que é difícil, o singular (porque o uso do cotidiano da linguagem é enquadrado em processos que a separam dos corpos), apresenta-se como insignificante, o quase vazio de sentido em que o não-linguístico se expõe. Talvez a poesia, pelo use que faz da linguagem, forçando-a a destituir a autonomia das imagens, seja afinal a prática daquilo que num dos textos de *A comunidade que vem* aparece como hipótese: “fazer com que a imagem e o corpo se penetrem mutuamente num espaço em que não possam mais ser separados”. (LOPES, apud SEDLMAYER; GUIMARÃES; OTTE, 2007, p. 75)

Algo que acontece na crítica de Toledo é, ainda, o aparecimento do sujeito autor como uma autoridade primordial a leitura dos poemas – ainda que ela consiga expor os traços de aparecimento de desaparecimento dos poemas nas obras, suas relações de criação e montagem, isto não ganha espaço quando se pensa o sentido que há em sua perda –, ela restitui a autoria a um espaço privilegiado, não interrogando a voz e sim se retirando para que a interpretação assumira os lugares dos silêncios no poema. Do capítulo destinado a *Sumidouro*, retiro os seguintes fragmentos:

Se interessa ao leitor perscrutar **o universo criador da poeta**, *Sumidouro* figura como o trajeto mais eficaz para tal sondagem. É o que **fica evidenciado pelo comentário da autora** acerca do título: “ Sumidouro = mergulho que o poeta faz para dentro de si mesmo através da poesia, o sumido ouro”, o que **denota a visão polissêmica da poeta**, que não se limita ao significado estrito de sumidouro, que é “ rio que some para o centro da terra, para a profundeza”. (...) Observe-se que limite é coisa que **Olga não se impõe**, dado o gosto pela liberdade. Reconstitui a própria criação na inquietude pura de um colibri que “bebe o mel feroz do ar/nunca o sossego” (*Ar*). E **simboliza**, no elemento ar,

³⁰ A ideia de historiográfico que apresento aqui é próxima a de Didi-Huberman, a partir do *Atlas* de Warburg, para o qual as imagens não se ligariam por uma linha cronológica que daria conta de categorizá-las; sim, a partir de aproximações das próprias imagens, que constituiriam uma leitura descentralizada e realizaria outros modos de aproximação (e não categorização).

a liberdade de que é constituída. Auto-retrato pintado a pincel fino, ainda sob a égide descompromissada do simples esboço, **confere a si – e a qualquer poeta** – o sentido de liberdade (o que se ratifica, mais ao final do livro, em Retrato III e IV”). (TOLEDO, 2009, p. 45, grifos meus)

O que o livro diz, ou a própria criação, parecem funcionar como espelho simbólico daquela que escreve. E, ao ler não estaríamos em contingência com o poema e sim com um autorretrato, mesmo que ela acentue que isto diga respeito também a qualquer poeta; entende-se o sujeito (que escreve) a partir do poema. Isto é potencializado quando ela dá espaço explícito a Olga, porque o poema é “melhor explicado pela autora” (TOLEDO, 2009, p. 46), intercalando as duas vozes na leitura temática do erotismo – abrindo metáforas e o sentido que se pode extrair delas³¹, retirar. Quando se institui ao poeta este lugar de *ser-poeta* – que implica uma não relação (ou não tão movente) com o devir de criação da obra, um tornar-se, por ligá-la a um sujeito –, quebra a ligação entre a experiência de escrita e leitura; retornamos a Barthes, quando *ler e escrever fazem parte da mesma ação*³². Como se percebe quando o silêncio em *Pitúna-àra* é especificado como um silêncio do sujeito que escreve (TOLEDO, 2009, p. 48) e não uma experiência de silêncio possível no encontro com a escrita.

Em contraponto à crítica de Toledo podemos dizer do trabalho de Andrea Janmilly Rodrigues Leitão que procura ler uma poética do corpo a partir da figura dos amantes em *Linha d'Água*, obra publicada em 1987. Ainda que não trate especificamente do nosso livro-objeto, ao desenvolver os pontos de apoio ao seu problema ela dialoga e se apoia nas outras obras da autora e, principalmente, em *Sumidouro*. Realiza assim um *retorno* dessas obras fora do erotismo e em leituras de

³¹ A própria grafia escolhida neste trajeto interpretativo da obra remete a uma correspondência totalizante dos elementos, pode-se perceber no fragmento: “Estabelecida a configuração do ser-poeta, em “ Retrato I”, Savary dá início ao mergulho empreendido em *Sumidouro*, cerrando-se entre as paredes de um ‘quarto fechado = o mais profundo do ser’, lá onde guarda suas ‘torres= as pirações, sonhos e realizações’.” (TOLEDO, 2009, p 46, grifos meus)

³² Isto aparece no pensamento de Barthes principalmente em *O prazer do Texto* e, ainda, formulado por Maria Gabriela Llansol em *Finita*.

outra metodologia crítica – ainda que temáticas. Há um retorno do corpo num sentido figural, relacionando-o aos elementos constitutivos das figuras na escrita. Deste trabalho, retiro um trecho específico em que ela expõe os caminhos metodológicos que assume – e porque os assume – para então afirmar sua leitura em *Linha d'Água*:

A tarefa da hermenêutica é a de reconstruir a dinâmica interna do texto e, ainda, restabelecer a referência ao domínio da realidade, bem como a possibilidade de a obra projetar-se na configuração de um mundo no espaço da escritura. Ricoeur defende, à luz de uma teoria ontológica da compreensão, a noção de “mundo do texto” e o empenho de interpretação consiste em desvendá-lo dentro de um horizonte possível de significação. Em outras palavras, toda obra de arte opera a proposição de mundo, revelado diante do texto, no próprio tecer da linguagem. **A “coisa do texto” constitui o mundo que o texto desdobra diante de si.** A força manifestada da linguagem é capaz de restituir, em absoluto, o dimensão fundadora ao universo literário. A experiência com a linguagem possibilita reconstituir o mundo em diferentes vigências e matizes. Cada obra literária configura a sua própria *poiesis* criativa, a sua própria interpretação sobre o mundo, constituindo-se como a irrupção de uma realidade inaugural que é a do texto. Em diálogo com a hermenêutica de Paul Ricoeur (1990), a obra *linha d'Água* projeta uma nova experiência do homem com o mundo. Pois, ao transfigurar o corpo dos amantes em consonância com o movimento das águas, encena a possibilidade de recuperação do vínculo originário entre o ser humano e a natureza. (LEITÃO, 2014, p. 13, grifos meus)

O *como se lê* de Leitão aproxima as obras em seu aspecto constitutivo, e é um salto de abertura na leitura da obra savaryana; *Sumidouro* aparece como substância de criação – pois há uma potência que não pode deixar de aparecer. Ainda se distancia da abertura que propomos pela abordagem conceitual e teórica que escolhemos, no processo de aproximação de poemas de obras distintas como uma linha de criação própria da escrita – animal selvagem – ela já abre o texto como *coisa em si*, afasta certo biografismo e temática que a crítica geral havia se habituado. Leitão fala dessa coisa como fluxo de águas – de *Sumidouro* é possível ler aquilo que emerge do vocábulo indígena, do seu tentar ser, e constituição elementar.

Ainda assim, há uma *dessemelhança* no livro-coisa que retorna a figura do *phasme* no processo de pesquisa. Pois o *phasme* é o que ele come e onde ele habita (DIDI-HUBERMAN, 1989, p. 6), como também o é esta palavra que não se contenta em imitar – em simular um *como se* de um universo poético – mas nutre-se do processo criativo e funda-se ela mesma como um universo criador; a palavra é o

phasme ela mesma; é, também, o corpo que se inscreve no espaço do poema; é o próprio poema e universo fundador; é “Outra Forma de Corpo”³³, é um corp’a’screver; a palavra é a floresta que ela come e onde ela habita.

³³ Retomo aqui o texto referido no ensaio anterior, o prefácio de *O Livro das Comunidades*, a terceira coisa que mete medo. Pois, assim como a experiência ou o ensaio é um vislumbre que é escrever; e “[e]screver, como neste livro, leva fatalmente o Poder à perda de memória. E sabe-se lá o que é um Corpo Cem Memórias de Paisagem” (LLANSOL, 1999, p. 10)

segunda correspondência

I

Tocas a fimbria dos desfiladeiros,
fruindo a cor do figo e da romã
no nascente e secreto sumidouro.
É tarde nas folhas e nos muros,
nas sombras do tanque de logo e musgo,
é tarde já, é noite – e o sol vem vindo
e a primavera vindo onde a água
é o mel feroz de pássaros em tua língua,
onde o amor deságua em delta e tudo é fogo.

II

Direi então: amor é onde
o junco alto e as dunas soam mais brando
e os frutos cheiram e são mais doces,
onde há embriaguez e uma tensão de corda esticada no limite
e tudo é laço, onde
as abelhas perdem a ferocidade
sendo mais mel,
onde tudo é ordem e labirinto.

III

E onde é sol mesmo na sombra
porque tudo arde na grama
quando a língua em chama sobe a fonte
do delta das coxas, onde
a vida é prometida nos dardos,
nas setas e espadas.
E é com o mel de tua espuma
que se encontra a arqueologia
dessa água intemporal.

Dou a noite a quem merece o dia
e é com sabedoria que me matas
no claro interstício dessa faca.

(*Sumidouro*, retorno mutante em *Magma*, 1982; em *Repertório Selvagem*, p. 199)



encarnar

Eu itinerante, eu partindo
e sempre voltando aos planaltos do
nada
onde pastam dragões, o dorso
coberto
de castelos desabados,
vendo passar todas as formas,
focas, pássaros, cavalos
e esse tigre no salto coagulado
agora ruindo
agora ruindo

ruindo³⁴

Sumidouro, substantivo masculino, essa abertura por onde se escoia água; por onde desaparece algo; onde se perdem contínuos objetos. Certa depressão circular que faz sumir, submergir, ruir. Nasce da própria ação da água – que faz com que o subsolo desmorone e acabe por formar uma cova e, com a ação de filtragem da água, o teto da cova derroca e nasce este outro espaço. Os rios subterrâneos se alimentam do sumidouro. É também canal e comunicação das águas doces com o mar, confluência de águas – encontro de substâncias. Se fechado altera a configuração de águas subterrâneas, afecta o desabamento atual da água, faz acontecer inundações. Sumidouro é também um gesto em torno da terra – florestação, reflorestação, desflorestação. Sumidouro é

Talhe de audácia
e da covardia,
meu rei e vassalo,
engolir de pássaros,
golpe de asa,
fatura de água
na árvore da vida,
na terra me tens
com os pés bem plantados.
Aqui nado, aqui vôo,
telúrica e alada.
(SAVARY, 1977, s.n.)

³⁴ Última estrofe do poema Nuvem, de Sumidouro.

No desfecho da leitura o sumidouro diz seu sim, afirmação possível de sua constituição integrada. Construção, *talhe*. São diversas imagens sobrepostas que configuram uma inquietação. Inquietamo-nos quando nos aproximamos suficientemente para ver o deslizar que os elementos têm nos versos, uma sucessão de vírgulas para tentar conter o fluxo – escoando. *Engolir de pássaros, golpe de asa, fartura de água, na árvore da vida* – água e ar performam imagens que se atropelam e reúnem um movimento selvagem; quase que como um espanto – *engolir, golpe* –, movimentos de sentidos contrários, dentro e fora, inscritos no elemento alado: vôo. Engolir pássaros e aprender antropofagicamente a voar. Engolir como movimento de desaparecer com algo – que vai parar outro lugar, dentro – e o golpe como um corte. O corte de asa – dobra ou limite. O desaparecimento daquele que voa. O contraste de palavras que faz coincidir sentidos contrários e deslizar as relações de significados umas às outras, *audácia / covardia, rei / vassalo, engolir / golpe*; pois “(...) a poesia não vive senão na tensão e no contraste (e, portanto, também na possível interferência) entre o som e o sentido, entre a serie semiótica e a serie semântica.” (AGAMBEM, 2002, p. 142), a hesitação do fim do livro – o poema explode o contraste das imagens.³⁵

E na terra me tens / com os pés bem plantados. A seguir o fluxo estrutural e irrefreável do sumidouro, um ponto de fuga que aponta a relação: “Céu e Terra determinam a direção. Montanha e Lago unem suas forças. Trovão e Vento estimulam-se um ao outro. Água e Fogo não se combatem. Assim, os oito trigramas se interligam”³⁶. A terra aparece implicada à água, em estado de vida, *árvore*. Faz coincidir uma dissonância da imagem poética do elemento, abertura; pois, na primeira aparição da terra há o movimento para dentro, *devora-me*³⁷, mais selvagem

³⁵ Giorgio Agambem no texto *O fim do poema* vem pensar este momento em que o verso acaba, o poema acaba; o que acontece ali. O que se dissipa e o que desaparece. Podemos relacionar este fim com o desaparecimento do sumidouro, livro e poema.

³⁶ Do *I Ching*: livro das mutações.

³⁷ Refiro-me ao poema *Terra*, que aparece no início do livro – 4 elementos da paixão. As incisões em itálico que seguem, até a próxima referência bibliográfica, são também do mesmo poema.



e de potencial ativo – quase irremediável. Este corpo que atinge a passividade na terra ou, por outro lado, é na terra que acontece o pertencimento ou habitação. Na terra o corpo está, tornada árvore, *de pés bem plantados*. Ou, passivo, a terra devora o corpo *até que eu/ não respire mais* (SAVARY, 1977, s.n.). Há uma transformação constante no sumidouro, passar a não-ser (ruir), ser outro (subterrâneo, outra coisa, renascer). As imagens *encarnam* para fazer voltar um passado em desaparecimento dos elementos de uma memória (PAZ, 1979, p 18): este corpo conhece um encontro que faz com que haja a derrelição da forma primeira para tornar-se outra coisa, e assim sucessivamente. Ora, é antes de mais nada a multiplicidade da palavra poética: é um *gesto*. *Aqui nado, aqui vôo*. Palavras que se animam – ainda signos, encarnam, fazem um duplo do corpo e do mundo (PAZ, 1979, p 19). Há a sensação de um organismo vivo, que vibra por não se conter e não cessar seu movimento – ainda que em ritmos distintos.

Mas o poema acaba, o livro acaba. *Sumidouro* é o último poema do livro. Seria ali o local de escoamento da palavra, seu desaparecimento, o limite do corpo? Quando na página um ponto final cessa o sentido e o som do verso, *telúrica e alada*, o que acontece ao livro? A hesitação das imagens contrastantes cessa? Perguntar com Agambem “o que acontece no ponto em que o poema finda?” (2012, p. 144)³⁸

A imagem do sumidouro retorna (ou aparece) justamente no momento desse fim, certa catástrofe ao poema³⁹ – um momento de perda, de destruição total, a

³⁸ Justamente por “o essencial do poema não [ser] a instauração de um dialogismo enquanto troca intersubjetiva, mas a subjectivação, o traçar do conjunto de relações que constituem a circunstância enquanto morada instável – permanência e alteração contínuas; [o] poema é a composição que atinge o extremo do possível na afirmação da singularidade enquanto relação ao outro, interrupção do geral, abertura de sentido.” (LOPES, *a anomalia poética*, p 12-13)

Ainda, “o poema é um organismo que se funda sobre a percepção de limites e terminações, que definem sem jamais coincidir completamente e quase em posta divergência – unidades sonoras (ou gráficas) e unidades semânticas.” (AGAMBEM, 2012, p. 143)

³⁹ “**Como se o poema, enquanto estrutura formal, não pudesse, não devesse findar**, como se a possibilidade do fim lhe fosse radicalmente subtraídos, já que implicaria esse impossível poético que é a coincidiria exata de som e sentido. No ponto em que o som está prestes a arruinar-se no abismo do sentido, o poema procura uma saída suspendendo, por assim dizer, o próprio fim, numa declaração de estado de emergência poética.” (AGAMBEM, 2012, p.146, grifos meus)

correspondência entre som e sentido que destruiria o corpo⁴⁰ precipitando-o no silêncio (AGAMBEM, 2012, p. 147). Um mapa do silêncio em *Sumidouro* poderia tatear em torno da própria palavra silêncio e escorrer para um fundo etéreo – *escondo-me gelada / no silêncio mais fundo da palavra*⁴¹, *assim me cravas / no fundo do ar*⁴², *o poeta nas palavras / põe essa força de nada:/ sua funda é o poema*.⁴³, *O poema inventa o silêncio / o tempo é reinventado no poema. // Esperemos o que virá / substituir a palavra silêncio*.⁴⁴, *um silêncio ao tumulto parecido*⁴⁵. O silêncio como este abismo a que a palavra se entrega, se funda (origem, gênese, começo – ou – desaparecimento, profundidade). A palavra no seu silêncio mais fundo, seu estado de abismo, nascendo no texto como tal – retorno ao próprio corpo, em estado mesmo de *sumidouro*; o poema e o livro terminam, e o som

⁴⁰ Substituo na fala de Agambem “máquina-poética” por “corpo”. Justamente por relacionar o corpo com a palavra, e pensá-lo de forma orgânica; se o poema *encarna* imagens a partir de uma constituição dos elementos (água, ar, terra, fogo, madeira...), dos vegetais, dos animais, há uma temporalidade diversa àquela evocada por uma “máquina-poética”. A palavra capta uma dimensão (temporalidade) que só o corpo pode captar, porque provém justamente dessa dimensão, “sob a qual o pensamento não pode ter a visão dominante, uma vez que não é possível para o pensamento dominar um objeto se este objeto está separado de si mesmo. O corpo é esse entrecruzamento do visível e do invisível, do dentro e do fora, do que se toca e do que é tocado. Ele não é uma coisa, nem uma ideia, mas **o que faz existir uma coisa** e uma ideia para nós. **O corpo é essa espiral, essa circulação**, esse enlaçamento, a dobra de meu interior e de meu exterior, entre o mundo e eu, a visibilidade e a opacidade (...)” (UNO, 2012, p. 54, grifos meus). A própria imagem do *Sumidouro*, o livro e o poema, dá a ver um corpo – que faz existir uma coisa, em constante movimento, espiralado, desaparecendo na opacidade mesma do desencontro de som e sentido, na catástrofe.

⁴¹ do poema Quarto de Nuvens

⁴² do poema Retrato (IV); a imagem de “cravar no fundo do ar” aparece em entrevista com a poeta. Olga Savary aponta justamente nessa não correspondência de sentido do possível o estranhamento que dá movimento ao poema (o susto), a imagem de cravar – movimento violento e certo, firme – justamente num fundo que não há (ar).

⁴³ do poema David

⁴⁴ o poema Ciclos

⁴⁵ do poema Altaonda.

e o sentido perpetuamente separados, deixando detrás de si um espaço vazio (silêncio)⁴⁶. Pois,

[t]udo transcorre como se o verso que, ao fim do poema, irreparavelmente se arruinava no sentido se ligasse estreitamente ao seu *rhyme-fellow*, e assim optasse por se precipitar com ele no silêncio. Isto significaria que o poema cai marcando mais uma vez a oposição entre o semiótico e o semântico, assim como o som parece para sempre consignado ao som e o sentido entregue ao sentido. A dupla intensidade que anima a língua não se aplaca numa compreensão última, mas **se abisma**, por assim dizer, **no silêncio numa queda sem fim**. Deste modo o poema desvela o escopo da sua orgulhosa estratégia: que a língua consiga no fim comunicar ela própria, sem restar não dita naquilo que diz. (AGAMBEM, 2012, p. 147, grifos meus)

A queda sem fim a que o poema se precipita pode ser, talvez, certa ruína. O poema, ao abismar-se assume sua vocação para a ruína, a vocação do corpo. *O que vem depois de mim e meu recomeço? / Sou eu mesma meu próprio fantasma?*⁴⁷. O poema acaba, mas há o corpo: “essa dupla realidade, ao mesmo tempo sujeito e objeto, meu exterior infinito e meu interior como abismo sem fundo” (UNO, 2012, p. 53). O retorno que o silêncio deixa possível, suspenso, a imagem da *Nuvem*⁴⁸, é das imagens encarnadas. Por mais que o poema cesse, as imagens nunca perdem sua potência de continuar;

(...) uma presença de corpo dentro de uma certa dimensão catastrófica da vida e do ser. Você encontra um corpo, você descobre um corpo, de repente o corpo se encontra lá, destacado da pessoa, da palavra, do contexto, dos sentidos, da história, da paisagem. Nessa catástrofe, um corpo é sempre estranho e estrangeiro com sua opacidade intangível, inexaurível, irredutível. *O corpo pode significar qualquer coisa, ao constituir signos, gestos, mímicas com todos as suas movências*. Mas a

⁴⁶ AGAMBEM, 2012, p. 146.

⁴⁷ do poema *Nuvem*.

⁴⁸ A última estrofe do poema *Nuvem*, a qual me refiro, aparece como epígrafe deste texto. Nela retornam imagens de outros poemas do livro, a própria imagem do poema é retomada nos livros seguintes. Os livros em que mais se percebe essa movência, em relação a *Sumidouro*, são *Espelho provisório*, *Altaonda* e *Magma*. O primeiro antecede *Sumidouro* e, no último poema, *Nova Paisagem*, termina com os seguintes versos, já citados anteriormente:

“Como pássaro bebendo o ar,
bebo essa nova estação de vida:
aqui é meu começo.” (SAVARY, 1998, p. 123).

realidade dada através do corpo rompe com a significação. O corpo é essa ruptura inqualificável. *Ele é esse estranho começo e recomeço* que pode colocar em questão um pouco de tudo, o pensamento, a narração, a significação, a comunicação, a história: **ele introduz uma catástrofe no tempo que flui**. O corpo como ruptura implica um aspecto partido do tempo, da história (UNO, 2012, p. 51, grifos meus)

É justamente por introduzir uma catástrofe no tempo que flui, e dar a ver o desaparecimento, o estado de ruína que as imagens podem retornar (ainda potentes) para além do contexto, dos sentidos, da paisagem a qual pertenceriam. A palavra corpo não pertence a ao fixo, é feita da liberdade dos ventos. Do branco que resta, o vazio provocado, ela se transfigura e retorna em outro poema – por isso o corpo do livro. Fora do livro, as imagens encarnadas voam: aparecem no traço de uma escrita a que, justamente por estarmos fora do silêncio da palavra (práticos, operacionais, comunicativos), chamamos *obra*.

**incorporar,
ruir,
morrer _____**

Eu escrevo com o corpo.
Poesia não é para compreender,
mas para incorporar.

Manoel de Barros

Dos poemas escritos por Olga Savary entre 1974 e 1975 no Rio de Janeiro, muitos são aqueles que estão ao lado da terra, como se na dinâmica dos elementos no corpo do livro – microcosmos – fosse este o momento de haver um corpo telúrico. Isto é: a coexistência dos elementos segue uma hierarquia diversa da que conhecemos no saber ocidental. Um elemento existe em relação com o outro e há a generosidade de deixar que o outro ocupe um tempo e lugar, sempre em transformação, é uma relação que não se propõe à fixidez. O sol toca o solo, mas há ainda a sombra, onde o vento pode existir, até que o sol toque este espaço, saía, haja vento outra vez. Há a terra e a água, a constante mudança das marés. Há a sedimentação natural das montanhas.

Para que a terra apareça incorporada há todo um processo de transformação. O pertencimento ao ar e a forte relação com a água são os primeiros a ocuparem a palavra que enuncia e começa a traçar o espaço poético. Como nascer voando, flertar com a água e olhar – apreensiva – para o chão. E então, depois de descobrir esta outra substância, começar o diálogo. Dirigir-se a ela:

TERRA,

em golfadas envolve-me toda,
apagando as marcas individuais,

devora-me até que eu

não respire mais.
(SAVARY, 1977, s.n.)

A terra como uma potência de devastação ao corpo⁴⁹ – morte ou encerramento. Apagamento. Ainda, posto em sumidouro tudo assume movimento. Nada cessa com a respiração pois a montagem continua, é antes uma pausa marcada por um ponto final, fim de poema. Antes disto, há um envolvimento – que gera alteração, “a palavra é de uma leve substância química que opera as mais violentas alterações” (BARTHES, 1981, 20). Antes que cesse algo, antes que o poema acabe. O ar evolve-se com a terra. Um enlaçamento amoroso, com fluxo de água – *golfadas*. Faz vez no poema a ausência⁵⁰ do outro em si. A ausência amorosa: *que está na solidão, na morte, na derrelição* (BARTHES, 1981, p. 27). “Todo poema é por condição sem destinatário” (LOPES, 2012, p. 16), e justamente a ausência de interlocução concreta é o ar do verso⁵¹ – que infla suas asas na possibilidade de nos colocarmos na relação amorosa (exclamar: este poema sou eu, este poema se dirige a mim, este poema é para mim). Ainda “será talvez melhor dizer [em lugar de ausência] *desaparecimento*, porque se trata de ser activo, de uma ausência que é um ausentar-se, um consumir-se, que dá lugar à realidade perceptível dos vestígios e ao imperceptível de que é *vestígio*” (LOPES, 2012, p. 105).

Dizer tudo isto, até agora, para que possamos costurar fragmentos: como o amor e a ausência podem operar uma transformação diversa a partir dos elementos? Seria, enfim, no discurso amoroso que encontraríamos a dignaria da natureza? Este outro modo de ser, devir diverso.

“[A] ausência amorosa só tem sentido, e só pode ser dita a partir de quem fica – e não de quem parte: *eu*, sempre presente, só se constitui diante de *você*, sempre

⁴⁹ “Porque na vida nós morremos muitas vezes”, Olga Savary nos diz em entrevista – o possível da devastação e seu recomeço, de movimento contínuo.

⁵⁰ Os poemas são todos rasurados com data e lugar, *cartas*: escrevem ao ausente.

⁵¹ “O ar do verso é o imprevisto”, (MANDELSTAM apud LOPES, 2012, p 16).

ausente. Dizer ausência é, de início, estabelecer que o sujeito e o outro não podem trocar de lugar” (BARTHES, 1981, 27). Estar em sofrimento, espera, é também ler ou escrever. Uma leitura amorosa: estar disponível ao texto. Uma escrita amorosa: estar disponível ao outro – o legente – e ao texto – escritura. *Ar, morro teu pajem*⁵². Este eu que canta a relação com a terra, *pássaro-meu-corpo*⁵³, sustenta e dá forma à ausência⁵⁴;

Quase mineral, jazente
ajazada, escondo-me gelada
no silêncio mais fundo da palavra.

No sei mais do alto, só o que vejo
das nuvens fechadas atrás dos vidros
das janelas que passam espelhando
o exterior dos vidros da vidraça.

Não falo mais do céu fora de alcance;
falo do que os pés alcançam,
falo da terra que me cabe,
da terra que me cobre
e que me basta.
(SAVARY, 1977, s.n.)⁵⁵

Do tupi, *jacens*, nasce jazente – em sua forma feminina – uma peça de ferro que sustenta. É ainda algo que permanece, morre, funda, apoia, deita, fica. Diz-se ainda do que permanece em abandono, sem quem lhe assuma posse; é o eu, a que perdeu sua respiração devorada pela terra. Fixa-se nessa ausência, *jazente* – “quanto a mim, que amo, sou por vocação inversa, sedentária, imóvel, disponível, à espera, fincado no lugar, *não resgatado* como um embrulho num canto qualquer da estação” (BARTHES, 1981, p 27). Há a tensão da memória na palavra que faz

⁵² Do poema *Nuvem*.

⁵³ Do poema *Ar*.

⁵⁴ Importante destacar, junto a Barthes, que “historicamente o discurso da ausência é sustentado pela mulher”, é sempre ela que fica, e é sempre a partir do eu que fica que se pode dizer. (BARTHES, 1981, p. 27)

⁵⁵ Poema *Quarto de Nuvens*, Rio, 1975.

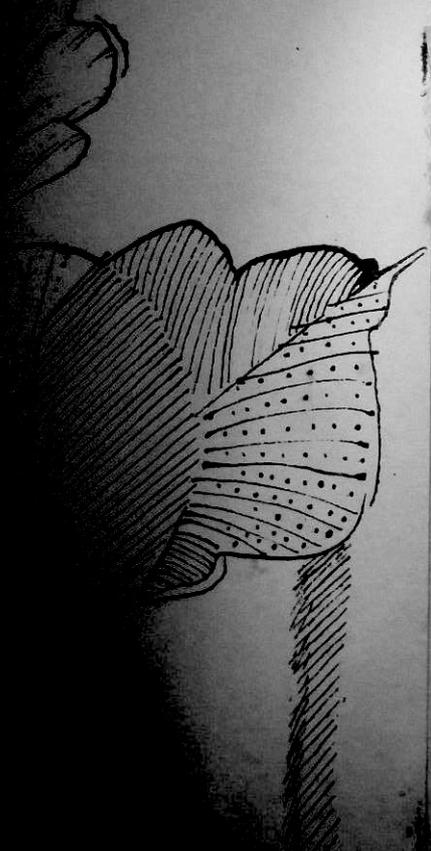
retornar a floresta, morre por excesso e por falta; pois de *jazente* sou *ajaezada*, enfeitada e bicho – este corpo selvagem. Enfeitar-se pois a ausência é também condição de sobrevivência do corpo, “se eu não esquecesse, morreria” (BARTHES, 1981, p 28). Escondo-me na ausência – *gelada* –, *no silêncio mais fundo da palavra*. São imagens poéticas que nos fazem ver através das palavras. Na imagem de um silêncio mais fundo, como se houvessem camadas ou profundidade, como se pudéssemos realizar um mergulho, ou olhar mais dentro, *da palavra*. Esconder-se neste lugar incomparável, esconder-se na própria ausência. Silêncio e ausência são durações que o corpo precisa suportar: aprender a manipular e transformar a distorção do tempo, produzir ritmo, abrir o palco da linguagem – que nasce da ausência (BARTHES, 1981, p. 29). Encena-se essa ausência (de ar), estar apartado de quem se ama: *a palavra que vê*, as imagens poéticas escrevem um processo de olhar, os momentos de silêncio, os momentos de espanto, de morte. Apartada, a palavra olha e não vê nada ou bem pouco. Este modo de ver é uma experiência de nada guardar de estável, a ausência pode ser falta ou morte, oscilar constante de tempos e lugares – esquecer, manter a leitura em devir, montar, figurar. Estou numa profundidade de silêncio que me aparta da substância etérea – agora que estou dentro da terra, devorada –, só posso ver as nuvens *fechadas atrás do vidros das janelas que passam espelhando o exterior dos vidros da vidraça*. Que distância intransponível, difícil, é esta que está no objeto de fora, num vidro, que não se fixa para que olhemos por um tempo maior, que é também espelho de um fora. Com a minha linguagem, que nasce da ausência, posso *esconder a palavra*, por no silêncio. “Posso fazer tudo com minha linguagem, *mas não com meu corpo*. O que escondo pela linguagem, meu corpo o diz. Posso modelar a vontade minha linguagem, não minha voz.” (BARTHES, 1981, 90) . Ainda que na ausência e apartado do ar, continuo falando de forma gasosa – a partir do corpo, *do que os pés alcançam*, daquilo que toca o meu corpo. A terra não é o vácuo; é este outro meio físico que a voz faz caminho. A terra afeta o ar. Essa afetação e modo de ver que a terra (e a imagem)

provoca é o *pathos* pulverizado, uma ruína, convertido em sutileza: *pothos*, o desejo da coisa ausente, saudade, não ter paz, o amável e o fúnebre⁵⁶.

Há então esta catástrofe amorosa: “me projetei no outro com tal força que, quando ele me falta, não posso me retornar, me recuperar: estou perdido para sempre” (BARTHES, 1981, p. 35). Acontece então o *incorporar* – que subverte no silêncio da ausência a morte e faz aparecer uma sobrevivência. *Incorporar* é agregar um composto a outro de densidade distinta, como as claras em neve a uma mistura mais pesada e densa, com suavidade nos movimentos para não privar o outro das suas qualidades⁵⁷. Não é somente misturar até objetar homogeneidade. Quando o ar é *incorporado* a terra ele não perde sua qualidade etérea e sim faz inflar e existir de outra forma na terra. É o fim do *Sumidouro*, ser *telúrica e alada* (SAVARY, 1977, s.n.) e não “telúrica *ou* alada”, “telúrica *mas* alada”, “telúrica *ainda que* alada”. Incorporar é devir.

⁵⁶ *Borboletear* no texto, um conhecimento mariposa, a partir do pensamento de Georges Didi-Huberman, seria um gaio saber observado pela destruição, saber de luto, vocação para a ruína: faz deslizar as escrituras, um outro método de pensamento e escrita. A montagem destes fragmentos procura isto: tornar visíveis as sobrevivências.

⁵⁷ ref: <http://glosarios.servidor-alicante.com/glosario-gastronomia/incorporar>. Acesso em 24 de julho de 2017)



para J. Helena
tudo o carinho de

Jenny
São Paulo
5 outubro 1977

água ao corpo aderida

Trabalhar a dura matéria, move a língua; viver quase a
sós atraí, pouco a pouco, os absolutamente sós.
Maria Gabriela Llansol

Enquanto as letras se ordenam na palavra, o corpo que escreve segura firme o objeto que as desenha. A caligrafia do gesto, o corpo que escreve. Enquanto as letras, soltas, formam palavras feitas de *ar*, inflando-se da substância etérea, o corpo respira. O ar que percorre os pulmões do corpo escrevente, o ar que percorre as palavras. Dizer “corpo” sobrepõe realidades implicadas e indissociáveis, há *água ao corpo aderida*. São certas figurações – em lugar de representações – que o corpo assume no poema e que, por mais que se tente retirá-las da leitura – ou afetação – elas retornam, potentes, pois são também substâncias de leitura. Diversas são as formas que ele figura no poema. A forma que aqui se esboça é a da água

indissociável à materialidade do texto, a vida que se adere ao gesto escritural. Como entender as implicações do autor no texto⁵⁸.

As implicações desse corpo aparecem em duas vias. A primeira, ligada à experiência e acontecimentos dessa pesquisa: quando abro o livro, numa primeira vez, deparo-me com a caligrafia de Olga Savary. O desenho que a letra tem entrava em composição com o amarelo da página e os traços da ilustração ao lado -- era datado de 1977, assim como o livro. Aquela fazia retornar o próprio processo: cada palavra percorreu outro papel, seguindo a caligrafia. A rubrica *Para D. Helena, todo carinho de Savary, São Paulo, 5 outubro 1977* era então parte constituinte do livro. Foi a primeira contingência da leitura; os poemas me mostravam um corpo mutante em desaparecimento constante. Um corpo que mudava conforme a palavra, conforme o poema. A segunda via das implicações vieram do ar⁵⁹ e da água - ligadas à força vital do corpo no texto.

Seguindo o percurso da água em *Sumidouro*, começamos morrendo. Depois de *Altaonda*, poema-epígrafe, que introduz a imagem de uma palavra que é *estátua banhada por águas incansáveis*, de silêncio *sumindo no fundo do mar*, há o segundo poema dos 4 elementos da paixão: *a água*. Ela começa o seu caminho pelo corpo, *a água/ se enovela pelas pernas / em fio de vigor espiralado / sobre o ventre e alto das coxas*⁶⁰ enunciando em fragmentos a fluidez da substância em dissemelhança com a carne, matéria não subjetiva da humanidade, coxa e perna; *o orgasmo é quem mede forças / sem ter ímpeto contra a água*. A primeira morte, pequena, sobreposta a força da substância quando em composição corpórea. *em*

⁵⁸ Não pretendo aqui discutir questões relativas à *autoria* literária. Me interessa o *retorno*: como o refugo do mar, o resto da coisa no texto. O que resta do corpo, como ele retorna no momento da leitura e na experiência do livro. Justamente por *Sumidouro* ser um gesto em direção à experiência de criação.

⁵⁹ Ao longo dos ensaios que precederam este texto há diversas aparições do *ar* em *Sumidouro*. Por isso, o raciocínio aqui segue o caminho da água. Ainda assim, é bom reiterar o poema *Ar* que assinala a relação de corpo e força vital da substância: *é da liberdade desses ventos / que me faço / pássaro-meu corpo / máquina de viver / bebe o mel feroz do ar / nunca o sossego*.

⁶⁰ Do poema *Água*.

*golfadas envolve-me toda*⁶¹. Algumas palavras e versos se ligam à essa primeira imagem que o poema *Água* começa no livro⁶². É sempre um corpo se desfazendo, um corpo mutante, inacabado,

[e]u estava diante de uma **imagem desconhecida do corpo, com um escoamento estranho do tempo. Eu descobri o corpo na imensidão do tempo que o atravessava, que o preenchia**. Não captei somente a presença de um corpo desconhecido, mas o tempo fora da dimensão que tornou possível a evolução da vida, ou ao menos todas **as flutuações do corpo humano sem forma**, aberto sobre o tempo infinito não humano, **aberto aos animais, às plantas, aos minerais**, às moléculas, ao cosmos... (UNO, Kuniichi, 2012, p. 52)

São diversas as experiências que nos confrontam com imagens desconhecidas de corpo - em *Sumidouro* isso acontece na palavra tupi, na composição vegetal das palavras, no hibridismo animal, mineral, a repetição de retratos, no questionamento e ruína do corpo, na imagem de *Altaonda*. Um corpo aberto ao outro, ao desconhecido, que é senão o próprio texto a partir da exigência da palavra escrita - a experiência do poema. Quando o livro se apresenta, há esta fala que liga a obra - dita a partir da experiência de montagem do livro - de que ali se ergue a experiência do poeta. O poeta não se assemelha a nada, ele é um estranho que nasce junto ao texto, aberto à significação das imagens, aberto à experiência. Uma das figurações do corpo, no poema *David*, como alegoria da imagem bíblica:

Não sendo bicho nem deus
nem da raiz tendo a força
ou a eternidade da pedra,
o poeta nas palavras
põe essa força de nada:
sua funda é o poema.
(SAVARY, 1977, s.n.)

⁶¹ Do poema Terra,.

⁶² Pensar essa relação de constituição entre as imagens é aqui fundamental, pois pensando junto à Kuniichi Uno, em *Gênese de um corpo desconhecido*, “[o] que conta não é, acima de tudo, a imagem, mas o que se passa entre as imagens. Também não é o movimento ou os movimentos. É o próprio tempo, de decomposição. A lentidão dos gestos quase invisíveis trabalha certamente o corpo que se abre sobre tudo que é virtual do tempo.”; esse modo de ver o corpo, que parte da dança, muito se aproxima do modo como leio o poema -- relação entre as imagens (no poema, no livro), os movimentos e o tempo, ritmo, que advém dessa experiência. Tudo isso é expandido, como corpo, no texto. Por isso, também, os versos aparecem soltos e relacionados entre si.

O poema volta a si, olha-se de frente, nos olhos. Quando faz isso vê a abertura, e justamente por dela escoar o informe do corpo - aquilo que é animal, vegetal, mineral - desconcerta o que está em volta: a própria poesia, o homem, o sujeito que escreve. *Não sendo, não tendo, tendo força de nada*. O corpo do poeta retorna também disforme, nasce junto do poema - o universo que funda a palavra não se parece com nada. Aberto, disforme. Outra imagem que aparece dessa relação, o poema *Écloga*:

Tantos metais na cidade,
monóxido de carbono,
gás neon, não te poluem.

Raízes e folhas vivem
ao teu corpo aderidas
e a água é teu disfarce,
tua sócia e sócia, ilha.

Para uma tal realeza agreste,
reinventas com teu corpo,
a cidade, a floresta.
(SAVARY, 1977, s.n.)

Ele aparece e se dissolve, reinventa o espaço. Esse corpo que advém do *Sumidouro* têm nos elementos não só um tema, *écloga* não é só a forma ligada a um tema. A reinvenção do corpo transforma o nome em algo prático - se *écloga* é uma poesia bucólica, o nome volta no poema reinventado (a partir do corpo). Ele conhece a tradição do bucolismo de outro lugar⁶³: o campo e os pastores são, na experiência desse corpo, a floresta e os animais selvagens. Ainda que fora desse lugar denso, é ele que carrega a imagem das raízes e folhas, aderidas: água. Sócia e sócia, a água retorna no percurso do livro, substância vital. E justamente por ser a partir do corpo que o espaço se reinventa, em composição aquosa, penso a mutação⁶⁴.

Retorno a Llansol: o livro é um processo de mutantes, o poema é um

⁶³ Olga Savary é uma poeta paraense. A forte relação com este espaço, não-urbano, é evidenciada no vocabulário que compõe sua obra, nas aproximações de corpo ligada aos animais da fauna brasileira, às folhas e densidade vegetal aderidas enquanto fonte vital da poesia, à palavra tupi.

⁶⁴ Em *Altaonda*, há o poema *Mutante*, que constrói uma imagem próxima a esta, de um corpo em composição com a água: “ Sempre vivi perto do mar. // Entro na água e logo a terra/ torna-se uma memória antiga./ Saio/ e a água volta comigo:/ as gotas são em meu corpo/ escamas.” (SAVARY, 1998, 157)

processo de mutantes. *O mutante é o fora-de-série que traz a série consigo*⁶⁵. Não posso capturar o que é o corpo quando ele desaparece e se transforma em outra coisa, só posso sentir. Se o corpo reinventa a paisagem, devo também reinventá-lo com meu corpo - ler. Quando penso no que resta do corpo que desenhou a palavra que leio, o corpo que tem caligrafia, marca, percebo que a mutação faz com que me seja impossível distingui-lo no poema. Já não há forma, só o desconhecido que se deu a ler.

Quando encontro Olga Savary⁶⁶, 40 anos depois da publicação de *Sumidouro*, ela me fala da palavra *generosidade*. O corpo que está diante de mim não é o mesmo corpo que se ergue no texto, mas testemunha um processo. Ela me fala que para escrever é preciso *generosidade* para abrir mão do próprio corpo na experiência do texto. Fala do poema *Nuvem*,

Contente de ser paisagem
em vagarosas devastações do azul
minha pata sobre as dunas
possui o ar.

No giro dessa viagem,
ar - azul de chumbo
ou azul lavado -,
ar, *morro* teu pajem.

Imperatriz do oco,
fluida serpente
inscrita na louça do ar,
sou do vento a grande árvore.

Eu, ruína de ondas,
sei do alto todo o sal
e o acre mel do mar,
mordida de espumas.

O que vem depois de mim meu recomeço?
Sou eu mesma meu próprio fantasma?
Que mão empunha meu leme?

⁶⁵ (LLANSOL, 1999, p.9). Retomo aqui o texto de Maria Gabriela Llansol, de *O Livro das Comunidades*, que aparece no primeiro fragmento desta dissertação.

⁶⁶ Em 1 de setembro de 2016 realizei, em Copacabana, RJ, uma entrevista com Olga Savary. Foram dois dias de convívio em seu apartamento, onde gentilmente ela mostrou seu trabalho, o espaço em que produz e, ainda, discutiu sua memória do processo de construção de *Sumidouro*. Além do registro em vídeo, a poeta retoma muito do testemunho em cartas.

*Quem me fabrica, produto insone
de oficinas incontáveis?*

*Eu itinerante, eu partindo
e sempre voltando aos planaltos do nada
onde pastam dragões, o dorso coberto
de castelos desabados,
vendo passar *todas as formas*,
focas, pássaros, cavalos,
e esse tigre no salto coagulado
agora ruindo
agora ruindo*

ruindo
(SAVARY, 1977, s.n., grifos meus)

Quando escreve, o poeta *generosamente* dá corpo ao outro, abre o corpo ao outro. O eu passa a ser nuvem, passa a constituir uma voz que não é ligada si; a voz do poeta se liga à mutação. Quando escreve está aberto ao fluxo, água, ao desconhecido - *ar; morro teu pagem*. A nuvem constrói seu corpo etéreo, *ar*, materializa-se em palavra e escapa - transformada em água, ou puro desaparecimento (*ruindo, ruindo*). A generosidade desloca o autor do centro da ação, pois já não é seu corpo que configura o fluxo do texto; *eu*, que organiza todas as imagens em torno de si. Lembro, sobretudo, de Llansol, “[a] primeira qualidade de uma puta é *a sua generosidade depois de reler o seu nome impróprio do fim para o princípio e sorrir do primeiro mundo limitado que encontrou*.” (LLANSOL, 1989, s.n.). A generosidade do poeta, depois de reler o seu nome impróprio do fim para o princípio, e realizar o gesto (sorrir); permanece inacabado e aberto, se desfazendo, sobrepondo retratos, sem que se firme ali um rosto⁶⁷. Agora ruindo, ruindo.

⁶⁷ Em *Sumidouro* há quatro poemas de nome *Retrato*, não numerados. Todos compõe imagens distintas de corpo e, justamente pela edição não numerada, acabam por deixar indefinidos os limites dessas imagens. Como se o rosto que poderia ser capturado no retrato fosse o tempo todo desfeito e refeito, perdesse sua característica de *próprio* do nome (*impróprio, comum*).

Vida de Olga

...não suporta que deixem de escrever respeitando as maiúsculas no início das frases. Os nomes próprios com letras iguais, que escrevam *olga*. a sintaxe da língua se perdia cada vez mais, aos seus olhos, neste tempo que habita. É preciso, sobretudo, respeitar a língua. escrevi a ela uma carta toda em minúsculas e, para ler, ela teve de corrigir toda a minha grafia linear. Falou disso algumas vezes e, dado a insistência, agora continuo a lhe escrever em minúsculas e seu nome próprio grafado *Olga*;

seu nome apresenta-se afirmativo: Olga Savary, declarativo e forte. Olga é também Olenka, por vezes é “a Savary”. chamo-a Olga. Nasceu em 21 de maio de 1933, às oito horas da manhã de um domingo, em Belém do Pará. é filha única (primeira solidão). Seu pai, Bruno Savary, russo com ascenderia francesa. A mãe, Célia Nobre de Almeida, paraense de Monte Alegre, de origem pernambucana, descendente de portugueses e com uma bisavó índia⁶⁸. Olga estudou em Belém, Fortaleza e Rio de Janeiro. Todos os lugares e ascendências são nomeados por ela como parte de si. Ela é uma escritora paraense. nasceu num lugar de confluência de águas doce e salgada: o seu corpo conhece a presença da água doce no corpo – que faz da terra constituinte da carne –, e do movimento sem retorno do mar – que faz das gotas em seu corpo, escamas. Sempre viveu perto do mar – *uma memória antiga*;

⁶⁸ Fragmentos retirados da cronologia bibliográfica de *Espelho provisório*, p. 400. Muitos dos fragmentos biográficos me foram oferecidos generosamente por correspondências, outros acompanham as obras da autora, e alguns dos pontos por entrevista realizada em setembro de 2016, em Copacabana, Rio de Janeiro.

é geminiana com ascendente em gêmeos, duplo ar, tranquilamente é quatro mulheres. Do ar apreendeu a imagem da asa, *palavra em estado de poema*, e seu corpo, ave. escolheu para si o poema de Baudelaire, *Albatroz*, pois ave-poeta exilada em meio a impureza da terra-chão *ses ailes de géant l'empêchent de marcher*⁶⁹;

a primeira relação com papel: o pai, engenheiro eletricista, trabalhava numa fábrica de papel;

uma menina de três anos apaixonada pelo japonês;

quando menina forjava um jornalzinho – poesia, seu brinquedo secreto – ela rabiscava as letras e os desenhos, o traço percorria o papel semanalmente; trabalhar o espaço da folha, trabalhar esta mão que escreve, desde cedo, para que ela seja firme no deslizar das letras. *Trabalhar a dura matéria*, para que mais tarde fosse ela também um *absolutamente só*⁷⁰; compartilhar a solidão das palavras desde criança. o jornalzinho tinha um único leitor, que o comprava da menina-poeta, seu Mário. A menina, sozinha, elaborando poemas sem saber que eram poemas. O primeiro trabalho foi também a primeira via de aquisição de livros e doces;

de Minas Gerais ela guarda proximidade. É prima de Augusto de Lima, Drummond, Aníbal e Maria Clara Machado e Murilo Mendes;

em *Guerra e paz* parte de sua árvore genealógica – “Savary (due de Rovigo): général français. Aide de camp et homme de confiance de Napoléon à partir de 1800. Prit part aux campagnes de 1805 à 1807 à titre de général de division” (TOLSTOI, 1943, p.1635). Da parte russa ela recortou esta aparição em literatura, alguma proximidade em escrita com Tolstoi, o nome que passava nos livros;

⁶⁹ Na tradução de Ivan Junqueira, a estrofe dos versos citados: “O Poeta se compara ao príncipe da altura / Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar; / Exilado ao chão, em meio à turba obscura, / As asas de gigante impedem-no de andar.” (BAUDELAIRE, 1942, 85-86)

⁷⁰ Figura da poeta portuguesa Maria Gabriela Llansol.

mostrou seus versos a Drummond, aos 18 anos. Ele lhe disse que, ainda que houvesse muito a fazer, já possuía o mais importante: *uma marca pessoal*. Identificou-se. A palavra era assim, marcada. Marcada pelo quê? O que têm neste corpo que se mostrava feito cicatriz nas letras? O que de si passava e *marcava* a palavra? Seria marcada pela floresta, pela água doce, pelo mar, pela terra e o duplo ar, seria marcada pela língua, a proximidade com a palavra tupi, o pertencimento aos lugares todos que morou, o pertencimento ao corpo-mulher, marcada por ser uma mulher alegre, pela falta, pela ausência e a solidão. Seria? Drummond decretara: já tem uma marca pessoal;

a relação próxima entre poetas: saíram palavras. Dela, *Altaonda* e mais poemas espaçados por outros livros. Dele, poemas publicados e um, específico, inédito – enviado por Olga a outra mulher poeta⁷¹, também selvagem, no meio de diversos fragmentos e recortes – *biografemas* – em uma pasta vermelha que ele lhe presenteara muito antes. *Entre muitas outras, esta pasta (para guardar meus poemas, contos, críticas, ensaios e traduções) me foi presenteada pelo meu primo e amigo – desde 1952 – o poeta Carlos Drummond de Andrade*⁷²;

muitos insistem em perguntar-lhe, ou insinuar, se não escrevia literatura erótica pelo excesso. Uma senhora distinta que escreve erotismo, que manifesta a sexualidade (a vida) em palavra. Eles estranham. Ela, que veio do ar, responde-lhes com seriedade uma vez, rindo em outra, “não se escreve por excesso, eu escrevo na falta”;

diz-se que é solidária e solitária. só, no apartamento em Copacabana. No quarto do filho – morto precocemente – moram agora livros, não há plantas, não há

⁷¹ Desta correspondência há o texto de Lúcia Castello Branco, publicado em setembro de 2016: <https://fiodeaguadotexto.wordpress.com/2016/09/18/esta-e-minha-carta-ao-mundo-20/> (acesso em 29 de julho de 2017)

⁷² Em anexo a imagem da pasta, parte das correspondências com Olga Savary.

bichos domésticos. Há ela, que lembra que também é e somos animais; selvagem, leoa. Gosta muito de pessoas; mas para escrever é preciso morar só, estar em silêncio. *A solidão nos pés*;

simplificou tudo que pudesse tomar seu tempo com o corpo. Os cabelos ralos e grisalhos estão, desde sempre, presos. As roupas sempre pretas. Pois não há tempo para sujeiras aparentes, roupas claras em evidência, combinações de cor ou, pior, estampas diversas. Todas as roupas simples e negras. Diversas sacolas, grandes, para caber todos os livros que carrega junto de si. dispensa a pintura facial, dispensa qualquer preocupação estética para além do prático. Menos uma: desenha uma linha na pálpebra superior, faz uma volta no fim do olho, um traço que faz ver aquilo que olha. sustenta o olhar atento;

come mal e pouco. dorme mal e pouco. Diz-se que trabalha por 20 escritores. Aos 84 anos ainda trabalha 18 horas por dia. Escreve constantemente. Lê constantemente. Vive no silêncio do apartamento em constante trabalho;

Massao Ohno, que publicou muitos dos seus livros, disse que fariam uma publicação barata, seriam poucos poemas: que escolhesse dez poemas para o próximo livro. Olga, que tinha mania de continuidade, deu um jeito de aumentar o número e criar *sequencia de forma*, disse a ele que sete era seu número da sorte, não poderiam ser dezessete poemas? E assim foi;

retrato, ave, asa, ar, espelho, mulher, sangue, magma, lava, pelo, corpo, morte, real, folhas, raízes, sonho, terra, ilha, pitúna-ára, água, mar, silêncio, ruína, nome, paisagem;

“Justo porque [a literatura erótica] é um campo de homens foi que entrei”⁷³.

Uma mulher a ser a primeira a publicar um livro inteiro em temática erótica no

⁷³ Fragmento extraído de reportagem do jornal *Tribuna da Imprensa*, maio de 2003, Rio de Janeiro. Entrevista concedida a jornalista e professora Célia Teixeira.

Brasil. Ela não pertence a ninguém e *entra sempre*. Ela é primeira ou única em muitos espaços literários. Por isso talvez que tenha sempre criado novos espaços, eventos. “Eu encontro sempre”;

se interessa pelo amor universal. O amor homem-mulher pouco importa;

a palavra tupi e o espaço amazônico retornam na poesia pois “não se pode fechar os olhos ao que o Brasil ensina a toda hora”⁷⁴;

Olga Savary é poeta, não poetisa: “os homens que inventem outra palavra para eles, se quiserem”⁷⁵;

Entre muitas outras, esta pasta (para guardar meus poemas, contos, críticas, ensaios e traduções) me foi presenteada pelo meu primo e amigo — desde 1952 — o poeta Carlos Drummond de Andrade. Compartilho com você.

Olga Savary

Olga Savary

Escritora - Tradutora - Jornalista

Rua Sá Ferreira, 161/604 - Copacabana
22071-100 - Rio de Janeiro - RJ

Enviar a

Rio de
Fernanda

Destinatária
Fernanda Xavier
1147 - Centro
Montes Claros



CICLOS

O poema inventa o silêncio,
o tempo é reinventado no poema.

Esperemos o que virá
substituir a palavra silêncio.

Rio, 1973.
(SAVARY, 1977, s.n.)



palavra corpo _____

adalcinda camarão
aline de mello brandão
ruth maria chaves
annamaria barbosa rodrigues
deolinda vilhena
flexa ribeiro
dulcinéia paraense
eneida
heliana barriga
jacqueline darwich
lilian mendes haber
josette lassance
antonio moura
jurandir bezerra
lilia silvestre chaves
olavo nunes
pedro galvão
rolângela darwich
osvaldo orico
roseli souza
solange padilha
sylvia helena tocantins
hermeto lima
yara cecim
flávia savary
manuel bandeira
silvio meira
raul bopp
max martins
bruno seabra
ismael nery
nilson chaves
vital lima
onna agaia
maria lúcia medeiros



carta colisão

Antes
nada as tocava;
agora
água e vento lhes desmancham o nome.

primeiro é 31 de agosto e eu estou a caminho, feito menina, sendo levada por um movimento violento porque já não posso parar – mesmo que eu tenha desejado já não ir, mesmo que eu já não saiba o porque de ir e paire somente uma necessidade. vejo uma fotografia que não existe dos meus pés, sem reflexo, apoiados no vidro do ônibus que me leva, a estrada vista sob o opaco de um tecido que a encobre – o movimento sendo anunciado nos faróis que vêm da direção oposta, colisão, a vibração do motor forte –, uma jovem mãe iluminada a alguns bancos atrás de mim – mulher e só.

escrevi um rascunho desse caminho pouco antes da meia noite, senti ali uma necessidade de palavra, para que não se perca isto que eu não sei se tenho – se deixo de ter. estávamos perdendo e eu não sabia, perdemos mais rápido que o movimento do ônibus me levando; enquanto eu sigo a estrada mulheres continuam seu trabalho no parada do ônibus, a mulher-mãe continua a cuidar da filha-criança, a senhora ao meu lado continua um silêncio com medo dos ataques de labirintite e policias viajam no mesmo ônibus para ser mais massa mais força mais medo no rio de janeiro. todos nós assistimos a comemoração que vem da tv em silêncio.

eu tenho algo com estradas e sinto que é meu algo incomparável, meu tema; na estrada eu sou uma outra coisa, silêncio de viajante, porque eu não sei que lugar é este que eu chego, que tempo é este; é um filme que eu me esqueci por dois anos, é um filme que eu não sei o nome, um filme recalçado e desejado;

eu já não quero ir, mas sei que é preciso continuar indo.

eu vou,

•

encontrei a poeta duas vezes.

A primeira, na quinta feira, cheguei quase às 16h, já cansada. me perdi em copacabana por ter descido em uma estação antes da que deveria (por indicação dela, que sabia tudo). ela me recebeu com muitos presentes (atenciosos, afetuosos; aquela alegria em receber gente, gostar de gente. – eu senti esse tempo estranho de quem tem mais idade nos presentes, de quem deixa as uvas perderem porque uma semana passa de forma diferente; tudo cheirava estranho). ela me apresentou a casa, conversou, falou muito de si (em todos os dias); organizamos o encontro do outro dia, fotografei. me pus atenta à relação dela e a casa.

a casa, um cenário pronto, cheia. papéis se amontoavam, poeira em todo lugar, livros ocupavam todos os cômodos, livros intocados. papéis que serviam para registrar qualquer passagem deste nome próprio em letra. tudo era ela. nas paredes muitos retratos, muitos nomes próprios *renomados*, gente que é algo. eu sentia o apego de uma vida. o desejo que se a memória não se esvaziasse.

O medo da morte, *esquecimento*.

lembrei, quando voltava no outro dia – passando pelo mesmo trajeto de quem desceu no ponto errado – do nome *rosalina coelho lisboa*. achei um livro perdido desta mulher-nome 4 anos atrás na biblioteca municipal, como muitos outros nomes que achei assim, me senti afetada. a edição feita por drummond, o livro desmoronando. procurei e só achei a capa, uma biografia pouca, nenhum outro livro, nada mais. *rosalina coelho lisboa virou nome de avenida no rio de janeiro*, pensei e ainda penso nestes que escrevem e tem medo do esquecimento do nome próprio.

a mulher-poeta deste encontro me parece querer ser rua. eu pensava que ela tinha medo do esquecimento da obra, mas agora – assim perto – tudo é nome.

ela desejava a câmara tanto quanto desejava que alguém a escutasse, olhassem assim, sabendo *quem ela era*. poeta.

ela é prima de drummond, augusto de lima e tantos outros mineiros, tantos outros a amaram, tantos ela conhecia. ana c não é isso tudo que dizem, adélia prado só tem nome por ser dócil demais. e o desejo de ter entrado na ABL, como jorge amado convidara; *se eu soubesse...* em tudo havia poeira. o seu olhar ainda feroz.

eu consegui me manter de pé, eu tinha a câmera, eu estava ali atrás desta que é meu escuto (eu olho apurado), um véu. ali eu percebi que não haveria pesquisa de palavra, eu tentei pensar e ver o texto junto, ela se declarava na câmera, dizia de si e de sua trajetória, até declarou seus pensamentos políticos, *toda forma de amor vale amar*, não houve sumidouro,

assumi o meu eu documental, filmei os retratos e as paredes, propus um jogo (por fim), de sentarmos e, juntas, fazermos a leitura dos poemas. ela não olhava pra mim, encarou a câmera e falou; eu não sou jornalista e meu documentário não é dessa natureza. na câmera há eu olhando pra ela assim, silêncio, e ela olhando pra câmera assim, biografia, e enfim um obrigada, risos, eu me levanto e corta.

•

porque fui ao encontro desta que escreve, quando para mim os nomes abandonam a letra maiúscula para que esvaziem e deixem o texto assim, só, como deve ser?

eu discordava dela e, ainda assim, eu estava lá. captando em video este corpo que dizia ser essencial ao texto mas se trancava num apartamento em copacabana e declarava querer ter encontrado a morte aos 64 anos.

porque, repetidamente, escondi as inscrições no meu corpo por ter subvertido essa vontade de letra maiúscula e ter posto cada letra como igual (*ave, jovem*)

são linhas retas travadas no meu braço, vistas de longe; eu quis assim.

e diante da senhora – um ser pronto, me dizendo tudo aquilo que pensava como um direito – eu cobri meus braços.

ela dizia, tachava, esse ódio pelas letras minúsculas; esse ultraje que é escrever o nome próprio sem isto que a grafia pede. era verborrágico e feroz, não podia.

eu não discordava em voz alta, assumia a minha feição impassível, neutra.

quase no fim, sentada numa mesa do lado de dentro de um restaurante barato, eu perguntei a ela: *e se tudo não for isto que você diz “a sociedade” e sim o espaço de uma leitura? e se um texto puder afetar alguém mesmo assim?* ainda assim ela

continuou algo que passou a ser então uma ladainha. a ladainha do escritor que se apegava ao nome próprio, um escritor-passado. *eu falo de algo particular, eu falo de algo da experiência.*

e ela continuava dizendo que aqueles que eram tortos são mais populares, *mas eu não falo do popular, eu falo no impacto do texto em quem lê.* é só ser diferente, drogado, errado, que se vende, se faz sucesso. se for suicida melhor ainda. e aí tem a publicidade.

eu continuava lá.

a senhora a minha frente reclamava de todos em volta, vulgares, barulhentos. pediu para que caprichassem no nosso pedido, mesmo eu dizendo que comia pouco, e então fez uma teatralização em que primeiro comeria muito, pois come muito mal – e quando acontece de comer direito comia muito –, e então passar a comida a vasilhas que trazia na bolsa (sem que as pessoas do restaurante pudessem ver, mesmo que existisse a possibilidade de pedir para embrulharem), depois pegar guardanapos, sal e tudo que estivesse na mesa e também por na bolsa. eu ainda estava lá – já há muito tempo eu estava silenciosa, agora a minha voz já não conseguia sair.

paguei a conta e propus sair, já estava anoitecendo e eu estava com o meu equipamento. subimos para o apartamento para pegar as minhas coisas e ela me levou até a estação de metrô, sempre amável.

agradei, já tonta.

disse até logo.

quando sai do metrô, na cinelândia, me deparei com algumas pessoas de preto numa das escadarias (creio que do ministério público) e, logo adiante, um cerco policial muito bem armado já delimitando o espaço daquele ajuntamento. sabia que, pra mim, só existia o caminho de seguir e terminar meu dia; mais tarde eu ainda encontraria mais tropas a espera de algo, talvez algo que já tenha passado, minguido. e eu seguia.

agora é quarta à noite, esta carta começa uma semana atrás e termina aqui, 7 dias depois. há nesse tempo algo que me angustia,

hoje – o encontro passado, o calor seco. te escrevo no espaço de palavra-fraca, grafia pequena: uma carta

para escrever este texto eu tive que constantemente me lembrar que a escrita e o medo são incompatíveis. justamente por este espaço de desaparecimento ser a imagem de um abismo – que não posso ver. mas sobretudo sinto o vendo que advém do sumidouro e me atinge o rosto, me lembra que tenho um rosto. quando o verso acaba, o livro fecha, a palavra continua – como que copiada num caderno, destituída de uma referência –, eu pego a palavra, desenho a palavra, deito meu corpo junto a ela. já não sei de onde o verso veio, mas ele continua infinitamente no sonho, em cada frase que escrevo a partir dali. houve um nascimento quando o vento tocou meu rosto e desapareceu. a esse encontro chamo colisão.

ps: *sua funda é o poema*



BIBLIOGRAFIA

Bibliografia da poeta⁷⁶

- SAVARY, Olga. *Espelho Provisório*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970.
- SAVARY, Olga. *Linha d'Água*. São Paulo: Massao Ohno/Hipocampo Editores, 1987.
- SAVARY, Olga. *O olhar dourado do Abismo*. Rio de Janeiro: Impressões do Brasil, 1997.
- SAVARY, Olga. *Repertório Selvagem*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional / MultiMais / Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.
- SAVARY, Olga. *Sumidouro*. São Paulo: Massao Ohno/João Farkas, 1977
- SAVARY, Olga. *Magma*. São Paulo: Massao Ohno/Roswitha Kempf Editores, 1982.
- SAVARY, Olga. *Hai-kais*. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1986.
- SAVARY, Olga. *Poesia do grão-pará*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 2001.
- SAVARY, Olga. *Altaonda*. Alvorador/São Paulo: Edições Macunaíma/ Massao Ohno Editor, 1979.
- SAVARY, Olga. *Rudá*. Rio de Janeiro: UERJ, 1994.
- SAVARY, Olga. *Eden Hades*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1994.
- SAVARY, Olga. *Morte de Moema*. Rio de Janeiro: Impressões do Brasil, 1996.
- SAVARY, Olga. *Anima Animalis - voz de bichos brasileiros*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1998.

Bibliografia sobre a poeta

- ATHAYDE, Félix. “Sumidouro”. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, 05 de janeiro de 1978.
- BECHERLUCCI, Bruna. “Sumidouro”. *Vogue*. São Paulo, junho de 1978.
- BELL, Lindolf
- COELHO, Joaquim-Francisco. “Olga Savary - Sumidouro”.
- COELHO, Nelly Novaes. *Tempo/Espaço/Poesia na palavra poética de Olga Savary*. (Prefácio) In. SAVARY, Olga. *Sumidouro*. São Paulo: massa Ohno/ João Farkas, 1977.
- LEITÃO, Andrea Jamilly Rodrigues. *A poética do corpo na obra Linha D'água, de Olga Savary*. Belém: UFPA, 2014, – 146 p., (Dissertação).

⁷⁶ Olga Savary possui extensão bibliografia. Faço referência aqui à uma pequena parte da produção bibliográfica da poeta, seus principais livros.

JUNQUEIRA, Ivan. *A Sombra de Orfeu (Cecilia? Não, Olga.)*. Ensaio. Rio de Janeiro, Editora Nórdica, 1970.

“Sumidouro”. *Hoje*. Rio de Janeiro, abr. 1978.

“Sumidouro, a nova poesia visual de Olga Savary”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo. 05 de outubro/1977.

“Sumidouro – natureza, água, amor, protesto contra a destruição da vida”. *Jornal da Bahia*. Salvador, 15 de fevereiro 1978.

“Sumidouro de Olga Savary – Um livro. Um canto de águas turbulentas”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1977.

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de. *Olga Savary: erotismo e paixão*. Colaboradores Heliane Aparecida Monti Mathias e Márcio José Pereira de Camargo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

TOLEDO, Marlene Paula Marcondes e Ferreira de. *A voz das águas: uma interpretação do universo poético de Olga Savary*. São Paulo, Edusp, ?

VICENZIA, Ida. “Olga Savary no caminho das águas”. *A Notícia*. Rio de Janeiro, 6 de outubro de 1978.

Bibliografia geral

ADORNO, *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M.B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

AGAMBEM, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinpicius Nicastro HOnesko. Chapecó: Argos, Editora da Unochapecó, 2009.

AGAMBEM, Giorgio. *O fim do poema*. Trad. Sérgio Alcides. Revista Cacto 1, Agosto 2012, p. 142-149.

AGAMBEM, Giorgio. *A ideia da prosa*. Trad. João Barrento. São Paulo: Auntêmica, 2012.

BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

BARTHES, Roland. *Sade Fourier Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1975.

BARTHES, Roland. *Preparação do Romance vol. 1*. Trad, Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *Preparação do Romance vol 2*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- BARTHES, Roland. *Rumor da Língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburgl. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BARTHES, Roland. *Câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70, 1971.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Rio de Janeiro: Librairie Victor/Chantecler, 1942.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1987.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Esta é minha carta ao mundo*. Disponível em: <https://fiodeaguadotexto.wordpress.com/2016/09/18/esta-e-minha-carta-ao-mundo-20/>. Acesso em: 29 jul. 2017.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Escrever, amar, morrer talvez*. apud Um corp'a'screver. Belo Horizonte: FALE, 1997.
- CONCEITO-DE. *Conceito de Sumidouro*. Disponível em: <http://conceito.de/sumidouro>. Acesso em: jul. 2017.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel. (Org.). *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontages du temps subi: l'oeil de l'histoire*, 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phasmes: Ensaio sobre a aparição*. Trad. Alexandre Rodrigues da Costa, Bárbara Guatimosim e Cleonice Mourão. Ed. de Minuit, col. Parodie, Paris, 1989.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Blancs soucis*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2013.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GLOSSARIO-DICIONARIO-CULINARIO. *Incorporar*. Disponível em: <http://glosarios.servidor-alicante.com/glosario-gastronomia/incorporar> . Acesso em 23 de julho de 2017.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita*. Lisboa: Edições Rolim, 1987.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O Livro das Comunidades*. Lisboa: Relógio D'água, 1999.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Agosto de 1989*. Fragmento de Caderno Manuscrito. Disponível em: <https://fiodeaguadotexto.wordpress.com/2015/07/12/falando-com-as-paredes-5/>, acesso em 20 de maio de 2018.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, Defesa do Átrio*. Belo Horizonte : Chão da Feira, 2012.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Anomalia Poética*. Lisboa: Vendaval, 2005.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A íntima exterioridade* apud SEDLMAYER, S.; GUIMARÃES, C.; OTTE, G. O comum e a experiência da linguagem. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

MACIEL, Maria Esther. *Crítica de poesia: desafios contemporâneos*. Disponível em: <https://rumositaucultural.files.wordpress.com/2010/06/maria-ester-maciel-critica-de-poesia-desafios-contemporaneos.pdf> Acesso em 20 de maio de 2018.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *Conjunções e disjunções*. Trad. Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PIMENTEL, Davi Andrade. *A crítica escritura de Blanchot, Butor e Barthes*. Niterói: Revista Gragoatá, n. 29, p. 93-105, 2. sem. 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PRIBERAM. Dicionário de Língua Portuguesa. Disponível em: www.priberam.pt/DLPO/ . Acesso em jul. 2017.

RAOLINO, Aloysio. ALKALAY, Luna. *Lacrimosa* (curta-metragem). Brasil, 1970, p&b, 12". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hp8KTDX9vF0> . Acesso em 12 de janeiro de 2017.

TOLSTOI, Leon. *La guerre et la paix*. Paris: Gallimard, 1943.

UNO, Kuniichi. *A gênese do corpo desconhecido*. Trad. Christine Greiner. São Paulo: n-1 Edições, 2012.

WILHELM, Richard. I CHING: o livro das mutações. Tradução do chinês para o alemão, introdução e comentários Richard Wilhelm. Prefácio C. G. Jung. Introdução à edição brasileira Gustavo Alberto Corrêa Pinto. Tradução para o português Alayde Mautzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto. São Paulo: Pensamento, 2006.