



Máquinas poéticas: tradicional e contemporâneo, o jogo acadêmico e randômico de duas poetas em torno de *Uma mulher...*

Mario Cesar Newman de Queiroz*

“Só existe o impossível”.

Orides Fontela

Mais do que de poemas ou de poetas específicas, este trabalho tem por objetivo abordar o que, na linguagem de Deleuze e Guattari, se configura como um agenciamento coletivo de enunciação. A poeta colhe frases banais na rua, as enfileira num experimento texto digital, as submete a um algoritmo e... a partir daí, seja o que vier! Ficar diante desse experimento – chamou-o uma jornalista de viciante, vendo as frases se formarem deliradamente ao sabor do algoritmo – é estar diante de uma máquina de produção sem sentido, sem nexos, sem finalidade, pura produção pela produção. Deleuze e Guattari retomam Michel Carrouges para apontar quem nomeou na literatura uma série de ocorrências desse tipo de textualidades de “máquina celibatária” (Deleuze; Guattari: 2002, 24-25). Máquina desejan-

* Professor Associado no Departamento de Letras e Comunicação da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

delirante, a máquina poética celibatária emana halos de agenciamento, aquela proposta irresistível de continuar a brincadeira como o próprio texto sugere. O agenciamento se faz numa outra poeta igualmente maquínica. E se o projeto era de uma escrita expandida, necessariamente, bem realizado, se expande. Mas não podemos nos esquecer de que esse mecanismo todo tem uma mola que o faz funcionar. Essa mola é uma frase, mote: “Uma mulher...”, a partir da qual tudo aqui se faz.

Que é uma mulher?

Simone de Beauvoir, pouco depois da experiência de sobreviver à Segunda Guerra Mundial, publicava *Pour une morale de l'ambiguïté* (1962 [1947]), em que colocava:

Os homens hoje parecem perceber mais vivamente do que nunca o paradoxo de sua condição. Reconhecem o fim supremo ao qual deve se subordinar toda ação: mas as exigências de ação os acolhem a tratarem-se uns aos outros como instrumentos ou obstáculos: os meios; quanto mais se engrandecem suas empresas sobre o mundo, mais se acham esmagados por forças incontroláveis: mestres da bomba atômica, ela não foi criada senão para os destruir; nenhum dentre eles tem sobre os lábios o gosto incomparável de sua própria vida, e entretanto nenhum se sente mais insignificante que um inseto no seio da imensa coletividade cujos limites se confundem com aqueles da terra; em nenhuma época talvez eles tenham manifestado com mais clareza sua grandeza, em nenhuma outra

época essa grandeza terá sido tão atrocemente escarnejada
(Beauvoir: 1962, 11-12, tradução nossa).

Após colocar a questão dos homens do pós-guerra, a filósofa afirmava a questão da verdade da vida hoje: a verdade da vida e da morte, de minha solidude e de minha ligação ao mundo, de minha liberdade e servidão, da insignificância e da soberana importância de cada homem e de todos os homens. Um dos desafios de inteligência às certezas objetivas das coisas do mundo, que a experiência dos paradoxos despedaça de antemão, é o das definições. Até mesmo de si (“o paradoxo de sua condição”). Simone de Beauvoir seria, após os acontecimentos escabrosos da Segunda Guerra, uma das vozes a sepultar noções muito generalizantes como a de homem, humanidade, moral. Ela afirmaria a necessidade de se pensar a moral a partir de uma dimensão mais particular, pessoal. Poderíamos dizer mais singular, conforme Deleuze e Guattari. Nos dizeres de Lacan, ética e não moral.

Era ainda dentro dessa busca de pensar a moral mais singular, diminuta, pessoal, que ela passaria do homem para pensar o que é “o outro”. Em *O segundo sexo* (1970 [1949]), Simone de Beauvoir buscava essa vivência do humano na condição das mulheres. “Se a função da fêmea não basta para definir a mulher, se nos recusamos também a explicá-la pelo ‘eterno feminino’ e se, no entanto, admitimos, ainda que provisoriamente, que há mulheres na terra, teremos que formular a pergunta: que é uma mulher?” (1970a, 9). A condição mulher teria, ao longo da história, sempre obnubilado a existência de meia humanidade; na melhor das hipóteses, teria colocado as

mulheres numa condição secundária. Era uma condição biológica que as sociedades patriarcais teriam transformado numa condição de existência subalterna.

Depois de avaliar detidamente essa condição secundária, Simone de Beauvoir avaliava as muitas formas como as mulheres buscavam sair dessa condição, e, dentre essas formas, a questão do envolvimento das mulheres com as artes, com o ser artista. Nesse meio, o predomínio masculino também se faz, não apenas por regulações sociais explícitas. As formas de constituição psíquica, de constituição das subjetividades, condicionam uns e outras a agirem com maior ou menor potencialidade para a criação artística.

Por isso é que da legião de mulheres que tentam bulir com as artes e as letras, bem poucas perseveram; mesmo as que superam esse primeiro obstáculo permanecerão muitas vezes hesitantes entre seu narcisismo e um complexo de inferioridade. Não saber esquecer-se é um defeito que lhes pesará mais fortemente do que em qualquer outra carreira; se seu objetivo essencial é uma abstrata afirmação de si, a satisfação formal do êxito, não se entregarão à contemplação do mundo: serão incapazes de criá-lo de novo (Beauvoir: 1970b, 475).

Ainda que muito tenha se pensado, escrito, dito sobre diferença, condição feminina, feminismo, cabe sempre voltar a certas bases e se indagar: podem ser descartadas as colocações feitas por Simone de Beauvoir, os problemas por ela apontados foram superados?

Lacan: “A mulher não existe”

A assertiva lacaniana de que a mulher não existe encontra sua verdade nas vozes femininas dessas poetisas de “Uma mulher” algarítmica e randômica, Flávia Péret e Rita Isadora Pessoa. No livro *Mulher sob a influência de um algoritmo*, todos os títulos se iniciam pela expressão “Uma mulher”. O que se segue é uma sequência que se esgota nas páginas do livro, mas, depois de iniciada a proposta, fica-nos ao menos a desconfiança, ela pode se estender ao infinito. O que se segue a esse mote é inesgotável, como no poema-site randômico de Flávia Péret, abrindo-se em frases simples umas após as outras, em associações aleatórias. O que as duas poetisas apresentam a partir de “Uma mulher” é uma diversidade irrefreável de possibilidades, desdobramentos de uma condição existencial acima de questões individuais.

Mas por que Lacan diz que a mulher não existe?

Em certo momento da infância, as crianças se deparam com uma condição impressionante: existe quem tem pênis e quem não o tem. Através dessa “organização genital infantil” (Freud: 2011, 171), antes de qualquer pulsão hormonal mais poderosa, as crianças fazem suas teses sobre o ter ou não ter pênis. Inicialmente, ressalta Freud em “A organização genital infantil” (1923), os meninos não identificam imediatamente o ter ou não ter pênis ao ser homem ou mulher, mas sim à ideia de que quem tem pênis pode perdê-lo, se não se comportar direito; a castração é um castigo (Freud: 2011, 174). Com a puberdade, essa relação com o pênis e a castração se torna vital na distinção homem-mulher. Assim, há os que têm pênis, os meninos, homens; há as que não

têm, as meninas, mulheres, pois são castradas. Funda-se, nessa “tese” infantil, o complexo de castração. A possibilidade de castração se mostra como a assustadora presença de um poder externo sobre o corpo do menino (o nome do pai), capaz de castrá-lo. De modo muito sumário, podemos dizer que essa possibilidade assustadora forma o grupo bem definido dos potencialmente castráveis: homens. Todos iguais nessa constrição. Algo diferente ocorre com as meninas: já castradas, estão fora dessa constrição.

Paradoxalmente, o medo da castração, presente no corpo da mulher, determina a unidade de ser homem (reproduzida nas reclamações femininas “homem é tudo igual”, “todo homem é igual”) e lança a “não castrada” num espaço de indefinição. Então, o homem existe, “A” mulher não. Ela será sempre o outro que constitui a borda em que se é homem (Miller: 1989, 64). Sem nunca se definir, ela será sempre outra também em relação às outras mulheres. Ela precisa sempre dizer de si e se comparar às demais, buscar no que se diz ser a mulher aquilo que ela deve ser sem nunca encontrar. Um outro modo de constrição se faz em relação às mulheres, distinto daquele que se faz em relação aos homens. O homem é definido por uma força externa que o fecha num grupo, “o medo da castração – os temerosos da castração”. A mulher, já castrada, é fechada fora, ela é constriada a buscar. O grupo mulher não está pronto, nunca esteve (a reclamação masculina “toda mulher é louca”), não há uma norma externa. Por isso, a cultura sempre parece impor mais regras morais (religião, postura comportamental, medicina, moda...) às mulheres que aos homens, e, na maioria das vezes, elas tendem a aceitar, porque, de certa forma, trazem conforto regras que as sosseguem da busca.

Da busca indefinida de ser mulher, essa outra, diversa de todas as outras. Porque “A” mulher não existe, as mulheres não cessam de existir. “Com ela não há princípio organizador, nenhuma certeza, a outra mulher será de fato a mesma? É preciso sempre verificar” (Miller: 1989, 64). Os poemas de Flávia Péret e Rita Isadora Pessoa nos dizem desse incessante outro de ser mulher.

Retomando o trecho em que Simone de Beauvoir fala das dificuldades da mulher artista, citado há pouco, se ficarem presas na dificuldade de uma afirmação de si ou no narcisismo (outra forma de indefinição), não se entregarão à contemplação do mundo e serão incapazes de criá-lo de novo, pois a criação artística cobra esse sair de si. Como pensar então essas mulheres que criam poesias na busca dessa “incessância” mulher?

Rizoma: mulheres em devir

Posto o problema, a mola, o *leitmotiv*, o que nos interessa agora é como duas poetisas, Flávia Péret e Rita Isadora Pessoa, abordam essa questão de dizer sobre esse “outro mulher”, esse indefinível, esse outro lado da borda, essa incessância. A abordagem poética em ambas nos chama atenção. Primeiro, a porta que nos foi de entrada: o livro *Mulher sob a influência de um algoritmo*, de Rita Isadora Pessoa. Nele, a epígrafe que nos serviu de segunda porta: “Uma mulher que se olha no espelho,/ sem colete salva-vidas”, de Flávia Péret. Por esse caminho, de uma porta a outra, da admiração dos poemas de uma se chega à admiração dos poemas de outra. E logo salta aos olhos a questão da abordagem.

Em 2017, Flávia Péret realizou um poema-livro-site *uma-mulher.org*, em que o início de frase *Uma mulher...* sofria um trata-

mento randômico, e tudo o mais que viria depois entrava na ordem do aleatório, da escolha por um algoritmo máquina. “Uma mulher sorteada por um algoritmo”, como nos diz o poema [prólogo] do livro de Rita Isadora Pessoa, evocando aquele jogo proposto pela outra poeta. Em entrevista no site da UFMG, Flávia Péret ressalta essa característica de seu poema-livro-site em que, a partir de poucas frases (120 frases relativamente curtas e banais), mais de 14 mil possibilidades de textos aleatórios produzidos pelo algoritmo podem se realizar. Exatamente para que quem está escrevendo perca o controle sobre os resultados da escrita, de modo que esse que escreve se torne um incontrolável outro/outra de si.

Isso evoca, por sua vez, os experimentos-procedimentos do grupo francês *Oulipo*, surgido nos idos dos anos 1960, em que se buscava um incremento da criatividade, por exemplo, pela produção de condições restritivas, regras prévias, como construir uma narrativa em que a vogal “e” é a única a entrar. Ou a regra S+7.

O método S+7 consiste em substituir cada substantivo (S) de um texto pré-existente pelo sétimo substantivo encontrado depois dele em um dicionário (S+7) dado. Jean Lescure ao inventá-lo expõe o método do S+7 numa das primeiras reuniões do OuLiPo, em 13 de fevereiro de 1961. Os relatos de Jacques Bens (*Génesis do Oulipo. 1960-1963*, Le Castor Astral) mostram que este é um dos primeiros “constrangimentos” inventados pelo *Oulipo*. O S+7 foi muito bem-sucedido como testemunham os muitos textos produzidos de acordo com o método,

igualmente pela multiplicidade de variações desenvolvidas a partir desse jogo de restrições (oulipo.net: 2017, *contraintes/s7*. Tradução nossa).

As proximidades de concepção dos processos criativos de Flávia Péret, para falar de sua proposta no poema-site *uma-mulher.org.*, com o livro de Rita Isadora Pessoa e com o grupo *Oulipo*, são explícitas.

Uma mulher é um projeto de escrita expandida. A partir de um algoritmo as frases do livro *Uma mulher* são recombinadas de forma a gerar micronarrativas ficcionais que subvertem a noção de autoria e de produção de sentido, multiplicando formas de existir, resistir e de ser e não ser Uma Mulher (Péret: 2017, abertura).

Flávia Péret é professora de escrita criativa. Assim, a associação que fazemos aqui com os procedimentos do grupo *Oulipo* vem dessa preocupação e também da superação da imagem do autor como um todo consciente e dominador do texto. No livro de Rita Isadora Pessoa, de 2018, várias frases-versos de Flávia Péret serão tomadas como mote, em títulos-primeiros versos, por exemplos, “Uma mulher que flutua” (p. 13), “Uma mulher que gosta de mulheres” (p. 33), “Uma mulher com uma caixa postal” (p. 36), “Uma mulher que ama um homem” (p. 53), “Uma mulher bem-sucedida” (p. 56) etc. Ou no corpo dos poemas como a expressão “uma mulher qualquer como eu ou você” (p. 11), ou a expressão “atravessar a grande água” (p. 41, p. 50), que é extraída

da frase-verso “uma mulher que atravessa a grande água” do site-livro-poema de Flávia Péret.

Matriosca uma da outra, os livros-poemas das duas autoras recompõem também uma herança cultural muito mais antiga que as do grupo *Oulipo*: os jogos de proposições e motes das academias. Por aqui as tivemos marcadamente no barroco e no arcadismo, práticas ancestrais de estímulo à criação, que remarcavam, em suas disputas de realização, a socialização dos membros de uma comunidade de artistas. Com elas, os poetas desenvolviam escolas de aprendizado e difusão de técnicas, bem como o reconhecimento de seus pares. Sobretudo, alegria do encontro no fazer poético. Talvez não exista lugar em que haja poesia sem que se cultivem esses jogos de interação entre poetas, das práticas das academias clássicas e neoclássicas às da cultura popular brasileira do mote e da embolada, dos cantadores, dos cancioneiros em nossa cultura, às práticas igualmente derivadas de jogos de cortes e salões presentes no passado europeu e oriental. Nas cortes japonesas, por exemplo, nos diz Yoshinobu Hakutani, havia a forma poética do *Waka*, em que um primeiro poeta fazia os três primeiros versos, depois outro era escolhido para realizar os dois últimos. Da forma do *waka* (canção japonesa), escrita verticalmente em 5 versos de 31 sílabas (5-7-5-7-7), deriva a forma do *haiku*, que corresponde à primeira parte de três versos do *waka*. Essa forma de dezessete sílabas fora preservada pela nobreza, pelos membros da corte e pela elite dos samurais desde o século XIII. Em torno do século XVI, a forma do *haiku* se torna popular entre os poetas também de fora da corte. *Haiku*, chamado *hokku* (verso de partida, na ambiguidade

de início ou iniciar viagem), nesse período, foi também um elemento dominante em outra forma de poema popular, o *renga* (canção em anéis, encadeando haicais), também de confecção coletiva (Hakutani: 2009, 2).

No poema “Uma mulher periférica com muitas bordas” (p. 49), se pode ver como Rita Pessoa insiste num verso em repetição ternária no início do poema: “uma mulher que habita a margem/ uma mulher que habita a margem/ uma mulher que habita a margem do texto”. Com Gilberto Mendonça Teles aprendemos sobre a raridade das repetições ternárias, a ponto de ser caracterizada como traço estilístico de Drummond. “As repetições ternárias, mesmo na língua oral, denunciam um esforço expressivo mais intenso, interferindo no ritmo da fala e impondo-se como um traço pessoal do falante” (Teles: 1976, 41). Nesse poema, tal traço estilístico adquire um caráter maquínico, um motor de arranque que rasteia e custa a engrenar, um giro de *download* na tela, “*d’une raideur quelconque appliquée sur la mobilité de la vie*” (Bergson: 1999, 29), uma rigidez que se instaura sobre a mobilidade da vida, a reproduzir na forma da página impressa aquela mesma natureza-máquina que se encontra no algoritmo maquinal.

Agenciamento: mulheres em devir

Em *Caosmose*, Félix Guattari trata de pensar novos paradigmas éticos e estéticos para o mundo contemporâneo. Nele, ressalta: “o sujeito, tradicionalmente, foi concebido como essência última da individuação... como foco da sensibilidade, da expressividade, unificador dos estados de consciência” (2012, 34). Os procedimentos, a abordagem da questão “uma mulher” por

essas poetas, reforçam uma característica da poesia, o primado de uma “substância enunciativa” ou “substância de expressão” sobre a dicotomia expressão/conteúdo. E o fazem na recusa da figura autoral dominadora da obra, operador lógico da composição, no tornar evidentes as matrizes de enunciação coletiva, de produção maquínica da subjetividade.

Traço comum entre os antropólogos que se debruçaram sobre sociedades arcaicas, observa Guattari, é mostrarem que em tais sociedades havia o que chamaram de “participação”, uma subjetividade coletiva que recai sobre determinado objeto servindo como foco existencial do grupo. Nas artes contemporâneas, como no cinema, pelas abordagens de Gilles Deleuze, em imagens-movimento ou em imagens-tempo, se constituem, em germes de produção de subjetividade, vetores de subjetivação. Guattari vai apontar para a existência de um conhecimento pático, não discursivo, dado em subjetividade imediata em sua complexidade. Forma-se assim uma subjetividade pática, aquém da relação sujeito-objeto (Guattari: 2012, 37). Michelle Bruck em entrevista com Flávia Péret ressalta que o livro é uma proposta de construção coletiva em que os leitores podem compor “suas próprias infinitas mulheres junto com as colocadas pela autora num *looping* muito viciante” (Péret; Bruck: 2021, apresentação).

No agenciamento coletivo de enunciação que se forma nos e entre os livros dessas poetas, o mote *Uma mulher...* se repete, se repete, se repete... 50, 100, 12 mil vezes. Versos são compartilhados de um poema a outro, de uma poeta a outra, em pura intensidade que não permite distensionamento, “com uma caixa de pandora portátil/ dentro da bolsa” (Pessoa: 2020, 72) – “à inevitabili-

dade trágica deste pêndulo:/ ora existo, ora desapareço” (p. 74) –, ou de um poema que se revira em nova frase com mais ou menos nexos esperáveis a cada clique de tempo.

A função existencial dos agenciamentos de enunciação consiste na utilização de cadeias de discursividade para estabelecer um sistema de repetição, de insistência intensiva, polarizado entre um Território existencial territorializado e Universos incorporais desterritorializados – duas funções metapsicológicas que podemos qualificar de ontogenéticas (Guattari: 2012, 38).

Mas todo esse multiplicar uma mulher em mulheres milhares é ainda uma sujeição ao esquema da castração? Praticamente uma resposta perfeitamente edipiana? Um teatro familiar, o estranho familiarizado, o animal domesticado e apresentado em teatro? Porque é esse um problema também, Rita Isadora Pessoa faz muito boas poesias. Pega aquelas “substâncias enunciadoras” soltas e as reterritorializa em poemas bem-acabados. E faz isso com beleza, leveza, num fluxo de desejo, cria 50 vezes poemas “Uma mulher”, frase que se repete também no interior dos poemas. Agora, no entanto, fixas, por mais diversas que sejam. Então, ouvimos a voz miúda de Flávia Péret, uma fragilidade, em entrevista gravada, falando do livro-poema-site que já saiu do ar. Aquela proposta que sempre se quis em estado puro de circulação, fluente desejo, no inacabamento de máquina desejante. Nessa voz miúda, mais se ressalta a força do agenciamento maquínico, coletivo de enunciação. A “obra” de uma se rebate sobre a da outra, o

jogo interno de repetições reverbera ainda mais ao quicar de uma para outra. A realização de Pessoa é necessária ao experimento de Péret, mas é preciso que aquele acabamento poético todo retorne à potência do desejo criativo. A poesia de *Mulher sob a influência de um algoritmo* é a demonstração consolidada da potência das propostas do maquínico lance algoritmo de *umamulher.org*, a face apolínea e teatral de um fundo dionisíaco que não cessa de emanar projeções desejanter. Gilles Deleuze diz, no seu *Abecedário*, v. Desejo: “Um agenciamento tem quatro dimensões: estados de coisas, enunciações, territórios, movimentos de desterritorialização. E é aí que o desejo corre...” O agenciamento Péret-Pessoa, ou Pessoa-Péret tem ritmos de ser mais territorialização quando a outra é mais desterritorialização e vice-versa, enunciações intercambiantes, estados de coisas mais explícitos ou precários, alternando de estados cada uma por sua vez.

Máquina literária, máquina desejanter, em *La ciudad ausente*, Ricardo Piglia apresenta “a máquina literária” construída por Macedonio Fernández para recriar sua mulher amada falecida. A máquina inicialmente recebe um conto de Poe para traduzir e cria um outro. A partir daí, a máquina desanda a pegar textos e produzir outros incessantemente. Ao fim, a narrativa indaga que talvez toda literatura argentina seja criação da máquina de Macedonio. A literatura como criação maquínica, como associações aleatórias, delirantes, de uma máquina trancafiada num museu. O experimento de Flávia Péret retoma essa máquina de criação desejanter-delirante, mas “as máquinas desejanter são máquinas binárias, à regra binária ou ao regime associativo; sempre uma máquina acoplada com uma outra” (Deleuze; Guattari: 2002, 11).

Pessoa é a necessidade maquina de Péret. Por isso, essa acoplagem surge tão rapidamente, de 2017 para 2018 já em livro, o desejo demanda o outro, instaura o agenciamento.

Uma mulher... ao diverso, ao múltiplo, ao plural

Pessoa-Péret multiplica uma mulher em dezenas, em milhares, o múltiplo de uma multidão sem nunca fechar um circuito. É preciso lembrar um pensamento interessante de Deleuze, em seus textos sobre cinema. Em *A imagem-tempo*, ele detecta uma situação no cinema político europeu e de Hollywood. Inicia caracterizando Alain Resnais e os irmãos Straub como os maiores cineastas políticos do Ocidente havidos até aquele tempo (o livro de Deleuze é de 1985, mas o texto é bem anterior), na comparação com o cinema clássico estadunidense, alemão, soviético. Nestes, há uma forte representação do povo, o povo está ali, como elemento transformador, ameaçador, na luta contra os preconceitos, nas lutas de classe... o povo está ali já posto. Distintamente, nos filmes de Resnais e de Straub, o povo falta. Estes são os grandes cineastas políticos, porque sabem mostrar como o povo falta. Mas logo Deleuze salta para o cinema do terceiro mundo, para os filmes de Glauber Rocha, por exemplo, onde o povo vive em constante estado de minoria, e qualquer autoconsciência é atravessada e redobrada em violência.

Em compensação, ela eclodia no Terceiro Mundo, onde as nações oprimidas, exploradas, permaneciam no estado de perpétuas minorias, em crise de identidade coletiva. Terceiro Mundo e minorias faziam surgir au-

tores que teriam condições de dizer, em relação a sua nação e a sua situação pessoal nessa nação: o povo é o que está faltando (Deleuze: 2013, 259).

A questão “uma mulher”, como maquinada por essas duas poetisas, adquire esse caráter de povo do Terceiro Mundo, não está dada, não está pronta. É preciso que a arte, prossegue Deleuze, não traga um povo pronto, não se dirija a um povo suposto, já existente, mas participe na invenção de um povo. Aqui, é preciso pensar na multidão mulher do mesmo modo, a pluralidade do povo não pronta. Mais agudamente, cada uma construção é necessária, incapturável, porque falta. “O povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir” (Deleuze: 2013, 259-260).

Os textos de Rita Pessoa têm um inquietante deslizamento, mas o risco é deslizarem para o anseio da obra pronta, um papai e mamãe, a busca da obra-prima. No projeto livro-poema-site de Péret, a obra é pura intensidade, nada acena para o pronto. A obra, como relembra Georges Didi-Huberman, retoma as propostas mais radicais de Marcel Duchamp, de Man Ray, “de obra sempre em obras: ‘Nunca findamos nada [portanto, somos artistas, somos] homens infinitos’” (Ray *apud* Didi-Huberman: 2019, 8). E Didi-Huberman prossegue falando de certa frustração inerente à “obra sempre em obras”.

Note-se que uma obra sempre em obras é, também, uma obra capaz de decepcionar. Não é por acaso que o

artista processual por excelência, Robert Morris – esse trabalhador de um *Continuous Project Altered Daily* –, suscitou com frequência, em torno de suas novas hipóteses, um discurso de decepção, uma inquietude a respeito da obra-prima que tarda a se instalar. Ora, o que uma tal “obra sem obra prima” decepciona ou frustra não é outra coisa senão a fixação de seu próprio valor. Como se a obra-prima só tivesse sido inventada para fazer perdurar o valor, seja no sentido metafísico, seja no sentido econômico do termo “valor” (Didi-Huberman: 2019, 9-10).

O projeto de Flávia Péret é exatamente de uma “obra sempre em obras”, que, pela própria “exclusão” do poeta na determinação de todos os termos e arranjos dos versos-frases (escolhas paradigmáticas e sintagmáticas), na própria simplicidade possível de resultados bastante aleatórios, no seu caráter inconcluso, tende a esse efeito decepcionante. De um projeto interessante, os resultados são de pouca monta, pois não resultam num poema pronto, “obra-prima”. Nesse momento, a rapidez do agenciamento de Rita Pessoa na intensidade maquínica de Péret, gerando o livro *Mulher sob a influência de um algoritmo*, é exemplar de uma exigência binária. O livro de Rita Pessoa traz esse aceno da obra pronta, um livro de poemas com poema-prólogo e poema-epílogo, poesias bem-acabadas, replicando trechos desconexos do projeto algorítmico de Flávia Péret. O livro de Rita Pessoa oferece uma realização do que o projeto de Flávia Péret traz como promessa que nunca buscou cumprir. Os poemas de Rita Pessoa trazem a fixação de um valor que o projeto (por mais genial e por ser) de Péret nunca entregará.

Mas a máquina poética, atuando em Rita Pessoa, não se deixa fechar também, não se desacelera de todo da inquietude, por isso a meio livro, o poema a “Uma mulher morta”.

Uma mulher morta

pode ser um cânone

ou uma estatística alarmante

uma mulher morta é um convite perigoso

à própria fenda, à morte, ao sono, ao sonho que soluciona

insatisfatoriamente um teorema e não deixa

margens para nenhuma

outra figura geométrica

(Pessoa: 2020 [2018], 32)

Mensuração de uma “máquina paranoica” a ver perigo em tudo, como um alerta, um freio temeroso do desejo, “o convite perigoso”, sem margens para outra figura. Mas ressuscita outra na página seguinte, como “uma mulher que gosta de mulheres”, sob novo mote da máquina celibatária. Máquina celibatária, outro modo de dizer dessa máquina que produz sem nexos, sem sentido, sem finalidade... que faz textos sem se saber sequer, como diz a poeta Flávia Péret na entrevista com Michelle Bruck, se são poemas, frases ou pequenas narrativas, tudo meio “sem pé nem cabeça”.

É importante distinguir a literatura digitalizada da literatura digital. Ela é digitalizada quando, antes de escrita em suporte digital, existiu em impresso e tem sua vocação em ser publicada

nesse suporte (site dominiopublico.org, por exemplo). Reservamos o nome de literatura digital à que não pode existir em uma folha impressa sem que haja perda de características de modo/razão de ser (Clement: 2007, 12 *apud* Marzi: 2016, 132). Como observa Marcello Vittali-Rosati (2007 *apud* Marzi: 2016, 133), na literatura digital, o dispositivo é fundamental, não somente para a fruição do usuário, mas sobretudo porque torna o texto dinâmico.

Há também uma relação profunda entre o texto fragmentário, como os colhidos pela poeta Flávia Peret, de ouvido, no cotidiano das ruas, como os apresentados por Rita Isadora Pessoa, em *Mulher sob a influência de um algoritmo*, colhendo fragmentos também nos fragmentos randômicos de Flávia Péret, e a estrutura digital, como nos mostra Eleonora Marzi:

Agora temos todos os elementos para passar do hipertexto à literatura digital: os links de hipertexto espalhados por um texto são pontes virtuais que conectam os nós, ou páginas. Ao traduzir o mecanismo dentro do discurso narrativo, podemos assimilar páginas HTML a fragmentos. A literatura digital é uma literatura de fragmentos, independentes e autônomos uns dos outros, mas ao mesmo tempo correlacionados por meio de uma estrutura rizomática. A página HTML é semelhante ao fragmento, pois possui as mesmas características (Marzi: 2016, 135).

Os textos do poema-livro-site de Flávia Péret, em sua enorme simplicidade, trazem essas vantagens e características dos textos digitais. Apontam, como os textos impressos de Rita

Pessoa, para esse incessante mulheres e trazem ainda diante dos olhos esse jogo proteico de transformações. Ver a ressonância do trabalho das duas poetisas um no outro é aproximar o exercício poético da superação do domínio de concepções de certo modelo de racionalidade individualista, egocêntrica, em nome de novos modos de subjetivação, de afirmação das singularidades, que aproximam também o contemporâneo de práticas ancestrais. Ao perguntarmos, no entanto, a esse agenciamento coletivo de enunciação, a essa rizomática maquínica poética, se ocorre a superação de uma leitura da subjetivação para além do esquema interpretativo da castração... esse inumerável “uma mulher” talvez se renda a um humanismo de controle do desejo e diga que não. Ou, talvez, essa máquina desejante dedilhe novos delírios em agenciamento coletivo, mantenha irredutivelmente a força da pluralidade e se possa dizer que sim. Entre uma opção e outra, talvez o decisivo seja esse outro agenciamento desejante fundamental a todo texto, o olhar leitor. Como esse esperado imprevisível lerá a máquina poética Péret-Pessoa-Pessoa-Péret?

Por isso talvez, por provocação de leitura, seja interessante concluir este artigo com o trecho final de *O anti-Édipo*, de Deleuze e Guattari:

O humanismo opera um desinvestimento das máquinas desejantes, que não cessam, no entanto, de funcionar por dentro dele. Mas em torno dessas atitudes tem sido posto o problema do desejo em si, da posição do desejo, isto é, da relação de imanência respectiva entre as máquinas desejantes e as máquinas sociais técnicas, entre

esses dois polos extremos, onde o desejo investe formações paranoicas fascistas, ou, ao contrário, fluxos revolucionários esquizoides. O paradoxo do desejo é que ele carece sempre de uma longa análise, toda uma análise do inconsciente, para desenredar os polos e libertar as provas revolucionárias do grupo para máquinas desejantes (Deleuze; Guattari: 2002, 487, tradução nossa).

Referências

- BEAUVOIR, Simone de. *Pour une morale de l'ambiguïté. Suivi de Pyrrhus et Cinéas*. Paris: Gallimard, 1962.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Millet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, vol. I, 1970a.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Millet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, vol. II, 1970b.
- BERGSON, Henri. *Le rire*. 10^a ed. Quadrige. Paris: P.U.F., 1999.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. 3^a reimp. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *L'anti-Édipo*. Paris: Minuit, 2002 [1972].
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *O Abecedário de Gilles Deleuze* (Transcrição integral do vídeo). Disponível em: <http://www.bibliotecanomade.com/2008/03/arquivo-para-download-o-abecedrio-de.html>. Última consulta em 26 out. 2021.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobre o fio*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis, SC: Cultura e Barbárie, 2019.
- FONTELA, Orides. *Trevo*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- FREUD, Sigmund. *O eu e o id e outros textos*. Tradução de Paulo Cezar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2^a ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- HAKUTANI, Yoshinobu. *Haiku and Modernist Poetics*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

- LACAN, Jacques. *Escritos*. 4ª ed. Tradução de Inês Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- MARZI, Eleonora. "Tra Linearità e Causalità". In: PIGNAGNOLI, Virginia; ULRICH, Silvia. *Open literature: La cultura digitale negli studi letterari. Quadri, Quaderni di RiCognizioni, IV*. Torino: Università di Torino, 2016, pp. 131-150.
- MILLER, Gérard. "O ato falho por excelência é o ato sexual". In: MILLER, Gérard (org.). *Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989, pp. 58-67.
- OULIPO. S+7 | Oulipo. Disponível em: <https://www.ouliipo.net/fr/contraintes/s7>. 2017.
- PÉRET, Flávia. *Uma mulher*. Belo Horizonte: Guayabo, 2017.
- PÉRET, Flávia. <https://www.e-centrica.org/flavia-peret/>
- PÉRET, Flávia. www.umamulher.org. 2017. Último acesso em: abril 2020.
- PÉRET, Flávia. <https://guaja.cc/uma-mulher/>
- PÉRET, Flávia; BRUCK, Michelle. Entrevista com Flávia Péret. Programa Universo Literário. Belo Horizonte: UFMG, 2021 (em 26 jan. 2021). Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/em-uma-mulher-flavia-peret-aborda-a-pluralidade-da-experiencia-de-ser-mulher>. Último acesso em: 25 out. 2021.
- PESSOA, Rita Isadora. *Mulher sob a influência de um algoritmo*. 1ª reimp. Recife: CEPE, 2020 [2018].
- PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Debolsillo, 2017 [1997].
- TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond: a estilística da repetição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

Resumo

Este trabalho trata da associação de duas experiências poéticas a partir do mote “Uma mulher...” Em 2017, Flávia Péret realizou o experimento de um site-poema randômico que se iniciava a partir do mote: “Uma mulher...” Tudo o que vem depois é da criação mais livre, das associações algorítmicas inusitadas. Poesia digital autêntica, logo foi tomada como mote, como tópica, como campo de citações, por Rita Isadora Pessoa, no livro *Mulher sob a influência de um algoritmo* (2020 [2018]), perfazendo um jogo das antigas academias de poetas. O que se busca aqui é trazer uma breve reflexão sobre a superposição de procedimentos contemporâneos e tradicionais nesse diálogo poético em torno de dizer ou definir “Uma mulher”. Nesse jogo poético, ocorre a negação radical do modo de subjetivação por individualização, quer pelo disparar maquínico do algoritmo em poema-site, quer pelo decalque entre poetas, quer pelo esforço em trazer para o meio impresso uma realidade algorítmica, quer pelas estruturas moldáveis, realocáveis, interconectáveis em rizoma. Agenciamento coletivo de enunciação. A presença consciente da mão autoral é afastada e novos modos de sensibilidade, novas concepções conceituais são exigidas na recepção de *Uma mulher...* Mas a afirmação da natureza plural da mulher, presente nesse agenciamento coletivo de enunciação (Péret-Pessoa-Pessoa-Péret), é ainda uma resposta dentro do “teatro” edipiano da castração? Ou, mais do que apenas responder à questão da mulher, se põem novos modos de subjetividade?

Palavras-chaves: Flávia Péret e Rita Isadora Pessoa; questão feminina; singularização; produções de subjetividade; agenciamento coletivo.

Abstract

This work deals with the association of two poetic experiences from the motto “A woman...” In 2017, Flávia Péret carried out the experiment of a

random poem website that began with the motto: “A woman...” All what comes after it is of freer creation, of unusual algorithmic associations. Authentic digital poetry, it was soon taken as a motto, as a topic, as a field of quotations, making up a game of old poets’ academies, by Rita Isadora Pessoa, in the book *Woman under the influence of an algorithm* (2018). What is sought here is to bring a brief reflection on the superposition of contemporary and traditional procedures in this poetic dialogue that tries to describe “A woman”. In this poetic game, there is a radical denial of the mode of subjectivation by individualization, either by the machinic triggering of the algorithm in a website poem, or by the transfer between poets, or by the effort to bring an algorithmic reality to the printed medium, or by the moldable, relocatable structures, interconnectable in rhizome. Collective agency of enunciation. But is the affirmation of the plural nature of woman, present in this collective agency of enunciation (Péret-Pessoa-Pessoa-Péret) still an answer within the oedipal “theater” of castration? Or, more than just answering the question of women, are new modes of subjectivity being raised?

Keywords: Flávia Péret and Rita Isadora Pessoa; feminine issue; singularization; subjectivity productions; collective agency.

Submetido em 10 de novembro de 2021.

Aceito em 05 de dezembro de 2022.