



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ANDRÉ FILIPE PESSOA

**VÓRTEX IRRESOLUTO: Memória, tempo e subjetividade na escritura de Ann  
Lauterbach**

Recife  
2023

ANDRÉ FILIPE PESSOA

**VÓRTEX IRRESOLUTO: Memória, tempo e subjetividade na escritura de Ann  
Lauterbach**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutor em Letras.  
Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Lourival de Holanda Barros

Recife  
2023

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Mariana de Souza Alves – CRB-4/2105

P475v Pessoa, André Filipe  
Vórtex irresoluto: memória, tempo e subjetividade na escritura de Ann  
Lauterbach / André Filipe Pessoa – Recife, 2023.  
136f.

Sob orientação de Lourival de Holanda Barros.  
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de  
Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

Inclui referências.

1. Ann Lauterbach. 2. Memória. 3. Contemporâneo e Inatual. 4.  
Subjetividade. 5. Poesia Contemporânea. I. Barros, Lourival de Holanda  
(Orientação). II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-208)

ANDRÉ FILIPE PESSOA

**VÓRTEX IRRESOLUTO: Memória, tempo e subjetividade na escritura de Ann  
Lauterbach**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutor em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em: 30/11/2023.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Professor Doutor Lourival Holanda (Orientador)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Professor Doutor Fábio Cavalcante de Andrade (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Professora Doutora Imara Bemfica Mineiro (Examinadora Interna)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Professora Doutora Francisca Zuleide Duarte de Souza (Examinadora Externa)  
Universidade Federal da Paraíba

---

Professora Doutora Manuella Mirna Enéas de Andrade (Examinadora Externa)  
Universidade de Pernambuco

*Para Lydjane, Arthur e Elis:  
presente, amor.*

## AGRADECIMENTOS

Um trabalho acadêmico não se faz sozinho. No meio do caminho, há florestas e pedras que muitas pessoas nos ajudam a atravessar. O doutoramento se iniciou em 2019 e, inevitavelmente, atravessamos a pandemia de COVID-19 acompanhada da irresponsabilidade política em nosso país.

Sentimos os fluxos de nossas vidas pessoais, domésticas e quotidianas colidirem com nossas vidas profissional e acadêmica. Momento tenso, enfrentado com resistência, resiliência e luta.

Desta feita, agradecer é reconhecer esforço, sacrifício e sensibilidade das pessoas que fizeram este trabalho materializar-se.

A minha família: mãe, pai e irmão; a minha esposa, ao meu filho e a minha filha: Lydjane, Arthur e Elis.

Ao professor Lourival Holanda pela paciência e atenção impecável na orientação.

À professora Evandra Grigoletto, sempre sensível e atenta às crises de urgência.

Ao professor Fábio Andrade pelas provocações críticas e incentivo.

À professora Sherry Almeida, mesmo na brevidade do encontro, foi precisa e sincera nas palavras.

À professora Francisca Zuleide Duarte de Souza pela autenticidade vivaz em seus apontamentos.

Às professoras Imara Bemfica Mineiro e Manuella Mirna Enéas de Nazaré por compartilhar suas apreensões do trabalho com entusiasmo.

Todos e todas - servidoras, servidores, e colegas estudantes - do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco.

Às servidoras e aos servidores do Instituto Federal de Pernambuco do *Campus* Caruaru: pessoas queridas que sempre estiveram dispostas a ajudar.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco pela concessão do afastamento para capacitação, ajudando a manter o olhar mais focado no desenvolvimento da pesquisa.

Um salve!

*For it is hard to discover  
the winged vertebrates of prehistory  
embedded in tables of slate.  
But if I see before me  
the nervature of past life  
in one image, I always think  
that this has something to do  
with truth. (Sebald, 2022, n.p.).*

[É difícil descobrir  
os vertebrados emplumados da pré-história  
incrustados em quadros de ardósia.  
Mas se vejo diante de mim  
a nervatura de vida passada  
em única imagem, penso sempre  
que isso tem algo a ver  
com verdade.]

## RESUMO

Nosso objetivo é apresentar a obra poética e crítica de Ann Lauterbach delineando quatro aspectos de sua escrita: (1) a irresolução da linguagem poética como traço; (2) a memória e sua interação residual e fragmentária com a linguagem, o tempo e a subjetividade; (3) atitude contemporânea e inatural em relação à tradição e transgressão; (4) o esforço poético de inquietação subjetiva. Assim, por meio desses quatro aspectos, demonstramos como a poeta - nascida em 1942 na cidade de Nova York, Estados Unidos - apreende a linguagem com força arquitetural para sanar ausências. Lauterbach está ciente de que as intenções que provocam a mente e o corpo do artista podem não se alinhar com as apreensões do leitor. A poeta acredita que leitores buscam seus próprios fragmentos significativos. Em seguida, oferecemos uma leitura crítica sobre a memória e sua relação com a escritura da poeta. Nesse caso, abordamos a contração entre lembrança e esquecimento no que diz respeito ao tempo e à subjetividade. Esses aspectos nos levam a mergulhar na qualidade anacrônica do contemporâneo. Argumentamos sobre a concepção de uma percepção polirrítmica, contemporânea e intempestiva, na escrita da poeta. Por fim, chegamos à tensão subjetiva subjacente à obra de Lauterbach. Nesse caso, mostramos como a poeta se move do “eu” egoísta para o “nós” congregacional, esperando um *continuum* no reino poético como uma forma de comunidade.

**Palavras-chaves:** Ann Lauterbach; Memória; Contemporâneo e Inatural; Subjetividade; Poesia Contemporânea.

## ABSTRACT

Our objective is to introduce Ann Lauterbach's poetic and critical work by outlining four aspects of her writing: (1) poetic language irresolution as trace; (2) memory and its residual and fragmental interaction with language, time and subjectivity; (3) contemporary and untimely attitude towards tradition and transgression; (4) the poetical effort to subjective unsettlement. Therefore, through those four aspects we demonstrate how the poet - born in 1942 in New York City, United States - apprehends language as architectural to rectify absences. Lauterbach is aware that the intentions that teases the artist's mind and body may not align with the reader's apprehensions. The poet believes that readers search for their own meaningful fragments. Then, we offer a critical reading on memory and its relation to the poet's *écriture*. In this case, we approach the contraction between remembrance and forgetting concerning time and subjectivity. Those aspects lead us to delve into the anachronistic quality of the contemporary. We argue on the conception of polyrhythmic, contemporary and untimely perception of the poet's writing. Finally, we reach the subjective tension that underlies Lauterbach's work. In that case, we show how the poet moves from the egotistic "I" to the congregational "we", hoping for a *continuum* in the poetic realm as a form of community.

**Keywords:** Ann Lauterbach; Memory; Contemporary and Untimely; Subjectivity; Contemporary Poetry.

## RÉSUMÉ

Notre objectif est de présenter le travail poétique et critique d'Ann Lauterbach en décrivant quatre aspects de son écriture: (1) le langage poétique non résolu comme trait; (2) la mémoire et son interaction résiduelle et fragmentaire avec le langage, le temps et la subjectivité; (3) attitude contemporaine et dépassée envers la tradition et la transgression; (4) l'effort poétique de l'inquiétude subjective. Ainsi, à travers ces quatre aspects, nous montrons comment la poétesse - née en 1942 à New York, États-Unis - appréhende le langage avec une force architecturale pour remédier aux absences. Lauterbach est conscient que les intentions qui provoquent l'esprit et le corps de l'artiste peuvent ne pas correspondre aux appréhensions du lecteur. La poétesse croit que les lecteurs recherchent leurs propres fragments significatifs. Ensuite, nous proposons une lecture critique de la mémoire et de sa relation avec l'écriture du poétesse. Dans ce cas, nous abordons la contraction entre remémoration et oubli au regard du temps et de la subjectivité. Ces aspects nous amènent à plonger dans la qualité anachronique du contemporain. Nous discutons de la conception d'une perception polyrythmique, contemporaine et intempestive dans l'écriture du poétesse. Enfin, nous arrivons à la tension subjective qui sous-tend l'œuvre de Lauterbach. Dans ce cas, nous montrons comment le poète passe du "je" égoïste au "nous" de la congrégation, attendant un *continuum* dans le domaine poétique en tant que forme de communauté.

**Mots-clés:** Ann Lauterbach; Mémoire; Contemporain et Inactuel; Subjectivité; Poésie Contemporaine.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>INCERTA OBJETIVIDADE.....</b>	<b>22</b>
2.1	ELOGIO AO IRRESOLUTO.....	29
2.2	ESPECTRO E (RES)SIGNIFICADO.....	35
<b>3</b>	<b>ENIGMA DA MEMÓRIA.....</b>	<b>42</b>
3.1	RE-ATO DO DISPERSO.....	47
3.2	VASTIDÃO DE NADA.....	57
3.3	ARQUIVO DE SILÊNCIOS.....	69
<b>4</b>	<b>CONTRATEMPOS.....</b>	<b>73</b>
4.1	INATUAL CONTEMPORÂNEO.....	81
4.2	ARTEFATO CONTEMPORÂNEO.....	91
4.3	DE TEMPOS EM TEMPOS.....	101
<b>5</b>	<b>SUBJETIVIDADES EM CONFLITO.....</b>	<b>108</b>
5.1	EU É SUBJETIVO.....	111
5.2	OUTROS, EU.....	119
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>129</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>133</b>

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A escritura é evento, encontro em torno de uma projeção, fragmentos, de vivência transfigurada em verbo. A pulsão da escritura poética anima o enigma da memória em relação à linguagem. Esta transfiguração da linguagem tem passagem no contingente inscrito de subjetividades. Eis os cardinais que nos situam: linguagem, memória, tempo e subjetividade.

O poema, na obra de Ann Lauterbach, passa a representar uma crise contemporânea: um acúmulo patético (*pathos*) e arqueológico, i. é: de uma origem fundamental, distante do *logos*, palavra e razão, mas por ele operado. Sua obra poética reflete um estado de latência entre memória e linguagem. Como solucionar o enigma da memória se o signo, significado e significante não convergem? É neste exercício, entre visível e invisível da urgência em fazer ouvir o que não serve exatamente para uma instrumentação imediata da história, que percebemos em sua obra algumas urgências poéticas do nosso tempo.

Habitamos a linguagem em um ponto de tensão entre sua expansão entrópica, desmedida caótica, e a propensão engentrópica, composição sistêmica em busca de reter o desperdício. Enquanto a poesia atua na contorção do significado nos limites do signo, exerce força sobre as potencialidades do sistema linguístico. A linguagem simula os contornos enquanto empenha os transtornos. De seu movimento emana uma força de ordem do tempo, dos seres e das coisas.

Não há nada que seja produzido pelo homem que não faça parte de sua relação com os elementos do mundo e de como eles se organizam. Todas as coisas e seres estão presos à (re)ordem nos bilros da linguagem. Nossa relação com o biótico - flores na relva, peixes no oceano, estrelas, as faces alheias etc. - está intimamente relacionada com a linguagem. Cada uma desenha para si um limite na organização interna do mundo: a conexão íntima que cada ser e coisa tem no cosmos torna-se, na estrutura da realidade humana, signo grávido de sentido. Por entre semelhanças e diferenças residem os espaços de ambiguidade, de negociação, pelos quais a referencialidade é suspensa, sobreposta, sublimada e sublinhada.

A palavra é, também, limite, distinção, fronteira. A circunscrição da palavra, ao recobrar a experiência, torna-se a divisa de onde o começo se faz presente. Poesia: espaço no qual a vontade ordeira e capsular da nomenclatura da linguagem perde o grosso contorno de dominação.

A linguagem re-anima a temporalidade do mundo. A escritura, por sua vez, participa da re-criação de origens: insurgência da linguagem como princípio de temporalidade. As consequências de uma retração da linguagem vê-se na íntima relação entre poeta e sociedade. Entretanto, a anemia dos discursos de domesticação da literatura, no estímulo estamental e mercadológico, tangencia o texto literário para um estado instrumentalizado e pedagogizado. A retração reforça, no tumulto da contemporaneidade, a apneia na recuperação de fragmentos de experiência.

A poesia de Ann Lauterbach, nascida em 1942 na Cidade de Nova York nos Estados Unidos, ainda não traduzida no Brasil, circunda as arestas do signo. Por este motivo, como se trata de uma autora ainda não traduzida em Língua Portuguesa, optamos por apresentar a nossa tradução dos trechos e poemas referentes à obra da poeta logo abaixo da citação entre colchetes. Procurando, desta maneira, combinar didatismo e praticidade no acesso ao texto durante a leitura.

Observando parte da produção poética contemporânea percebemos a tendências inauguradas do início até a metade do século XX que reverberam, em nosso tempo, apego ao intelectualismo e ao hermetismo, i. é: construções poéticas que despertam uma operação lógica sobre a linguagem ao mesmo tempo em que a ancoragem do significante ao significado perde seu tom categórico e qualquer pretensão de alcance dêitico.

Lá está a palavra no verso, sua mudez sussurra. Para ler um poema é preciso saber duas linguagens: aquela usada pelo poeta e a da própria poesia, afirma Northrop Frye (1986) ao analisar a relação da linguagem do Simbolismo e a poesia de William Butler Yeats. Isto porque as imagens do poema são duplamente afetadas no ato de leitura - entropica e negentropicamente - pelo evento poético, diferente dos sistemas de símbolos comumente usados na filosofia ou na religião por exemplo. Isto se desenvolve tanto dentro da nervura que cose forma e conteúdo, quanto no conflito subjetivo.

O corpo verbal do poema pulsa e, desta maneira, expande e contrai as imagens. Saber a “linguagem da poesia” é suficiente para expandirmos o evento poético em direção a um evento de pensamento? Na obra poética de Lauterbach, predominam uma observável concentração e meticulosa consciência nas formas de composição na esperança de alcançar o leitor no percurso do evento poético. Provocado pela linguagem da poeta, o leitor é convidado a apreender, por conta e risco, as imagens.

Lauterbach (2008) acredita que, tão antiga quanto a própria voz, a poesia é necessária e integral para a conversação. A partir de uma beleza contingencial, ela ajuda a construção de pontes linguísticas infinitas entre pessoas e seus mundos.

Em “Or to Begin Again”, poema homônimo ao título do livro, Lauterbach (2009) anuncia os limites arbitrários do contorno linguístico:

*These are impossible things to say clearly, because  
the proper name has less than accurate  
attributes: so little had been copied from life* (Lauterbach, 2009, p. 105).

[Essas são coisas impossíveis de dizer claramente, porque o nome certo tem bem menos atributos precisos: tão pouco foi copiado da vida.]

O poema encena a temporalidade; o enredo é o recomeço. O trecho revela um atributo contingencial da linguagem diante da experiência da vida: a impossibilidade da palavra (*the proper name*) de ser exata. São as experiências emparedadas, desarticuladas pela ação da operacionalidade cotidiana, que o poema e sua subjetividade representeia.

Em certa medida, a poeta contemporânea e inatual, tendo apenas o signo e seus fragmentos, reclama uma unidade perdida que só pode ser restaurada sob a força de contração de volume da linguagem em poesia. Tão proteica, lúcida, concisa e coerente é a ação poética que só pode ser experimentada como disjunção somatória da realidade.

Se a distância controlada entre o objeto e o sujeito na produção de uma realidade imaginada pode ser considerada um marco civilizatório, a relação que o poema tem em relação à realidade e a imaginação é de interdependência. O trabalho poético torna-se evento na medida em que cada poema confirma a presença da tradição poética no momento de seu contato com o leitor/ouvinte.

Christine Hume (2002) comenta que “o impulso de Lauterbach em direção ao espaço entrelugar – em direção ao visual e ao verbal, à voz e ao silêncio, à autobiografia, à abstração – posiciona seu trabalho em um hiato volátil entre os campos da linguagem e lírica da poesia contemporânea americana” (p. 377, tradução nossa). Isto corrobora com a ideia de que a poesia atua enquanto potência de significado porque a linguagem encontra no evento poético seu espaço de anarquia, de rebelião. A economia linguística da poesia é todo o possível da ausência que a presença irresoluta pode proporcionar. Ser poeta, portanto, é reconhecer e empenhar-se nas insuficiências da linguagem em torno da experiência da vida. Lauterbach

tem consciência de como a poesia apresenta novas maneiras de pensar em como a linguagem atua.

É prudente caracterizar o momento distintivo que a produção poética toma a memória em um estado potencial. Por não vincular-se diretamente a palavra a uma experiência “de fato”, mas a uma experiência “sugerida”, a poesia recobra o silêncio para uma leitura “ruminante” e “reincidente”. No tumulto de todo o possível da experiência, a palavra recobra, no uso restrito da poesia, um engajamento perdido por intermédio da rasura (Bataille, 1973). Ou seja, esta conexão primordial entre poesia, linguagem e experiência não pode ser estabelecida sem que haja uma linguagem comum, ordinária, encenada e dramatizada, capaz de recuperar (*rechercher*) e restituir da memória aquilo que foi esquecimento.

Linguagem e memória tornam-se estreitamente relacionadas pois estamos lidando com duas categorias que participam ativamente na estrutura do pensamento. Entre as fendas da linguagem, o vórtex da memória. A qualidade telepática, i. é a habilidade de receber e transferir sentimento, desemboca na poesia para reatar o diálogo com os fragmentos realizando a transformação internalizada destes, sem perder de vista aquilo que une, através do sentimento do que está escrito, o leitor e o produtor de poesia.

A poesia em fluxo, no tempo dos arquivos eletrônicos, na memória de poetas leitores e leitores poetas. Na poesia, uma força mnêmica demanda da linguagem um ato estratégico de criação; um deslocamento quase sintomático do trabalho de criar; crítico de si, pois não se apoia em si mesmo. Ainda, a escolha de marcos gerenciais do repertório estético da poeta e da produção lírica como força comunicacional recobram a integralidade dos fragmentos.

Esta situação chama a atenção ao que esconde por trás do fazer poético: estar inserido dentro do sistema a que se opõe. Por este viés, o poema, ao preencher a fissura entre significante e significado, aposta todas as suas fichas em reconectar os limites obstruídos da vivência nos resíduos de memória, implicados em tempo e linguagem.

A concepção (“método”) de Aby Warburg (2015) é incidental para a análise que se pretende aqui pois ele não cria apenas uma arqueologia da imagem, mas uma conexão entre o momento de contato do leitor com a imagem. Uma vez que sua análise contextualiza a além-vida (*Nachleben*) da imagem, em termos mnêmicos, e o arranjo cultural do ressurgimento dela e sua metamorfose. Observando a lírica do nosso tempo, a “metodologia” de Warburg (2015) nos é cara por considerar não apenas a imagem remanescente como um sintoma atávico, mas, sobretudo, por levar em conta a maneira como foi rerepresentada:

reinserida ao circuito imagético do presente.

Ler o poema, exercício errante. A principal característica da linguagem poética é o movimento do significado sem destino, digo: tendo como destino o próximo salto significativo. Nesta alforria do signo, o poema reclama uma leitura ruminante: por um lado, presa ao acaso de encontro e permanência do olhar do leitor na obra; por outro, uma força evasiva essencial da linguagem.

O poema, na obra de Ann Lauterbach, atrai o leitor quando é capaz de fazer com que o ponto de incerteza do signo suscite a ruminância. É possível reconhecer na poesia de Lauterbach o esforço hermético. Para além da “linguagem difícil”, o hermetismo pode significar, na poesia contemporânea, uma forma de comunicação em que o peso do significado no poema, ou seja, o fragmento de experiência inscrita no poema, é transferida no contingenciamento da linguagem através do significado não-explicito. Dito de outra maneira, a aposta da poeta no leitor é, também, aposta nas conexões humanas. Ao apostar toda nossa subjetividade, ou parte dela, em um desconhecido, já que o texto está à procura de um leitor interessado na mensagem hermética nele contida, significa apostar nossas fichas no Outro.

No esperar de uma nova realidade, Lauterbach é uma poeta que explora deliberadamente a ruptura lógica entre sujeito e objeto para fazer emergir das lacunas do trato poético a solda contemporânea. Reconhecendo que a pesquisa literária esmera-se no fato de que perguntas feitas ao mesmo objeto podem mudar de resposta, mesmo quando repetidas, em relação ao tempo, lugar e sujeitos envolvidos.

A literatura, neste sentido, não se sobressai apenas por aferição sintomática: manifesta em presença. Lauterbach tem consciência de que o objeto literário carrega consigo vestígios e constrói sobre o terreno arenoso da linguagem uma ruína sofisticada, orgulhosa no erro de suas lacunas. Nossa proposta é recuperar com pinças e restituir para além dos fatos a articulação da escritura de Ann Lauterbach com a memória, o tempo e a subjetividade.

Das reminiscências da poeta para as nossas, João Cabral de Melo Neto: aparição intermitente. Separados por tempo e espaço, a obra do brasileiro atravessa nossa percepção da obra da poeta estadunidense como um desfoque atrevido. A maneira com que Melo Neto destila em poesia suas experiências de leitura, aproxima-o de Lauterbach. O porém se revela no gosto da poeta pelo citacional .

Do irresoluto da linguagem à memória e seu remonte sinóptico do tempo. A terceira estrofe de “Ants in the Sugar (Blanchot/Mallarme)”<sup>1</sup> revela a imagem irresoluta do tempo das origens:

[...]  
*Nature not at all present  
 and the present not present  
 at any beginning.*  
 [...] (Lauterbach, 2009, p. 8).

[Natureza nem um pouco presente  
 e o presente não presente  
 em qualquer começo.]

A presença do presente, que não habita o começo, marcada, sobretudo, nos últimos dois versos, intensifica duas ausências: da natureza e da origem. A primeira, ao nosso ver, marca a ausência da coisa no fluxo do tempo; a segunda, a suspensão cronológica capaz de sustentar a matéria da origem. Dito de outro modo, a origem não se faz visível ao presente - um tempo sem tempo, marcado pela presença irresoluta - sua compleição está noutra lugar: no desate linguístico.

A percepção da linguagem que engendra uma ilusão real tonifica-se nas partes que seguem, até que a primeira imagem que exploramos do verso do poema encontra sua *coda* paradoxal. É preciso realizar um salto inoportuno na leitura de “Ants in the Sugar (Blanchot/Mallarmé)”. Partiremos, então, para a quinta parte, mais precisamente para o último verso do poema: “[...] *That the invention of the end is linguistic.*”<sup>2</sup> (Lauterbach, 2009, p. 13). O verso final renega sua função de encerramento restaurando o princípio mitológico (da origem) do verso inicial.

O “fim”, neste caso, é desestabilizado pela encenação: o fim linguístico não encerra verdadeiramente a experiência. Algo semelhante acontece no poema “Or to Begin Again” (Lauterbach, 2009). Nele, o “fim” - “*the end*” -, que marca cada último verso das dezesseis partes do poema, revela o incômodo da interrupção, para, na sequência, assinalar o “recomeço” - “*or to begin again*” - irreparável, como refrões perdidos, incomodando o ato narrativo do poema que encena a ilusão do fim. Neste engenho, as imagens começam a criar uma série de epifanias evasivas de leitura procedural até ligar-se a outra. Na dobra reticular,

<sup>1</sup> Pelo fato de não haver traduções da obra de Ann Lauterbach em língua portuguesa, todas as traduções são nossas.

<sup>2</sup> “Que a invenção do fim é linguística”.

capaz de avançar no interesse e reter o olhar, Lauterbach faz questão de quebrar a expectativa do leitor que deve retificá-la com sua sensibilidade inteligente.

Neste contexto, a poeta nunca é sozinha. Ela carrega consigo fragmentos do seu tempo e tenta dar-lhes alguma síntese, sua força negentrópica colide na desmedida e desmantelo entrópico do mundo. Sua única fonte de sistematicidade é a língua que faz questão de subverter para desvelar as amarras. Todavia, poeta, poema e leitor não escapam à síncope: a autonomia da leitura poética é o exercício de redenção burguesa as suas próprias limitações.

O poema, então, configura-se como um acúmulo residual de vozes - tumulto; legião - que, dentro da lógica da burguesia sem burgueses embrionada pelo Iluminismo, i. é das mitologias burguesas de “bem estar social” (as distopias modernas lastreadas em liberdade, igualdade e fraternidade pelo Capital, a sua revelia ou apesar dele), encena uma saída à fragmentação operante.

O moderno insurge dramatizando, então, a morte do verso e de Deus. Após a desconstrução da episteme pela linguagem, surge a dissolução contemporânea: a poesia sem poema, a religião sem religiosidade, a obra sem autor, a burguesia sem burguês (?). Todo o esforço para manter erguida a estratificação fenomenológica da cultura. Se a percepção do contemporâneo é marcada pelos índices do arcaico, que não deve ser confundida com “deslocado no tempo” e sim como aquele próximo à “origem” (*arké*), de qual “origem” estamos falando? Qual arqueologia reclama o poema contemporâneo, uma vez que tudo que se propunha como “vivo” assistiu à sua própria extrema unção?

A “virada esquizofrênica” do capitalismo em nosso tempo aprisiona o sujeito em uma materialidade de percepção tão vívida que, reconhecer as nuances virtuais que estruturam a realidade, o faz cingir. Tendo em vista que a maneira pela qual passado e futuro emprenham o presente é uma das funções da linguagem, reconhecemos que o fazer poético não é um mero exercício de controle sobre a linguagem. É, ainda, um saber abstruso, ancestral, arqueológico e telepático sobre uma ausência transformada em vontade de materialização. Manifesta-se através dele a restauração de um estado perdido entre as coisas e as palavras; entre humano e não-humano. A literatura, vista sobre o cuidado crítico, está em constante diálogo com o tempo - sincronica e anacronicamente.

O dilúvio acontece em momentos em que as ondas do passado chegam devastando as linhas de construção do presente de maneira tão violenta que arrasta consigo trapos, resíduos e fragmentos irresolutos da historicidade. Assim, a percepção de artefato contemporâneo como

aquele que traz consigo todas as características do nosso tempo, do presente, do contemporâneo, seria uma forma contingente de perceber o objeto.

Na tradição lírica, por exemplo, a poesia de Safo está presente e dialoga com pulsões contemporâneas. Com isto em mente, percebemos na obra de Ann Lauterbach o atilhado - quase cabralino - de forma e conteúdo. Pois, estes transtornam-se em corpo de imagens na interface poética que conecta pontos temporais.

Na medida em que o sujeito do nosso tempo perde a capacidade de organizar passado, futuro e presente em uma experiência coerente, os signos são tangidos para dentro de currais significativos; as palavras, coisas e seres são inseridos em um simulacro de coerência no qual fragmentos são postos como partes inteiras, e semelhanças são estilhaçadas em alegorias assimétricas. Assim, a relação deste sujeito com a memória engendra-se em um “empilhado” aleatório, heterogêneo e conflitante (Jameson, 1991). Não é difícil reconhecer o contorno patológico do isolamento do indivíduo, sobretudo burguês, em nosso tempo. O mundo algoritmizado, por vezes, dissimula o real e coagula nostalgias.

Nossa inquietação sobre o contemporâneo tenta equacionar duas instâncias de pensamento: (1) da concomitância do tempo; (2) enquanto reação ativa às urgências do tempo atual. Em outra medida, há a inquietação contra as instituições de tradições. Há o comportamento que destoa do tempo que partilha para re-animar suas entranhas: inatual, intempestivo. Estas categorias dão ao artefato contemporâneo uma qualidade anfíbia pois o recorte temporal é alarguecido por suas qualidades estéticas. A pergunta “Onde inicia o contemporâneo?” torna-se tão complexa quanto a tentativa de classificá-lo.

O presente é sempre invadido, sempre banhado e modificado pelas águas da memória. A maré alta da temporalidade traz o artefato às praias do presente, mas este artefato está intimamente ligado - ou sua valorização está intimamente relacionada - na presença daquele capaz de perceber neste artefato sua urgente conexão com o presente.

Levando em consideração que o passado está em constante movimento, o artefato pode emergir e dialogar com o presente. Caso isto não aconteça, em uma mudança da maré dos tempos, o artefato pode ser arrastado novamente para os mares do passado, livrando de sua presença a possibilidade do encontro. A conexão do artefato contemporâneo, mais abrangentemente, traz para a discussão a noção não apenas de um arcaísmo, mas também de uma anacronia dentro da complexa concepção de contemporaneidade.

Uma das características marcantes da linguagem humana é sua materialidade antitética entre manutenção e mudança. Através da história percebemos como a linguagem, socioculturalmente, habita a tensão daquilo que está pronto para mudar e daquilo que se força para manter-se. Esta tensão é uma maneira de percebermos como instâncias subjetivas inscritas na linguagem alcançam a superfície do ato comunicativo com *status* de objetividade. A palavra é uma destas marcas emergentes da linguagem.

No escambo cultural do ocidente, não por acaso, no século XVI, o substantivo grego *logos* (palavra; discurso; razão), o mesmo que usamos em “lógica”, foi *atualizado* pelo pensamento cristão como “Palavra Sagrada; a Palavra”. A palavra e seu contexto: manutenção e mudança.

Revisando o percurso etimológico de “crise”, chegamos ao que sugere o uso na medicina como momento de morte ou cura; de definição do estado em curso. A obra literária forma-se através da crise (morte-cura), por assim dizer, do signo com a realidade: sua imperfeição recifratória; sua limitação ideológica. Há para as coisas no cosmos um “limite” linguístico e tal conceito é posto à prova dentro da refração artística. O ponto crítico da apneia é o corte da respiração. Se há momentos de “morte-cura” na cultura, a poesia funciona como impulso axiomáticamente sensível e controlado.

Em “*Is I Another? A talk in seven beginnings*”, Lauterbach (2008) reconhece que o mundo e nossa percepção estão intimamente interligados. Ela escreve que poetas são mais conscientes da maneira pela qual a linguagem engendra o que aceitamos como “realidade” do que outros escritores. E por isto, a verdade pode ser compreendida como “ficção suprema”, capaz de animar (dar vida) e informar nosso conhecimento sobre o real, mas não pode ser reduzido a ele. A verdade, completa Lauterbach, como ideia moral, apresenta-se como oposto à falsidade; o real, por sua vez, pertence à observação empírica.

Há, portanto, uma relação litigiosa entre os termos na composição da realidade. Se a realidade torna-se simulacro na medida em que objeto desancora-se da experiência espacial e temporal de maneira pragmática e projeta dentro da estrutura linguística uma imagem de realidade; a mesma realidade torna-se uma força potencial de existência linguística. Mesmo levando em consideração a inexatidão da não-realidade - a mentira por exemplo - o que estaria em evidência no instante linguístico não é o objeto não-real, mas a ação da estrutura em estado potencial.

Em “Alice in The Wasteland” (Lauterbach, 2009), ao introduzir o nome Alice, em imagem sugestiva à personagem dos romances **Alice’s Adventures in Wonderland** e **Through the Looking Glass and What Alice Found There** de Lewis Carroll (2004), publicados respectivamente em 1865 e 1871, ao poema “The Waste Land” de T. S. Eliot (1998) publicado originalmente em 1922. Alice torna-se a presença ativa das bifurcações inconsequentes a partir da exposição textual do nome Alice enquanto extravasa sua ancoragem entre o real e o verdadeiro.

Lauterbach faz emergir, através da desconstrução provocativa no diálogo entre Alice e uma Voz, a releitura poética sobre a condição efêmera do significado da linguagem. As contradições entre a força pragmática da imaginação de Alice e as tentativas da Voz de interpretar empiricamente as funções e características da linguagem exploram a entropia do salto semiótico.

A poesia nos é reconhecida como uma espécie de transformação de energia desperdiçada, acumulada em outra instância da linguagem, vibrações em outro registro de frequência. Todavia, esta energia não tem força capital, nem exerce um papel contumazmente instrumental: a poesia não tendo propósitos revolucionários, age como oposição centrífuga à dominação: próxima do centro, mas empurrada às margens.

Enquanto isto, o indivíduo contemporâneo, desperto em um estado de permanente atenção e desconfiança, adormece os cinco sentidos em um, recolhe-se a uma estética algorítmica e autoindulgente capaz de simular novidade quando se repete. Cabe ao poeta contemporâneo, inserido no mesmo contexto, transpassar esta lógica.

Lauterbach reafirma, em sua obra, o acúmulo de resíduos em latência, decantados, prestes a serem turvados pela linguagem poética. A partir daí, entende-se que a sua escritura situa-se na poesia contemporânea através da inquietação refratária das tensões entre o prolongamento da modernidade e sua recusa em direção ao devir: inautal. A estética, em seu passo, difusa figura-se como um dos elementos da presença lírica do nosso tempo: um meio de comunicar o silêncio e de intervir sobre a resignação do olhar.

Desta feita, o ponto de vista que impulsiona este trabalho é de apresentar um desafio crítico: por um lado, um exercício de cingir os espaços vazios deixados pela efetiva comunicação, por outro, uma abrasiva injunção do recorte da experiência sobre o imaginário, sobretudo poético, contemporâneo.

Destas colocações, a obra de Ann Lauterbach convida a uma leitura da poesia

contemporânea como local de injeção dialógica do fragmento, i. é da experiência pela qual os bastidores da memória tocam a vida e solicita do leitor a permanência do olhar. Aproximações foram bem-vindas. Em tempos de isolamentos, a escritura de Lauterbach reconfigura nossas constelações, invoca em nossa memória a ligadura de nossa própria experiência literária.

Ainda, o interesse pela obra de Lauterbach apoia-se na escassa referência crítica sobre sua produção poética, além de nenhuma tradução de sua obra no Brasil, e de sua ausência em antologias poéticas destinadas à poesia contemporânea estadunidense. Por isso, justificamos a importância deste trabalho por funcionar como local de registro crítico e inaugural de sua obra em Língua Portuguesa e de analisá-la a fim de compreender tendências da lírica contemporânea.

## 2 INCERTA OBJETIVIDADE

Entramos no século XXI com ímpeto de encontrar novidades nos estados da matéria literária. Isto aparece em diversos títulos de livros e artigos que, por descuido ou antecipação, se propõem a diagnosticar o século que a pouco completou vinte por cento. Mas é possível perceber algumas nuances socioculturais que, se não se acentuaram a partir do final do século XX, tornaram-se marcas desse início de século.

O mercado, cada vez mais, voraz e cínico, vende repetições com cheiro de novas. Não há coisa mais século XXI do que a praticidade tecnológica ao alcance da mão e o conhecimento científico cada vez mais ágil contíguos às paixões analógicas. Temos com o passado uma relação ambígua de proximidade e indiferença. Ele não é sobra em nosso presente, é também uma sombra em nosso futuro. O nosso presente urge-nos a soldá-lo em uma experiência coerente com a memória. Para Ann Lauterbach, memória, origem, tradição e transgressão converte-se em poética da (re)ordem subjetiva: reconexão do isolamento do “eu” ao tempo; aos outros.

Pertencer ao coletivo não se esgota mais na materialidade circundante: as virtualidades distendem a vivência na simultaneidade obsedante. Além do mais, a virada tecnológica do século XXI não está mais pautada na relação instrumental com a *web*, nem com dispositivos portáteis. Há um passo mais largo desde estas duas importantes viradas. O que se coloca aqui em perspectiva é a passagem de uma maneira de interação com a tecnologia que não é mais de uso instrumental: o indivíduo que aciona - faz agir - a tecnologia, o aparelho ou dispositivo tecnológico para um determinado fim.

A organização algorítmica das redes aprofunda o sublime egocentrismo pós-moderno: bolhas ideológicas e aglomerados em torno de palavras - vide recente levante dos reacionários ressentidos com pretensões neofascistas nas primeiras duas décadas. Ignorância construída sobre *doxa*, opinião comum, tingida de epistemologia, de conhecimento. O contraditório é tumulto; a memória é curta e reincidente; o capital, elástico e sorridente. Agulhas e bolhas. Variantes digital, digitalizada e eletrônica, da literatura do nosso tempo não fizeram subsumir aquelas escritas em meios físicos: em pele, em parede, em papel. Há literatura nas redes, nas prateleiras, nas ruas.

Incerta objetividade: o artista alemão, Simon Weckert (2020) colocou noventa e nove telefones celulares em um carrinho e saiu andando por ruas vazias de Berlim. Isto resultou numa leitura equivocada do aplicativo de mapeamento da Google que classificou as ruas como congestionadas, o que fez com que pessoas escolhessem outra rota.

A intervenção de Weckert nos convida a refletir no quanto a realidade física espaço-temporal pode receber interferência de uma função algorítmica que tem como principal fonte a sua estruturação linguística sistêmica e, até certo ponto, autônoma, considerando a Inteligência Artificial, que nos aciona quase que intuitivamente.

A relação com a tecnologia da informação no nível mais comum, do usuário, não se limita apenas ao acionamento da máquina pela vontade humana. Notificações, geolocalização, propagandas teleguiadas aos desejos: a máquina, a estrutura algorítmica, melhor dizendo, nos ativa e nos empurra ao círculo burguês.

Insurge a crença na linguagem. Melhor dizendo: a crença de que é possível nomear o humano sem dominá-lo. Esta crença cresce em crítica. Não apenas crítica ensaística, prosaica e analítica. Mas, a crítica dentro da linguagem poética.

Em sua escritura, Ann Lauterbach devolve a leitura de ranhuras sobre uma superfície polida. Uma das forças de sua poética remete no alinhavar do elisivo do mundo sobre o irresoluto da linguagem. “WOUNDED EVIDENCE” (Lauterbach, 2018) é um dos poemas que aposta na forma poética como caminho para desvelar o alcance dominal - em dominar pelo nome - em nosso tempo.

O poema revela uma progressão de imagens que convida o leitor atento à reflexão sobre como o capitalismo tem sido eficaz em manter o indivíduo desritmado na malha do tempo. Lauterbach (2018) dilata a vivência do tempo que se expande enquanto toca as pequenas feridas (*wounds*) da narrativa histórica. Lauterbach (2018), reitera a noção de Adorno: “*to write lyric poetry after Auschwitz is barbaric*” (Lauterbach, 2018, p. 87).

A quinta parte do poema invoca Walter Benjamin (1989) por sua coletânea de ensaios **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Benjamin apresenta sua leitura de Baudelaire como poeta em posição alopática ao fluido social saturado em uniformidade. Lauterbach (2018) coloca em pauta enquanto se situa entre o traçado de trapos do tempo e a vivência. A poeta direciona o olhar para Benjamin sobre o alto capitalismo e a possível relação com o ensaio “Crítica cultural e sociedade” de Theodor Adorno (1998). Escrito em 1949, o texto de Adorno (1998) coloca em perspectiva o desenho da crítica que se afastava da

cultura como lugar de encenação e confronto de uma comunidade com suas próprias contradições. O totalitarismo, reforça o sociólogo alemão, retroalimenta a objetificação do humano desde as entranhas da alma. Neste cenário, a poesia refrata o último estágio de conflito subjetivo que engendra temporalidade, historicidade e linguagem. E, desta feita, completa Adorno, escrever poesia depois de Auschwitz seria um ato bárbaro. A barbaridade lírica desdobra-se por sua alopatia cultural, no âmbito da crítica, disposta a desacorrentar-se da autossuficiência autocontemplativa.

De volta a Lauterbach (2018), o passeio do poema pelas conexões de pensamento (*wonders*) tenta dar contorno aos escritos pelos dois filósofos alemães. A poeta encena, assim, o confronto subjetivo, apresentando, em seguida, como parte de um olhar sobre si e seu tempo, mais um pensamento em conexão (*other wonder*): “*what to call this present moment*”<sup>3</sup> (p. 88). A reflexão segue, nas transversalidades que atravessam o vórtex do lírio poético. Lauterbach (2018) parte de três acontecimentos - o Brexit; primeira candidatura de Donald Trump e a crescente violência política - para pôr em relevo mais feridas no corpo dos fatos, *wounded evidence*. A poeta acredita que estamos todos no precariado; sem chão, sem apoio, tal qual anjos exilados no poema **Paradise Lost**, publicado em 1667, de John Milton (2005). Este desalojamento é seguido pela dissolução da ilusão de que nos Estados Unidos havia um presumido casamento entre capitalismo e democracia:

[...]  
*the machinery of global capital*  
*is no longer aligned with*  
*the aspirations of democracy ideals,*  
*at least as found, founded*  
*in America. [...]*  
 (Lauterbach, 2018, p. 88-89).

[a máquina do capital global  
 não está mais alinhada com  
 as aspirações de ideais democráticos,  
 pelo menos como encontrado, erguido

---

<sup>3</sup> “de que chamar este presente momento” (tradução nossa).

na América.]

A partir deste ponto, Lauterbach (2018) retoma Benjamin.

[...] *If Benjamin*

*was writing about 'high capitalism'*

*as the epithet for Baudelaire's nineteenth-century Paris,*

*what are we to call ours, now? Late capitalism seems as*

*lame as postmodernism, both*

*signs that language has defaulted*

*and that our capacity*

*to actually see or*

*understand our present*

*moment is, for lack of a better word,*

*impoverished. [...]*

(Lauterbach, 2018, p. 89, destaques da autora).

[Se Benjamin

estava escrevendo sobre “alto capitalismo”

como epíteto para a Paris do século dezenove de Baudelaire,

como devemos chamar o nosso, agora? *Capitalismo tardio* parece tão

capenga quanto *pós-modernismo*, ambos

sinalizam falta de linguagem

e que nossa capacidade

de fato de ver ou

entender nosso presente

momento é, por falta de melhor palavra,

empobrecida.]

O retorno à expressão de Benjamin, “alto capitalismo” (“*high capitalism*”), confrontada com a dimensão sociopolítica e econômica da configuração do capital em nosso tempo, engendra a crítica da poeta.

O signo em alforria desobedece ao translado para o real. A poeta, em busca de retificar o mundo, esmera-se na tarefa de restituir na linguagem as rasuras irresolutas da realidade. No poema, Lauterbach (2018) toma como exemplo duas expressões buriladas “capitalismo tardio” e “pós-modernismo”, de Fredric Jameson (1991). A tensão aqui se desenvolve não apenas entre os dois últimos termos indicados como insuficientes. Mas, que esta insuficiência, este empobrecimento (*impoverishment*), é também a falha na linguagem: encurtamento do signo diante do real. Neste sentido, a rasura engendra uma demanda estética que, inevitavelmente, desemboca em uma percepção de poesia como ação linguística para restituição do mundo e retificação de realidade. Abaixo, a pergunta que segue o trecho citado anteriormente:

[...]  
*what does  
 lyric poetry has to do with this?*  
 (Lauterbach, 2018, p. 89).

[o que  
 a poesia lírica tem a ver com isso?]

Arriscamos: a lírica é um dos meios de tensão subjetiva. E, desta maneira, ela, a lírica, é empenho de tempo e saber sobre um objeto de palavras que se lança ao outro com vontade de enovelar uma comunidade. A restituição, enquanto retorno e devolução do perdido, encontra na literatura a ressonância para além dos registros factuais. Ainda, o enovelamento envolve a percepção de realidades para além do superficial ordinário. Ann Lauterbach figura em escritura modulações que colocam em cena tensões subjetivas transversas aos planos do ficcional e do real.

A concepção de linguagem que ensaiamos, portanto, conecta-se intimamente à pulsão estruturante de atos que regem a percepção da realidade. O problema em questão diz respeito à realidade enquanto parte de um processo de horizonte mental e estrutura linguística. Melhor dizendo: como a realidade autônoma torna-se uma virtualidade, enquanto existência potencial, da linguagem.

A virtualidade imiscuida na realidade muda a maneira como experimentamos

urgências vitais, pois quando se é editado ao espetáculo, o real desfoca-se no plano distante. A relação entre presença de corpo humano e político estão emaranhadas aos contornos éticos imanentes no jogo linguístico que já não separam o público e o privado.

A percepção residual aproxima o corpo fragmentado pelo virtual das qualidades do dispêndio de Georges Bataille (2020). O que fazer com o corpo inteiro, quando diante da recorrente interação com partes fermenta-se o inquietante na presença não-virtualizada? No tempo do imperativo das urgências, a não-presença do corpo, ou a desencarnação virtualizada, potencializa e remodela o fluxo social e, conseqüentemente, anuncia a insuficiência da poética baseada no solipsismo da experiência verbalizada.

A crença moderna na totalidade do todo cede lugar à totalidade do fragmento. Se é possível conceber a obra poética como o traçado linguístico capaz de engendrar mundos inscritos no encontro da leitura. É plausível que a totalidade pretendida pelo poeta se perca - seja dissipada - no mundo de quem lê o poema. A restituição, neste caso, do mundo material pela linguagem converte-se em aposta.

Idealidade e realidade saltam: a simultaneidade conjugada nos oprime de urgência. A materialidade linguística é um movimento de aproximação. Depurada em linguagem, a idealidade do real é redescoberta e torna o objeto literário um exercício de subjetividade muito mais violento do que a simples força de vontade de uma representação. O leitor passa a ser também reconhecido como coletor de sentidos e fragmentos. E, assim, a estrutura poética é uma inferência que vai sendo desenhada a partir de evidências de uma série de eventos. Este movimento leva o leitor a uma série de pequenas surpresas e frustrações: fonte de excitação para além das configurações estruturais. Por isto, é prudente pensar no ato de leitura de um poema como processo inacabado; um desfecho em devir: irresoluto.

Neste contexto, a obra de Ann Lauterbach nos convida a realizar algumas reflexões: “Como a literatura do nosso tempo, relaciona-se com a mais recente crise de partilha do real e, conseqüentemente, da linguagem?” e “No tempo das importâncias clandestinas, o que interessa à renderização poética?”. Pensando neste entorno, o crítico inserido no mesmo recorte temporal da poeta do qual tenta aproximar-se, percebe que qualquer possibilidade de leitura da literatura é sempre um olhar atrás de um vidro embaçado sobre um fragmento de subjetividade.

Ann Lauterbach (2008) comenta: *“Writing is at least in part an act of trust in the fundamental capacity of language to inscribe paths, however circuitous; these paths are ones*

*that we take more than once, sometimes to new observations, new destinations*”<sup>4</sup> (Lauterbach, 2008, n.p.). O transtorno errático da escrita poética se perfaz no retorno e no avanço irresoluto de falhas. A crença na linguagem enquanto caminho inscrito, interconectado e, ao mesmo tempo, periférico anuncia o apreço de Lauterbach à comunicabilidade com o leitor. Porém, esta comunicação não anula o mistério que emana da experiência poética; da reincidência ruminante da leitura em busca de novidade.

Lauterbach iniciou sua carreira no final da década de 1970 e tem sua obra marcada pelo tratamento dado às suas incursões autobiográficas e a gradual mudança de registro nos seus procedimentos poéticos. A escritura de Lauterbach fisga o leitor pela tensão que se estabelece entre a sua linguagem poética e a promessa de comunicação. Na entrada do XXI, Lauterbach converge a busca pela expressão original, já presente em suas primeiras obras, à desfamiliarização do próprio percurso poético enquanto gênero.

Percorrendo o arco dos treze volumes que compõem a sua obra, o leitor que, porventura, tenha iniciado a frequentar a obra de Ann Lauterbach por suas coletâneas poéticas mais recentes - **Hum** (Lauterbach, 2005); **Or to Begin Again** (Lauterbach, 2009); **Under the Sign** (Lauterbach, 2013); **Spell** (Lauterbach, 2018) - deve reparar, sem grandes dificuldades, mudanças no registro poético em comparação às primeiras publicações.

Em **Or to Begin Again**, as referências indicadas por Ann Lauterbach (2009) conquista a inteligência do leitor pelo magnetismo do signo ausente no poema. A poeta interrompe o eco citacional mas não a ressonância subjetiva. Em nosso entendimento, circula, clandestinamente, na materialidade da obra, uma noção de “voz” poética que não se esgota no “eu”. A fecundidade de sua escritura revela o olhar atento que mantém alinhavados o mundo e a linguagem pelo fio poético.

É por este fio, que a poeta estadunidense traveta a historicidade da própria poesia enquanto corpo imagético. Se uma das características marcantes da linguagem humana é sua materialidade antitética entre mudança e manutenção, o trabalho de Ann Lauterbach esmera-se em manifestar tais contingenciamentos.

Ann Lauterbach (2008) comenta que ao reconhecer o espaço elástico do significado, o pretendido pelo artista/autor que o leitor/ouvinte apreende não está necessariamente em alinhamento. Há neste reconhecimento a aposta na crença de que a poesia, tão antiga quanto a

---

<sup>4</sup> “Escrever é, ao menos em parte, um ato de confiança na capacidade fundamental da linguagem em inscrever veredas, contudo circuitadas; tais veredas são aquelas que pegamos mais de uma vez, às vezes para novas observações, novos destinos” (tradução nossa).

voz humana, ajuda a construir conexões de uma contingência bela entre as pessoas e as palavras; impede que a linguagem seja escrava de alguém.

Através da história percebemos como a linguagem, socioculturalmente, habita a tensão daquilo que está pronto para mudar e daquilo que se esforça à permanência. Esta tensão é uma maneira de percebermos como instâncias subjetivas inscritas na linguagem alcançam a superfície do ato comunicativo com *status* de objetividade. A palavra é uma destas marcas emergentes da linguagem.

A literatura configura-se como espaço de potencialidades (res)significadoras; a linguagem na poesia pode ser entendida como uma via de superação da coação realizada pela ideologia dominante. Mesmo reconhecendo que a transmissão cultural não é exclusividade humana, é possível considerar que, na cultura, a linguagem interconecta uma série de funções estruturais e sistêmicas capazes de interferir na realidade. A cultura carrega consigo os ditos e interditos da linguagem. A concepção de linguagem está intimamente ligada à pulsão estruturante de atos que regem a percepção da realidade.

## 2.1 ELOGIO AO IRRESOLUTO

A linguagem na poesia refrata-se naquilo que não está evidente no texto, não está explicitamente dito; está mudo: irresoluto. Pressupõe-se no objeto literário uma “vontade representativa”. Tal vontade ocorre na intriga daquilo que deveria estar escondido, se faz exposto, entretanto nada diz, continua mudo. Pois, refere-se àquilo que não precisa ser dito, mas aberto ao escrutínio da presença do ato interpretativo que procura padrões: similitudes marcadas nas superfícies das coisas. A dupla presença no evento poético marcada por leitor e texto apoia-se nas ausências de autor e referente. Lauterbach explora estas ausências quando desafia a ideia de um significado definido.

O jogo irresoluto também é um dos caminhos pelo qual o poder da linguagem em dizer mais do que sua contenção literal. A interferência humana concreta na realidade espaço-temporal passa por abstrações inerentes às disposições mentais individuais e coletivas que o horizonte mental linguístico desencadeia. Estas duas instâncias colidem na potência e efemeridade da linguagem. A inegável aposta de Ann Lauterbach no leitor/ouvinte reflete-se na potência de conexões humanas do ato de produção à leitura. A tensão do mundo engendra a escritura, o trabalho do escritor/leitor é real e visível como parte do senso de realidade. O

que carrega a *poiesis* da escritura materializa o uso do texto. O irresoluto na linguagem, manifesto na sutil interdependência entre o limite incomunicável e a pedagogia, torna-se uma das instâncias fundamentais da produção poética de Lauterbach.

A literatura se encarrega de colocar a leitura à beira de um colapso lógico. A quebra recorrente das expectativas do leitor, funciona como o despertar do devaneio de pretexto racional que opera a linguagem instrumentalizada. No lance de dados de Stéphane Mallarmé (In: CAMPOS et al., 1974), publicado em 1897, a desordem dos anti-versos explodidos e constelados desaguam em direção ao desfecho explodido: “*Toute Pensée émet un Coup de Dés*” (Mallarmé In: CAMPOS et al., 1974). O leitor, desmantelado pelas transformações dos versos mallarmeanos, se aventura na *coda* poética que retorna ao início do poema e relança os dados. No provisório do anti-verso, Mallarmé reverbera uma insatisfação de ordem psicológica e fisiológica capaz de revelar relativa desordem cíclica no desfecho.

Postos, arbitraria e didaticamente, lado a lado, **Many Times, But Then** (Lauterbach, 1979) e **Spell** (Lauterbach, 2018) revelam o quanto Ann Lauterbach dobra sobre si a restituição requerida pela poesia no movimento irresoluto do verso. Neste sentido, a escritura de Lauterbach movimenta-se entre a opacidade - na vontade de contorno que nasce do desfoque como em uma ilustração de George Seurat - e a lucidez. Isto diz muito sobre o tipo de relação que a poeta estadunidense cria com o leitor. Lauterbach mantém o leitor dentro do perímetro da comunicabilidade sem deixar de atraí-lo à ruminância que poesia propõe.

Todavia, entre a obra de 1979 e a de 2018, a economia linguística das antologias recentes de Ann Lauterbach dilata o repertório de técnicas e procedimentos do seu fazer poético para além de uma poeticalidade marcada pelo verso curto.

Do ponto de vista da forma, em **Many Times, But Then** (Lauterbach, 1979), há uma visível preferência pelo alinhamento à esquerda e uma estrutura mais condensada das estrofes. A pontuação é precisa e presente e a extensão assimétrica dos versos encontra o ritmo na ligadura do sintagma do próximo verso. O poema “*Winter Sky*” (Lauterbach, 1979) sugere o aporte conceitual que parte de um acontecimento de linguagem:

*Add to what you already know  
the fact that its is severely cold today  
and add that to the difficulty of the literal  
because the literal somehow misses  
the way you can miss  
the blue sky on a cold day.  
[...]*

(Lauterbach, 1979, n.p.).

[Acrescente ao que já sabe  
o fato de que hoje está severamente frio  
acrescente isso à dificuldade do literal  
pois ao literal de alguma forma falta  
com a tua falta do  
céu azul em dia frio.]

No trecho, a realidade que se apresenta irremediável, o fato, toma conta do que se eclipsa. O frio severo do dia, o que parece algo óbvio aos sentidos, é marcado no texto como uma revelação literal; i. é: guarda o estado manifesto da palavra na promessa de transparência enquanto erra (*misses*) a maneira que sentimos falta (*miss*) de outra obviedade escondida. Ou, dito de outra maneira: a exatidão pretendida no que se presentifica literalmente, oculta a ausência do não-dito; não-exposto.

Neste jogo, o poema instaura uma das ilusões preferidas de Lauterbach: a palavra falta à expressão da linguagem. Deste modo, a poeta revela a refração negativa como um dos arcos de sua escritura. É precisamente na ideia de que enquanto o halo linguístico orbita a coisa em si, há aquelas que existem no tempo e no espaço ainda não tocadas pela linguagem que a porção irresoluta da escritura de Lauterbach habita. Existe um mundo físico, independente, que continuará funcionando dentro de suas leis naturais apesar das abstrações linguísticas humanas:

[...]  
*The days will end with or without  
portraits. The days will end. Rag rag.*  
(Lauterbach, 2018, p. 19).

[Os dias terminarão com ou sem  
retratos. Os dias querem terminar. *Rec rec.*]

Com os versos acima Lauterbach (2018) encerra a última parte de “AFTER AFTER NATURE”. As reflexões da poeta transitam da abstração invisível que se infiltra nas horas, acumulando-se em horizontes vazios, até a encenação do papel rasgado marcado pela onomatopeia. Os não-ditos operam os enigmas que a poesia busca contorno.

O poeta não diz, pois, deste modo, estaria operando dentro dos meandros da linguagem capital, ordinária. Octávio Paz (1982), acerca do encurtamento da linguagem em relação a expansão da imagem no poema, sustenta que enquanto a linguagem circunda as

instâncias do significado, aproximando ordem e precisão das palavras na construção de sentido em uma frase, as imagens do poeta criam realidades dentro de sua própria lógica. O poeta não descansa a experiência sobre instâncias significativas da linguagem nas palavras. Para Paz (1982), o sentido da imagem passa a ser fundamento da própria realidade. Lauterbach acolhe a interdição irresoluta daquilo que o conceito encurta, descarta ou esconde. Em sua escritura, a linguagem poética suspende o signo enquanto apresenta marcos comuns que, contíguos aos signos em suspensão, provocam a sensação do inquietante poético. Nesta dinâmica, o todo dito aparece diante do leitor como traçado de fragmentos reabilitados pela suplementação sobre a anamnese.

Em um instante de tensão, a linguagem é cárcere e ponto emancipatório dentro das relações humanas. No miolo do signo, uma gestura toma lugar de substância, assinalada de maneira volátil, para, logo em seguida, preencher nervosa e emergencialmente um espaço de criação, de contorno e limite: poesia. Em “Poetry”, escrito em 1919, Marianne Moore (2006) argumenta que pelo interesse em poesia é possível criar “*imaginary gardens with real toads in them*” (Moore, 2006, p. 1732).

A insatisfação com a realidade é um elemento estrutural à arte mas não é exclusivo ao fazer artístico; está na propaganda, no discurso político, teológico. Estes sapos reais em jardins imaginários só habitam a parcela de realidade não pragmática pois vivem no mundo possível da matéria prima da poesia. Lourival Holanda (2019) acredita que a aposta maior da literatura é colher o que se inscreve no real apesar da pressão do presente e não descrevê-lo por cima dos fatos. A linguagem, reforça o crítico brasileiro, é vereda de sonhos. Por isto, reiteramos, palavras no poema estouram seu contorno, convidam-nos a habitar os entrelugares de significados. Elas nominam sem a pretensão de dominar.

No trecho do diálogo abaixo, Alice, personagem principal do poema “Alice in the Wasteland”, tenta conceituar um poema pela força irredutível dos significados:

[...]  
*A poem*  
*Does it rhyme?*  
*No.*  
*How can you tell it's a poem if it doesn't rhyme?*  
*For someone who listens in to the world's conversation, you are massively ignorant.*  
*No need to be insulting. Enlighten me.*  
*Alice was silent.*  
 [...] (Lauterbach, 2009, p. 64).

[O que você está lendo?  
 Um poema  
 Ele rima?  
 Não.  
 Como você pode dizer que é um poema se não rima?  
 Para alguém que escuta a conversa do mundo, você é massivamente ignorante.  
 Não precisa insultar. Ilumine-me.  
 Alice estava em silêncio.]

No excerto, o silêncio de Alice denuncia a linha conceitual entre poesia e poema: a linguagem em potência poética e sua qualidade genérico-textual. Há uma crítica cerrada no ataque de Alice ao interlocutor. Ao destacar uma ignorância massiva de alguém que escuta a conversa do mundo, Lauterbach (2009) expõe a tensão entre quantidade e qualidade de informações.

[...]  
 So?  
 I'm thinking.  
 I know that. So far your thoughts are inscrutable.  
 It's like love.  
 What is?  
 You know a poem is a poem the way love is love.  
 But love is more likely than not an illusion.  
 The feeling of love is not an illusion.  
 This is not a good enough explanation.  
 Poems don't need explanations, Alice said, and added in her sternest, most grown-up voice.  
 [...]  
 Poems  
 are examples of themselves.  
 (Lauterbach, 2009, p. 64).

[Então?  
 Estou pensando  
 Sei disso. Até então seus pensamentos são inescrutáveis.  
 É como amor.  
 O que é?  
 Sabe um poema e um poema do jeito que amor e amor.  
 Mas amor é mais suscetível não uma ilusão  
 O sentimento de amar não é ilusão  
 Esta não é uma boa explicação.  
 Poemas não precisam de explicações, disse Alice, e adicionou em sua sincera, adulta voz

Poemas  
são exemplo deles mesmos.]

A conclusão de Alice reconhece a irresolução da linguagem do poema. A noção de eu dialoga, em parte, com a percepção de alteridade. Campo em que imagem e sentido equalizam suas potências. A experiência na poesia transcreve-se em imagem - na correspondência conjugal de contrários - para parir o luxo do dispêndio. A imagem, que contém sentido em si mesma, excede o querer dizer da linguagem capital.

Em nosso tempo, o tempo da linguagem retida, literal, coagulada ideologicamente a todo momento em diferentes frentes, é desperta na poesia a força da significação da realidade por impulso poético irresoluto. Neste contexto, o conhecimento sobre a realidade insurge do poema pelos traços imaginários na constelação dos sentidos.

A produção criativa, *poiesis*, parte de uma experiência guardada pela poeta. Estamos diante da memória da imagem, da experiência da escritura. Mas não menos contundente de um esforço de comunicação de verdade sobre o objeto ausente. Ou melhor: presente apenas a partir do traço - o nome próprio, no contexto acima - que surge como cifra na construção originária de re-produção.

Desta feita, o irresoluto faz parte de uma categoria de dispêndio que emana da linguagem inscrita no poema a partir da imagem. Ele manifesta-se como a perda inerente no escambo da criação. Se o uso capital da linguagem demanda da troca do esforço intelectual por substancialidade de ordem e ganho. O saldo positivo da linguagem orbita a comunicação. A poesia, enquanto expressão hiperbólica e desmedida do residual da palavra, apresenta-se como o desperdício de energia capital. Parte de sua incomunicabilidade está resguardada ao que chamamos aqui de irresoluto.

Georges Bataille (2020) apresenta o termo poesia entre as formas de dispêndio *simbólico*. O pensador francês faz, portanto, uma distinção entre o que podemos chamar de expressões narrativas e dramáticas e “um resíduo extremamente raro” (Bataille, 2020, p.23) de forma poética que se aproxima do *sacrifício*. Neste último caso, a poesia nada pode oferecer além de furor e vertigem. E, por isto, os arranjos subsidiários e o elemento residual da poesia manifestam-se como perda na disposição das palavras. A *consagração* pela linguagem da poesia, portanto, surge com *status* originário por sua irresolução residual. Ou seja, ao leitor, sobretudo contemporâneo, o fragmento, o resíduo, restitui sua subjetividade dentro da teia de relações que pulsa das imagens na realidade contingencial.

Distante da ideia de “lixo” e “dejeito”, “resíduo” carrega, do latim, a noção de “sobra”, *residere*, e, mais próximo a nossa forma, “do que fica para trás”, *residuum*. Em **The Given & The Chosen**, Ann Lauterbach (2011) comenta sobre o residual que decanta da mutável e adaptável realidade. Como contraponto à potencialidade do novo ele se estabelece sob as tentativas de mudanças, de reconfiguração de fatos e de consequências. Se por um lado, o fragmento representa o todo possível; corte seco e exato do que se pretende apreender. Por outro, resíduos são sobras, trapos, contrarrítmicos. Na poesia, estes detritos são presenteados: dados ao momento atual.

O apego de Ann Lauterbach pela pretensão irresoluta de produção e recepção de sua poesia talvez explique o contingenciamento da apreensão poética na subjetividade da leitura. Nele a poesia aposta na ação criativa do leitor/ouvinte na medida em que visa a completude do poema em uma forma de verdade que está sempre a ser revelada por traços. Eles reconectam fragmentos, reinsere-os na malha da própria historicidade na qual participam o poema e o leitor. O poema, deste modo, não tem evidência particular planejada de chegada. Ele hidrata o substrato da memória na esperança de nova realidade apreendida.

## 2.2 ESPECTRO E (RES)SIGNIFICADO

A arte habita a brecha lusco-fusca entre signo e coisa. Ann Lauterbach (2009) escreve: “*Meanings arise when persons - the reader, the spectator, the audience - engage with the content; meaning occurs in the mind and the heart of the person who reads the poem, studies the picture, listens to the sonata*”<sup>5</sup> (Lauterbach, 2009, n.p.; destaque da autora). Significados, neste sentido, insurgem nos instantes em que os fragmentos no texto restituem, no ato de recepção, a reconexão entre a linguagem e o humano.

Partindo da figura de Hermes para a definição de hermético como a busca de compreensão de totalidade que foi guardada em silêncio, Fábio Cavalcante de Andrade (2008) observa o hermetismo como tendência da lírica brasileira do início do século XXI. Andrade defende que, dentro daquilo que se conhece como poesia hermética, há espaços de

---

<sup>5</sup> “*Significados surgem quando pessoas - o leitor, o espectador, a audiência - engajam-se ao conteúdo, significados ocorrem na mente e no coração da pessoa que lê o poema, estuda a pintura, escuta a sonata*” (tradução nossa).

intercomunicação na tradição lírica que, no contexto moderno, foram perdendo seu *status* de autoridade.

Estes espaços estão intimamente ligados à função autodidata de leitura e produção lírica. Em contraponto, a produção atua na tradição moderna em busca de uma singularidade que acentua a própria noção genérica de lírica. Mesmo sem descartar a abrangência ou a possibilidade de um leitor fora do círculo especializado de leitura, em geral, a produção contemporânea aposta em leitores que tenham consciência ou proximidade com o texto literário; lírico ou narrativo.

Esta forma de verdade do ato interpretativo se desenvolve na busca dos indícios para elaborar um sistema de signos capaz de encurtar os circuitos dos significados, analisa Umberto Eco (2015) em **Os limites da interpretação**. O problema com sistemas lógicos está na incompletude. A lógica prevê a conexão residual entre os signos. Em um dado momento, o salto para o ilógico pode direcionar o deslize interpretativo: quando a potência simbólica das imagens transborda o ato interpretativo.

A bem dizer, história do hermetismo não é necessariamente uma história de apostar no Outro, pois o trato hermético carrega consigo a noção de decifração de significações ocultas da alquimia. Nesta dinâmica de leitura, o significado encontra-se em um estado de ocultação e não de ausência. O leitor, capaz de perceber nas imagens do texto um sistema de signos, é provocado a procurar por indícios de significação. O texto é lido como um todo formado por signos que provocam saltos interpretativos dentro de um perímetro sistêmico (Eco, 2015).

Aliás, o consumo de cultura de massa passa, irremediavelmente, pela noção de novidade encenada. A pretensão hermenêutica, o estorvo de significante e significado de ponta à ponta, é utilizada para remanejar esteticamente leitores e audiência. Os signos são dispostos à frente de um pano de fundo capaz de produzir nostalgia enquanto engajam significados já burilados pelo público alvo pretendido. O valor, intrínseco à estética, é sempre modulado para adequar a frequência adequada à audiência. O aparelhamento ideológico, em tempos de mídia algorítmica, na envergadura de diferentes espectros, opera na órbita dos indícios de significação para a formatação de um sistema interpretativo.

Quando Octávio Paz (1982), por exemplo, observa a relação da imagem poética e o poema do ponto de vista de uma produção e recepção de espectro hermético. Em que o ato interpretativo prevê aproximação perimetral entre o signo inscrito na imagem e o signo lido. É possível perceber que o olhar de Paz está mais focado no poeta do que no leitor. Talvez, por

isto, sua análise de produção se aproxime do espectro hermético; aposta em ato interpretativo simétrico.

Portanto, não seria prudente distinguir entre uma produção hermética e uma recepção hermética? Ou, melhor dizendo, uma produção que elabora-se em pretensão de significado no ato interpretativo e uma recepção que apreenda a pretensão elaborada? A contemporaneidade acrescenta ao ato interpretativo, que parte em busca do todo significativo, a força transversa de relacionar-se com a escritura. Entre esses dois terrenos, Roland Barthes (2003) nomeia o que entendemos como maneira improvisada e irregular de convivência: a idiorritmia. Entre poeta e leitor, se perlabora o reconhecimento de apreensão de traços significativos. Neste sentido, resíduos e fragmentos são, na presença de leitura, o todo possível, mas não se embriagam na pretensão de totalidade.

No contexto e largura do contemporâneo, a vitalidade da escritura transborda o perímetro dos signos. Significados refratam espectros de significados, dessincronizados, rondando atos interpretativos. Poemas carregam consigo o germe da falha; das assimetrias inerentes às passagens de tempos, espaços e linguagens. A vontade de significado, insurgente no ato de leitura, encena intenções e apreensões contingenciais. Portanto, o todo hermético dá lugar a leituras que recriam dos fragmentos conexões subjetivas.

As questões tornam-se complexas uma vez que a crise entre a busca de sistemas interpretativos, espectro hermético, e, daquilo que escreve Jacques Derrida (1973) em **Gramatologia**, o transbordamento dos limites da linguagem, colidem. A vastidão da escritura quebra a fechadura e adentra sem pedir licença nas entranhas da subjetividade contingencial. Ao lidar com a literatura contemporânea, o leitor se lança, cada vez mais, ao risco do colapso lógico. A partir deste risco, o leitor avança pelo tatear em busca de relevos significativos: os fragmentos e resíduos. A leitura, como parte da própria escritura, revela a incerta relação entre quantidade e qualidade dos signos no dispêndio poético: transbordamento e falta.

Na obra de Lauterbach, o espectro hermético, a vontade de criar significado no todo do texto, torna-se um procedimento da linguagem que situa as imagens em um tipo *sandbox*. Ou seja, produz uma proteção cifrada de signos, deixando para o leitor, interessado na complexa tarefa de alavancar-se do texto, reunir seus próprios traços e pinçar imagens.

Neste sentido, Ann Lauterbach reconhece os riscos de instantes fragmentários e contingenciais que emergem da leitura do poema. No ensaio “As (it) is: towards a poetics of the whole fragment”, Lauterbach (2009) comenta: “*The reader/listener participates in the*

*construction of significance not by filling in the gaps and elisions, but by appropriating whatever fragment is 'useful' to her. The hope is that the relation between epistemology and power is kept regenerative*<sup>6</sup> (Lauterbach, 2009, n.p.). É possível falar, então, em uma concepção de poesia que abandona a ideia de participação do leitor através de uma força positiva, por assim dizer, capaz de preencher os espaços (*gaps*). Ao invés, a esperança da poeta reside na maneira pela qual o evento poético transborda no aflente subjetivo do pensamento do outro e, com isto, a renovação criativa mantém fluidos conhecimento e poder.

Ora, a mesma linguagem que permeia as materializações literárias, permeia a vida. Vida, por sua vez, traz, inerentemente, o risco do irresoluto; do desfecho prematuro; da ausência recorrente. Porém, o uso capital da linguagem - limitada à não-contradição - não encontra completude em dizer as coisas mais significativas. Os complexos desalinhos causados pela produção artística, em nosso caso a poesia, transtornam a linguagem capital, corrente no sentido pragmático. Este movimento de escolhas, da poeta e do leitor, não é uma via de mão única. É, assinala Lauterbach (2009), uma maneira de despertar em nós a mudança de espectadores passivos (*passive spectators*) para inovadores, intérpretes, participantes ativos (*active participants, interpreters, innovators*). Daí, a escolha (*choice*) pode ser movida do confinamento mercadológico em direção à participação em processos democráticos.

Isto se dá, pois, a pedagogia do irresoluto adota a complexa rede de incertezas da escritura, recombina o fractal de oportunidades. As escolhas, tanto da poeta quanto do leitor, recombina-se incerta e potencialmente na malha da tradição literária.

Ao apostar a significação, ou parte dela, no desconhecido, no Outro - uma vez que o texto está à procura de um leitor/ouvinte capaz de interagir com o ato comunicativo nele inscrito -, a poeta alarga o significado no apego à ruminância do texto. O poema passa a ser vestígio de experiência; contingente de percepção do ritmo próprio de cada sujeito. A fantasia idiorrítmica de Roland Barthes (2003). Os eventos de leitura, da poeta ao leitor, são meios de interação com realidades por vir de uma comunidade latente.

É possível, portanto, inferir que a aposta de apreensão do projeto estético e ético de Ann Lauterbach inclui uma noção de comunidade complexa em que a subjetividade participa mais do que contempla. Com isto, as leituras estão intrincadas na teia de valores indireta e

---

<sup>6</sup> “O leitor/ouvinte participa na construção de significância não por preencher os vazios e elisões, mas por apropriar qualquer fragmento que seja ‘útil’ para ela. A esperança é que a relação entre epistemologia e poder seja regenerativa” (tradução nossa).

imprevisivelmente. O que nos leva a um reconhecimento sobre sua *poiesis* como ação engajada.

Ann Lauterbach (2009) elabora uma narrativa centrada na figura Alice. Personagem de fonte opaca: biográfica e ficcional. Sendo Alice apresentada dentro de sobreposições do ficcional e do real, a materialidade de sua presença desvela autoconsciência no trecho de prosa poética:

*I am sufficiently present, Alice moaned, and began again to weep. She was beginning to suspect that she was not really alive. She was beginning to suspect that she had no parents but instead she was a kind of mutant guise or emanation with a proper name, itself quite common, that had innumerable places of conception. There was Alice James, sister to William and Henry, and there was Alice B. Toklas, friend and lover of Gertrude Stein. There was, of course, the Alice who wandered around in Wonderland, for whom she had been named, the creation of Lewis Carroll who wasn't really named Lewis Carroll, and had named Alice after a real little girl named Alice. I am an effect, she thought. [...] (Lauterbach, 2009 p. 71).*

[Estou suficientemente presente, murmurou Alice, a começou novamente a chorar. Ela estava começando a suspeitar que ela não estava realmente viva. Ela estava começando a suspeitar de que ela não tinha pais mas que ao invés ela era um tipo de forma mutante ou emanção com nome próprio, acontecimento comum, que tinha inúmeros lugares e conexões. Havia Alice James, irmã de William e Henry, e havia Alice B. Toklas, amiga e amante de Gertrude Stein. Havia, claro, a Alice que vagou pelo País das Maravilhas, de quem ela tinha sido nomeada, a criação de Lewis Carroll que não se chamava mesmo Lewis Carroll, e ele nomeou sua Alice a partir de uma menininha real chamada Alice. Sou um efeito, pensou ela.]

A passagem se aproxima do trecho no segundo capítulo do romance de Lewis Carroll (2004), “Alice in the Wonderland”, pela primeira vez publicado em 1865, em que Alice começa a pensar na possibilidade de ter sido trocada por outra pessoa. Diferente do romance de Lewis, Lauterbach situa Alice dentro das transversões de si mesma e culmina na autoconsciência de sua presença como efeito de modulações entre realidade e ficção.

Alice torna-se a presença ativa nos deslizos significativos a partir da exposição textual do nome Alice enquanto desdobra sua ancoragem entre o real e o verdadeiro. Lauterbach (2009) faz emergir, através da desconstrução provocativa nos diálogos de Alice, a releitura poética sobre a condição efêmera do significado da linguagem, na sequência do trecho citado, a Voz, interlocutora da Alice, responde: “*Even if you are not real, said the Voice, you can be true*” (Lauterbach, 2009, p. 71). Idealidade e realidade, postas em contradição, desafiam a

percepção entre o “eu” (*self*) e as coisas. A idealidade do texto e a realidade do mundo colidem como renovação do estatuto de verdade.

A parcela comunicativa do texto poético é insuficiente, o que nos resta são partículas que o leitor cata e tenta restituir os traços entre o texto, o mundo e si. Esta complexidade de qualidade fractal aproxima-se do espectro hermético de produção na poesia contemporânea que, em alguns casos, provoca formas de comunicação pela qual a perlaboração de significado que o poema reflete e refrata, transtorna-se, na ação de leitura, através do jogo entre mudez e tagarelice do não-explicito. A poesia desassossega a realidade.

Ann Lauterbach (2008), em “After Emerson: of general knowledge and common good”, equaliza a projeção otimista de Ralph Waldo Emerson sobre seu próprio tempo com o seu constante desejo de resolver o que ele entendia como “polaridades” em fluxos, circuitos e ciclos; conexões, sem perder de vista o medo e a ignorância que parece saturar nosso tempo. Lauterbach resgata do pensamento emersoniano a esperança no estado de inquietude (*unsettlement*). A partir daí, ela explica como seu trabalho poético busca inquietar (*unsettle*) o leitor/ouvinte oferecendo-o conforto encantado (*charmed solace*) de ruptura, confusão, suspensão.

A inquietude não elabora reflexões relaxantes ou epifanias elegantes e agradáveis. Lauterbach deseja convidar leitores/ouvintes à beira de suas suposições da maneira pela qual o eu (*self*) e o mundo são constituídos e reconstituídos pela linguagem e como esta relação interfere em como a usamos. Há, por parte da poeta, a crença na poesia como meio de retificar o mundo pelo transtorno e conhecimento da linguagem como força análoga ao real.

A capacidade poética de Ann Lauterbach de iludir a linguagem anda de mãos dadas com a sua descrença diante da linguagem enquanto matéria prima da verdade. O jogo do improvável produzido pela poeta atua como fractal ao mundo comunicativo que se projeta como único real possível. Seu jogo escritural aposta em sobreposições e incompletudes do signo na promessa de alavancar a alteridade latente.

Ann Lauterbach, enquanto se afasta da composição que mira a criação de expectativas no desfecho, empenha-se em submeter o leitor ao corte constante, tanto na qualidade formal quanto na lógica do salto verso a verso. Em alguns casos, a rudeza do corte tensiona a digressão e a atenção do que está dentro e fora do uso da linguagem capital. A negentropia semântica tenta restituir as pulsões das alegorias do mundo do espetáculo a partir do fluxo.

As tradições mantêm intimidade com a economia dos resíduos e exercem uma

condição de poder sobre a hermenêutica do mundo e a poética dos corpos. Os traços pedagógicos das genealogias, narrativas sobre resíduos e fragmentos, participam na projeção do corpo das tradições. Elas cuidam das imagens que repercutem as origens para compor tecido sociocultural. Mesmo pensando as tradições no escopo artístico, elas, por habitarem a penumbra das paixões e da memória, tendem a pertencer ao escopo de verdade. Aquele que faz/lê/escuta poesia, movimenta-se nos limites do perímetro da linguagem. Esta, por sua vez, toma função central na criação da narrativa das origens. E, deste corpo arquivológico, emana constante *poiesis*. Ao criar um marco linguístico dentro do poema, o transtorno da origem se expande; desdobra-se. A poeta, neste sentido, cuida da tradição ao transpassá-la; transgredi-la.

### 3 ENIGMA DA MEMÓRIA

As categorias, lembrança e esquecimento, são forças mnêmicas sobrepostas; intrincadas na pele dos sentidos, movimentadas pelos fios da linguagem. Por mais que o senso comum nos conduza a percepção da memória como uma força positiva, em geral ligada à lembrança, nela habita a negativa tensão do esquecimento. E, deste, brota a urgência criativa. Na falta do lembrado, a restituição poética.

A memória, arquitetura da linguagem no poema, intensifica a tênue relação entre o lembrado e o esquecido. Uma vez que a poeta amanha os resíduos e fragmentos, faz o tracejo invisível de palavra à palavra, a leitura percorre o vasto e devasto silêncio das imagens. A eloquente mudez do poema avança sobre o não-saber, a não-memória em devir. Em “THE NIGHT SKY III”, Lauterbach (2001) reflete: “[...] *when we are writing we are remembering not the past or an event in the past, not a thing or a person or a flower, a place or a meal, a painting or a song, but first and foremost we are remembering words.*”<sup>7</sup> (Lauterbach, 2001, n.p.; destaque da autora). A imagem provoca, assim, na apreensão, o re-ato na dispersão do evento de origem que aguarda o encontro. A imagem-palavra apresenta-se, no poema, como irresolução sobre si mesma e sobre o mundo que rasura. A palavra da poesia rebelar-se à demanda da lembrança como insurgente do esquecimento.

A poeta reconhece a palavra, externa a aquilo que se deseja lembrar, como reforço do traço anamnésico. Resistir à reificação da cultura é uma das esperanças da poeta. Provocar a abertura do individualismo egoísta para a passagem do eu confluindo subjetividades. Esta provocação vai ao encontro do outro; também banido de si.

Cerca de cem anos atrás, a Psicanálise apresentava a linguagem como parte do corpo clínico nos processos que relacionam ações, sentimentos e pensamentos. Sigmund Freud apresentou seus casos a partir do que considerou dos desvios da normalidade que se manifestam no indivíduo como sintomas. Estes funcionaram como soma da formação estratificada dos processos psíquicos, capazes de manter a funcionalidade do indivíduo. A ação prescritiva almejava sublimar o *pathos* do indivíduo no *ethos* sem colapsar corpo e

---

<sup>7</sup> “quando estamos escrevendo lembramos não do passado ou um evento no passado, não uma coisa ou pessoa ou uma flor, um lugar ou uma refeição, um quadro ou uma canção, mas antes e sobretudo estamos lembrando de *palavras*.”

mente. Nosso interesse pelo pensamento freudiano volteia a topografia elaborada no seu trabalho na análise do indivíduo burguês pela anatomia da linguagem.

O irresoluto da linguagem poética nos encaminha à relação entre palavra e memória. A ideia de que temos palavras em nossas cabeças e de que elas remetem a significados ordinários, comuns, incorre na percepção de que a memória habita nas palavras. Contudo, a memória confunde a nossa relação com as palavras e signos. Com o tempo, o estatuto de memória muda. No final do século XIX, memória, e suas cargas categóricas (lembrança, esquecimento), afrontaram a mística freática da alma, desembocaram no mar da linguagem para os labirintos internos do indivíduo burguês.

A normalidade e o patológico na psicanálise foram pensados a partir da instrumentação de recursos (mecanismos) categóricos no funcionamento harmônicos do sujeito na homogenia social na entrada do século XX. O indivíduo burguês, insulado no próprio ego, de nosso tempo, é assediado pela ideia de um futuro nostálgico: tempo à frente de si que repete a ilusão de segurança. Ou seja, reacionarismo tingido de progresso.

A psicanálise manteve-se circunda à linguagem em busca de perceber a reação dos processos mentais e corporais em indivíduos. O legado de Freud foi dar à linguagem não apenas importância da presença ativa, mas ainda de sua ausência latente. Esta ausência seria marcada por uma irresoluta conexão de um passado já esvaziado de experiência ao tempo presente no estado verbal da memória.

Neste sentido, nos interessa ainda, a atenção dada por Freud aos atos falhos da memória e de como estes interagem com positividade presencial da lembrança reforçam a disposição da Psicanálise de ir além do que emana do signo exposto. Reconhecemos, a partir daí, que a memória não se sustenta por uma pretensa presença originária, lastreada pela pureza da manifestação do signo. E sim por novos rearranjos circunstanciais de apreensões. Há, ainda, em jogo, uma ética sobre como a linguagem se relaciona com as estratificações da memória.

Um dos legados de Sigmund Freud emana de seus primeiros textos a partir das observações de como a memória se fazia notar por sua força negativa: o esquecimento. Nos fragmentos e cartas enviados a Wilhelm Fliess, nos anos finais da década de 1890, Freud (2007) expõe suas noções sobre a composição genérica da memória. Para o psiquiatra austríaco, as memórias são como ideias que se desdobraram em tempos e, justamente, no limite de épocas. A linguagem passa a adensar um corpo exterior; massa material e idealizada

da *psykhē*. O material psíquico passa a ser traduzido e perlaborado em corpo verbal. E, por sua vez, uma série de movimentos hermenêuticos apreendem nos signos da alma-corpo os tropos do recalque.

Há, não obstante, no horizonte do pensamento freudiano, o indivíduo burguês a ser retificado à civilização; à cultura no recorte ocidental. O recalçamento emerge na falha da tradução; na volatilidade do movimento dos signos diante da tensão subjetiva e temporal. A palavra, desta feita, toma, por vezes, a forma de defesa do “eu” individual contra a própria tensão que, da alma-corpo, manifesta-se em linguagem.

A prescrição, neste caso, envolve a desassociação das transversalidades entre o indivíduo e o objeto de desejo na malha da memória. Neste sentido, o tempo que se desenha na psicanálise freudiana é um tempo interno que deve ser sempre retificado para o estado das coisas presentes. Enquanto a sobrevivência do material de memória dependeria da força gravitacional linguística aos registros, os resíduos deste material informe mantêm-se erráticos na vaga da temporalidade e da historicidade. Realidades em tensão, empurrando o sujeito contra outros sujeitos; contra o mundo. O mundo confabulado em concomitância; disputado e compartilhado.

Por sua vez, a Psicanálise, na esteira do recalque, desassocia as camadas do tempo do indivíduo como maneira de fazê-lo reconhecer o presente como instante de si. Sem perder de vista as preocupações clínicas da Psicanálise, o analista percebe que (1) a sua desconfiança, enquanto sujeito social e epistêmico diante do outro, o situa em dupla clivagem no privilégio do saber e na potencialidade de ser também paciente; (2) a linguagem, como *medium* de memória, quase sempre refrata o silêncio enquanto dissimula o que diz.

Memórias se criam. A história individual, inevitavelmente, deve seu dízimo ao tecido social. Para além da presentificação da escritura, a estrutura da linguagem ampara com precariedade os resíduos remanescentes da tensão interna da memória. Assim, a memória, no contingente do indivíduo, torna-se um processo de *autopoiesis*: confabulação de si e do real de fora. Mas, para além das coisas e dos outros, há realidades novas. Existe, portanto, uma memória social e uma memória do social. A primeira, densa em sintomas, fluida nas infiltrações da cultura; residual. A segunda, geralmente, posta em arquivos, organizada, editada e distribuída em genealogias, institucionalizada; protegida: fragmentária. Para o bem ou para o mal, as duas seguem emaranhadas.

Sem jogar o recalque psicanalítico pela janela, Régine Robin (2016) alarga o horizonte das operações mnêmicas em **A memória saturada**. Na análise, a historiadora francesa procura se afastar do peso sintomático da psicanálise freudiana. Ela parte da conflituosa percepção epistemológica do tempo pela Psicanálise e pela História. Enquanto pela primeira, o esquecimento é um procedimento ativo, insinuante e recorrente, no segundo há um corte entre passado e presente. Este recorte faz com que a história - enquanto ação dispersiva de signos no espaço-tempo - se construa por associações: genealogias suplementares, apagamentos, arquivos e resíduos mnêmicos. Memórias criadas e suturadas à trama linguística.

Surge o reconhecimento dos rearranjos narrativos. Em outras palavras: linguagem e memória estão emaranhadas por contexto temporal de fragmentos e resíduos. O aspecto orgânico do corpo de arquivo, por sua vez, prevê um sistema de ordenação minimamente hierárquica que concede ao arquivista a manutenção de resíduos e fragmentos de memória. Ressignifica-se, assim, a (re)ordem das coisas e dos seres dentro da hierarquia da memória: aquele que lembra movimenta-se dentro do perímetro das possibilidades materiais do registro e, ao reativar a imagem na temporalidade, cria, em outra instância, a rasura do esquecimento no corpo da memória.

Robin (2016) analisa como a narrativa histórica reata as noções de memória dentro das noções de tempo. Tais noções destravam a narrativa histórica dos arranjos anacrônicos e sobrepostos positivos, relativos à lembrança. Mas, ainda, os resíduos não-arranjados, os esquecimentos sistêmicos e deliberados se acumulam.

A história, portanto, se apresenta como esforço de remonte da memória social. Este remonte não destrói o arquivo da montagem, mas faz do seu manejo um ato de poder e uma pulsão de desejo. A substituição é poder esquecer; dispositivo para pacificar a memória da estrutura social. A memória social pode se dissipar em resíduos na malha da cultura sujeita à valorização econômica e a coisificação da *commodity* cultural.

Portanto, a linguagem toma função arquitetural na criação da narrativa das origens. Ela está posta depois de iniciado o movimento da criação, reforçando a ideia autoindulgente da relação entre arquivo e arquivista. Entretanto, ao corpo do arquivo está reservada a presença diante da apreensão: escolhas valorativas de fragmentos no transcorrer do tempo. A escritura, assim, se apresenta como uma maneira de apreender o tempo que retorna inscrito em subjetividade para outros sujeitos. Mostra-se no *modus operandi* da construção recifratória

dos signos, o apreendido que condensa o momento presente referencial do sujeito com a aparição transitória da imagem. No meio de elementos valorizados em uma cópula semiótica, ao mesmo tempo, plasmada pela estrutura do signo e dele evadida, decantam os resíduos.

Com este pano de fundo, os aparatos estéticos (valorativos aos sentidos) se inscrevem em uma complexa teia de relações materiais e espirituais (inter)subjetivas, realinhando os traços entre os resíduos. A estética, por sua vez, inscreve-se nesta relação entre materialidade e valor. Não sendo uma exclusividade da arte, a estética permeia as relações de ordem na partilha e interação entre imaginário e *ethos*. Esta ordem remete à hierarquia de acesso, distribuição, manutenção, transgressão e (des)apropriação de certos marcos gerenciais de memória.

O preço pago por essas contrações da memória está presente em sua “musculatura”: movimento involuntário, espasmódico (“memória muscular”); condição proteica do sentir e do relacionar-se com os seres e as coisas. Então, a estética que se desenvolve no contemporâneo articula sentidos dominantes, mas não interdita afluentes de memória patética individual e coletiva em estado de negociação subjetiva.

A economia da memória, sua valorização (peso e poder na organização, distribuição, manutenção e apagamento) atendem demandas do capital. Cresce o interesse na organização política da memória: reter a linguagem; as imagens. Este é o contexto que os resíduos e fragmentos ganham em cotação no escambo do domínio. A realidade do mundo passa por concomitâncias subjetivas no consenso sobre o mundo. Como se em algum lugar da tensão entre sujeitos, as apreensões da experiência com o mundo chegassem a convergir.

Mas poesia é dispêndio, dissemos. No ardor da poeta diante dos trapos, perfeitos extratos em desuso, reata-se, em arquivo silencioso, o mundo na arquitetura da linguagem. Pela ausência, o poema traça o desenho da constelação: re-anima o objeto; tensiona a realidade pela esperança na nomeação.

Em época de redes, é possível falar em *lobby* da memória social. As relações de poder que emanam de monumentificação, de alegorias mnêmicas, de anistias, das negociações do lembrar e do esquecer, revelam o quanto o interesse na economia e controle do imaginário infiltra-se na estrutura da memória social na manutenção de dominadores e dominados. Discursos sobre fatos fabricados se valem da suspensão de origem: *continuum* de atualizações nostálgicas. Espectros rondam. Resíduos decantam do substrato da memória no fluido cultural. A poeta mergulha para turvá-lo; fazer aparecer a diferença. Ela volta, a apneia do

mergulho susta a respiração, custa-lhe fôlego: palavras ritmadas e precisas para descrever o enigma.

### 3.1 RE-ATO DO DISPERSO

A poética é uma maneira de reordem do mundo. Já dissemos de outra maneira que Ann Lauterbach percebe que a linguagem não se esgota ao dito e que a sua escritura tenta o re-ato - (1) restaurar o interrompido; (2) a reapresentação de um fazer - da memória como maneira de agarrar elusivamente o passado que se transforma. O endividamento que parte do re-ato à dispersão alavanca-se na linguagem como refração da experiência. A atitude em direção à memória que pulsa da historicidade e da temporalidade. Assim, o re-ato poético se performa não apenas como recuperação de temporalidade pessoal mas, ainda, como extensão proposicional do dispêndio histórico.

É neste sentido que a escritura de Lauterbach chama atenção para a possibilidade do decaimento no interesse do leitor na experiência biográfica de um passado pessoal. Neste ponto, a poeta parece propor um jogo transubjetivo entre o re-ato da memória individual e a dispersão da amnésia histórica que o nosso tempo mantém sob demanda.

Para tal, Lauterbach se apresenta leitora quando provoca a memória do leitor como transtorno no perímetro da tradição. Neste cenário, a leitora poeta formula, em estado de criação, um arquivo de silêncios. Arquivo que põe na figura do leitor o papel de retrazar suas apreensões. Em nota ao leitor, deixada por Ann Lauterbach (2009) em **Or to Begin Again**, lê-se:

*When a proper name appears in parenthesis after a title, it often indicates that the poem has been drawn from an encounter; notations written as I walked through an exhibition, or listened to someone give a talk; or from my reading of an essay or poem. Throughout this collection, I am interested in differences between spoken utterance and written text. (Lauterbach, 2009, n.p.).*

[Quando um nome próprio aparece em parênteses depois de um título, geralmente indica que o poema foi tirado de um encontro; de anotações escritas enquanto eu caminhava por uma exposição, ou ouvia alguém palestrando; ou de leituras minhas de um ensaio ou poema. Ao longo dessa coleção, estou interessada nas diferenças entre a expressão da fala e o texto escrito.]

Na breve nota acima, algo observa-nos das entrelinhas: a antologia foi criada a partir da rememoração de experiências de palavras. Anotações, ouvir alguém, leituras próprias são os pontos de partida de Lauterbach para construção das imagens. A poeta, diga-se de passagem, não revela um conceito e sim uma pedagogia para leitura de apreensões irresolutas. Isto fica mais evidente em poemas cujo os títulos não são ladeados por nomes próprios.

Os nomes próprios mencionados pela poeta aparecem em alguns títulos: “Birds (Thoreau)” (p. 3-5); “Ants in the Sugar (Blanchot/Mallarmé)” (p. 8-13); “The Is Not That Is (Hélène Cixous)” (p. 30-31); “Figure Moves (Saint Petersburg)” (p. 42-44); “The Scale of Restless Things (Fra Angelico)” (p. 84-94); “Alone in Open (Bill Viola)” (p. 95-98); “Untitled (Gego)” (p. 99-100). Ainda, nas publicações subsequentes, nas quais a poeta repete o uso dos parênteses, não há nota de aviso. O leitor, neste caso, deve seguir intuitivamente. Eles marcam os poemas com uma triangulação misteriosa. Títulos, nomes e versos tensionam a leitura entre a presença do signo e sua resignada mudez. Aliás, o fato de a poeta revelar o tipo de suas fontes confunde mais do que elucida. Transtorna mais do que acalenta a experiência de leitura.

**Or to Begin Again** (Lauterbach, 2009) é uma antologia que refrata questões transversais que não se esgotam na relação mimética entre contexto de produção e interação com os poemas. Em uma leitura estrutural de **Or to begin again**, além dos poemas, cujos os títulos estão ladeados por nomes próprios, nos foi possível reconhecer o esforço de Ann Lauterbach (2009) em construir a *mise en scene* poética de **Or to begin again**.

No livro de 2009, em três partes dividido, a poeta apresenta cada uma a partir de epígrafes. A citação usada como epígrafe da primeira parte, aparece no último parágrafo de **Circles**, ensaio de Ralph Waldo Emerson (2017), publicado pela primeira vez em 1841. No ensaio, Emerson (2017) apresenta a ideia da série de mudanças, as quais compõem a força de renovação da natureza na forma de círculos. A única segurança é a vida, pensada como transição, série de surpresas. O espírito energizante, capaz de impulsionar o homem para uma nova posição de avanço, carrega as energias do passado sem perder de vista a força da novidade.

I.

*The way life is wonderful; it is by abandonment.*

- Emerson, “Circles”. (*apud* Lauterbach, 2009, p. 1).

[O jeito da vida ser maravilhosa; é por abandono.]

Lauterbach mantém a intertextualidade - o corpo a corpo verbal - como parte do faltante. Por exemplo, os círculos de Emerson amanham a leitura dos poemas que compõem a primeira parte do livro. A citação usada como epígrafe surge no contexto procedural do desenho de um novo círculo. Na turbidez residual, a imagem emersoniana dos círculos é acionada como reminiscência em torno da ideia da vida como ação maravilhosa. Através dela, o homem desperta o desejo de perder-se, lançar-se ao entusiasmo; de surpreender a si mesmo na embriaguez das paixões selvagens. Só assim ele será capaz de suplantar o mal que teme para não ser subjugado.

Na sequência da epígrafe, mantendo a lógica do plano de apreensões, Henry David Thoreau não é personagem no poema “Bird (Thoreau)”, Ann Lauterbach (2009) faz sua evocação brotar da reminiscência. O poema encena a anamnese enquanto reinvidica, no ato de leitura, tempo e espaço.

Neste cenário, a presença de Thoreau se afirma como substrato na inveja de *stepping man*. Inveja: irrefutável desejo de ser o outro, enquanto cômico da irremediável condição de ser si mesmo. Surge da sombra a figura humana, *stepping man*: o homem pisante. Comum em sua denominação (*man*), destacado em sua dominação: aquele pisa. O pisante anuncia a violência que o caminhante, em Henry David Thoreau (2017), recusa. Porém, ambos se opõem à obediência cidadina do pedestre. *Stepping man* é Thoreau não presente - fora de cena - em penumbra: espectro.

O eu do poema movimenta o olhar. *Zoom out*. *Stepping man* riço na penumbra, insulado na paisagem ampliada: “*Let him be, or chop him down*” (Lauterbach, 2009, p. 3). Deixe-o quieto ou esquarteje-o.

Ao longe, o ensaio da orquestra para o baile da fábrica marca ocupações civilizatórias, sociais. A proximidade da máquina, sem pés para caminhar: “*a train is near, but there are no feet*” (Lauterbach, 2009, p. 3). Sem pés, sem movimento humano.

O presente simples marca o hábito e a poeira das rodas do trem esfoliadas devolvem carne nua (*naked flesh*); denuncia, na aparência, vida galvanizada; grosseria superficial. Alguém sem tempo de ser estaria alheio à consciência de sua ignorância; resta-lhe ser máquina, diria Thoreau (2017).

Em sua crítica à obediência e domesticação (*taming*), Thoreau (2017) retorna à imagem da máquina como redução da perda do ímpeto da rusticidade (*wildness*): fonte

ancestral de sabedoria incivilizada. O caminhante em Thoreau transtorna o pisador (*stepping man*). O mesmo pode ser sentido na depuração da linguagem: a condensação dos versos de Lauterbach (2009) desvelam a prolixidade da escritura de Thoreau.

“Alice in the Wasteland” ocupa toda a segunda parte de **Or to Begin Again** (Lauterbach, 2009). Por sua vez, Lewis Carroll (2004) aparece não apenas na epígrafe, mas também como parte da composição do poema, “Alice in the Wasteland” (Lauterbach, 2009, p. 47-76).

## II.

*Down, down down. Would the fall never come to an end?*

- Lewis Carroll (*apud* LAUTERBACH, 2009, p. 45), Alice’s Adventures in Wonderland.

[Descendo, descendo, descendo. A queda *nunca* acabaria?]

O trecho aparece no primeiro capítulo de “Alice in the Wonderland” (Carroll, 2004, p. 7-127) e marca os primeiros momentos de queda de Alice na toca do coelho. Há uma refração: Carroll inicia a narrativa por um poema preparatório; Lauterbach parte do fragmento de Carroll para iniciar o seu poema. No romance inglês, a queda é intercalada com as divagações de Alice sobre sua situação. Na queda à terra abandonada (*wasteland*), Lauterbach (2009) altera a economia linguística do primeiro capítulo do romance nos primeiros versos de “Alice in the Wasteland” (Lauterbach, 2009, p. 45-76).

Aos poucos os versos da Terra Desolada (“Waste Land”) de T. S. Eliot (1998) impulsionam o pensamento errante de Alice e os diálogos com a Voz, personagem que a acompanham no percurso do poema. Alice, nome da personagem no poema “Alice in the Wasteland” (Lauterbach, 2009), reaparece como resíduo em “Alice in October”, poema que participa de **Under the sign** (Lauterbach, 2013). Melhor dizendo, Alice assim como a Terra Desolada de T. S. Eliot (1998) é um resíduo de reminiscência no re-ato poético preparado pela poeta. Sua presença no texto restitui sua origem. E, desta maneira, inaugura imagens no corpo arqueológico da tradição.

O texto de 2013 tem uma estrutura prosaica: sem versos. Diferente daquele de 2009. Desta vez, Alice tenta construir coerência capaz de revelar a dificuldade de passagem da imaterialidade do pensamento para a materialidade do objeto. Depois de uma sequência de reformulações, Alice afirma: “*Money seemed to negotiate this place between immaterial and*

*material*”<sup>8</sup> (Lauterbach, 2013, n.p.). De fato, o dinheiro guarda uma das mais materiais ficções humanas. No escambo monetário, o valor simbólico coletivo se converte em materialidade acionando necessidade, desejo e poder. Alice continua: “[...] *I wish I could hold on to light, but that is an impossibility, the same as holding on to time*”<sup>9</sup> (Lauterbach, 2013, n.p.). A luz intermedia uma instância de materialidade objetiva no acionamento da visão. A visão, no entanto, está guardada ao contorno do indivíduo, sob o glifo da subjetividade latente. Neste sentido, segurar a luz (*hold on to light*) seria como reter um contingente subjetivo.

Por sua vez, o tempo, como entrelugar de memória e presente imediato, transversa natural e humano; mundo e sujeito. Alice conclui:

*I suppose that memory is a way of holding on to time, but it seems to me quite inaccurate and clumsy, compared to a tree with its rings or a skeleton, both of which hold time much more firmly in place. I guess while we are alive there isn't any chance of holding on to anything. And then when we die, something or someone holds on to us, for a while, and then that goes away as well.* (Lauterbach, 2013, n.p.).

[Suponho que a memória é uma maneira de agarrar o tempo, mas parece-me meio impreciso e estabonado, comparado a uma árvore com seus anéis ou um esqueleto, ambos agarram o tempo mais firmemente no lugar. Acredito que enquanto estamos vivos não há chance de nos agarrarmos em algo. E então quando morremos, algo ou alguém nos agarra, por um tempo, e então isto parte também.]

No assunto do tempo, Henri Bergson (2006), em **Duração e Simultaneidade**, publicado em 1922, argumenta que é na transversalidade da vivência em relação aos instantes que o tempo se percebe vivido. Neste sentido, a continuidade de consciência do tempo real, vivido, é a realização da noção de duração (*durè*). No terceiro capítulo, Bergson (2006) discorre sobre a natureza do tempo em relação à consciência. Tal continuidade é conduzida dentro da malha de fragmentos, resíduos e traços na composição do que se percebe como duração no tempo. Neste acúmulo de trapos, habita nossa própria imagem na rede do desterro da memória. Nossa subjetividade figural, acumulada em objetos e pessoas, reclama uma sobrevida.

De volta ao poema de Lauterbach (2013), o pensamento de Alice nos move a reconhecer que não há como levar a cabo a ideia de que a memória agarra ou retém o fluxo

<sup>8</sup> “O dinheiro parece negociar este lugar entre imaterial e material” (tradução nossa).

<sup>9</sup> “Gostaria de poder segurar a luz, mas isto é uma impossibilidade, o mesmo que segurar o tempo” (tradução nossa).

pois há na memória a dupla força da lembrança e do esquecimento. O tempo natural, autônomo, é sentido pelo movimento e desgastes dos corpos. Este tempo sobre os corpos é irreversível. Marcel Proust (2016) tinha consciência de que este tempo estaria perdido e sua recuperação se processaria na escritura. Neste sentido, a cronologia só pode ser apreendida no traço que conecta, sob o signo de memória, estrutura na vivência. Alice, como mostramos no capítulo anterior, é apresentada como encontro de bifurcações na memória da poeta. Ela é um tipo de sobreposição, eco residual em nome próprio, ordinária, que traz consigo a encruzilhada de lugares e conexões abolidas pela verdade escritural. A conclusão de Alice se aproxima da concepção de Aby Warburg (2015) de que imagens armazenam, em forma de memória, um emaranhado de pulsões sedimentadas que se propagam como formas buriladas pela figuração artística. No dicionário warburguiano: a além-vida (*Nachleben*) das imagens.

A reflexão da personagem no poema de Lauterbach conclui seu pensamento na esperança de além-vida. O tempo retido, neste caso, seria o tempo da não-vivência; o eterno natural dos fatos. Tal como anéis das árvores se revelam depois que estas são derrubadas e o esqueleto se revela depois de perecer a carne. Ambos, seguram o tempo morto e objetivo: retêm um estado. Daí a nossa vida póstuma persiste, como a de Alice, retida em imagens guardadas em algo ou em alguém. Destarte, sobrevive no outro nossa existência imagética; originária; mitológica.

A memória carrega tempos na opacidade que habitam esquecimento e lembrança. A linguagem converte-se em alma; carrega corpo de memória das coisas. Insurge a cópula do mito: origem ausente no presente da linguagem.

Seguindo para a próxima epígrafe em **Or to Begin Again** (Lauterbach, 2009), os quatro versos que compõem o poema “Adult Epigram” de Wallace Stevens abrem a terceira e última parte do livro de Lauterbach (2009).

### III.

*The romance of the precise is not the elision  
Of the tired romance of imprecision.  
It is the ever-never-changing same,  
An appearance of Again, the diva-dame.*

- Wallace Stevens (*apud* LAUTERBACH, 2009, p. 77), “Adult Epigram”.

[O romance da precisão não é a elisão  
Do cansado romance da imprecisão.  
É a imutável, eterna mesmice,  
Aparência de Novamente, a deusa-dama.]

O fragmento de Stevens revela a reincidência como tensão de opostos na busca pela clareza. Em poesia, a exatidão da palavra orbita a indeterminação da mesmice que se repete como novidade. O poema que abre a terceira parte do livro de Ann Lauterbach (2009), “Echo Revision” (Lauterbach, 2009, p. 79-83), organizado em três partes, nos parece dialogar diretamente com a ideia de manutenção e mudança. Ao manter os versos iniciados por letra maiúscula, Lauterbach causa uma rima visual incidental com o epigrama de Stevens. Enquanto isso, a poeta engendra a ironia a partir da gradual quebra de simetria entre os versos emparelhados, afastando-se da precisão do eco. Segue trecho da primeira parte do poema:

*1.  
Lest, forgetting, the branch-maiden lopped off.  
Lest, forgetting, the branch-maiden lopped off.*

*Lest the rotund silk, flickering on a wall,  
Lest the rotund silk, flickering on a wall,*

*Nagged by wind. Prose  
Nagged by wind. Succulent prose.*

*Swift enough to roll downhill into the stream  
Awake enough to roll downhill into the stream  
[...]  
(Lauterbach, 2009, p. 79)*

[1.  
Por medo, esquecendo, a dama-galho podada.  
Por medo, esquecendo, a dama-galho podada.

Por medo a rotunda seda, vibrando na parede,  
Por medo a rotunda seda, vibrando na parede,

Incomodada por vento. Prosa  
Incomodada por vento. Suculenta prosa.

Veloz o bastante para rolar ladeira abaixo ao córrego  
Desperta o bastante para rolar ladeira abaixo ao córrego]

Lauterbach tem apego por versos emparelhados quando pretende evidenciar quebras lógicas. A repetição nos versos encena elasticidade e retenção; controle e avanço. Assim, a gravidade da leitura direciona o olhar para o próximo verso em busca do desfecho.

No trecho acima, a cada parêntese, o segundo verso revisa o anterior, mas sem elidir sua materialidade escritural. O poema avança e o emparelhamento dá tensão revisionista à ilusão

elástica da linguagem. O eco é anulado pela ligadura das parcelas. O último verso quebra a expectativa do eco ao renunciar o emparelhamento:

[...]  
*To have as fact unreason without crime  
 And only one intentional wound; to be*

*To covet the black eyes of the small dead rat.  
 Covetous of the smallest wakeful hour as*

*Adding and adding so the agenda grows  
 Of the dead eyes of the small dead rodent.*

*And the blood stops running, the scar sets  
 Adding and adding so the agenda grew*

*The scar set the tune rose into its thin retainer.  
 And the blood stopped running, and the scar set.*

*The scar set and the tune rose.*  
 [...]  
 (Lauterbach, 2009, p. 80).

[Ter como fato insensatez sem crime  
 E só uma chaga intencional; ser

Cobiçar os os olhos negros de um pequeno rato morto.  
 Cobiçoso da menor hora insone como

Somando e somando assim a agenda cresce  
 Dos olhos mortos do pequeno roedor morto.

E o sangue pára de fluir, a cicatriz firma  
 Somando e somando assim a agenda cresceu

A cicatriz firma o tom rosa em sua retenção.  
 E o sangue pára de fluir, a cicatriz firma.

A cicatriz firma e o tom rosa.]

A sombra semântica retorna em versos próximos à vista como reminiscências. Na construção dos poemas do livro, estes e outros fragmentos e vestígios aparecem intensificando a ruminância na experiência da leitura.

Como parte da pedagogia de leitura de Lauterbach, na presença da linguagem, o ato de lembrar, retorna ao traço, ao resíduo. Junto a ele, a autorreferencialidade do tempo atrofia a

conjugação da memória; tensão concêntrica e excêntrica da lembrança e do esquecimento. A poeta explora o silêncio como uma ação que constrange a enunciação de fala, mas não a linguagem nem a memória.

O que aproxima, por exemplo, o narrador de **Em busca do tempo perdido**, obra de 1914, de Marcel Proust (2016), à Riobaldo é justamente o uso da estrutura linguística para alinhavar a matéria mnêmica. Recuperar (*rechercher*) temporalidade enquanto se percebe no corpo da linguagem que dá ordem ao vivido. Entendemos que há, no personagem de João Guimarães Rosa (2006), a restituição que brota das incertezas da memória.

O vórtice encena o retorno. No âmbito da arte, a imagem carrega um tempo em devir. Para Georges Didi-Huberman (2015), em **Diante do tempo: história da arte e o anacronismo das imagens**, este tempo potencializa-se por uma memória transbordante que não se esgota no contingente do instante do encontro. A memória da imagem confronta a memória da pessoa que se encontra diante dela. O desmonte de Lauterbach emprenha a experiência de leitura de dobras de memória na teia da linguagem. É perceptível sua disposição para restituir os resíduos decantados da realidade em novos fluxos. A escritura, neste halo, renderiza um destino próprio às coisas da memória; enquanto a linguagem presenteia ao leitor o destino inaugurado.

O leitor de poesia que tenha familiaridade com a obra de João Cabral de Melo Neto, aceitará sem muitos obstáculos a proximidade que percebemos entre o poeta brasileiro e Ann Lauterbach. Melo Neto (1997) avia suas apreensões de leitura no filtro poético. Ele inscreve no poema o instante de inquietação gestada na percepção da encruzilhada dos tempos na memória. Como um conhecimento sobre o lido que o poema transforma em objeto no seu museu de tudo: entretecer linhas da memórias para retê-las em tempo único. Em “A Quevedo”, Melo Neto (1997) entretece Francisco de Quevedo aos lances de dados de Stéphane Mallarmé em um poema crítico.

Hoje que o engenho não tem praça,  
que a poesia se quer mais que arte  
e se denega a parte  
do engenho em sua traça.

nos mostra teu travejamento  
que é possível abolir o lance,  
o que é acaso, chance,  
mais: que o fazer é engenho.

(Melo Neto, 1997, p. 69).

O poeta reclama a poesia contida, alinhada, em contraposição ao verso explodido. Ao mesmo tempo, ele critica o transtorno da capacidade inventiva em detrimento à aleatoriedade; o acaso presente no poema de Mallarmé (In: Campos et al., 1974).

No transversar intertextual, João Cabral de Melo Neto nos parece imagem próxima ao trato de Ann Lauterbach com a experiência de leitura. Há, nos dois, o mistério poético sobre a apreensão do escrito. A forma destila, a linguagem contorna; dá lugar no mundo. A linguagem, em estado de escritura, remonta os tempos da vivência. Insurge com a apreensão poética da experiência, uma origem esquadriada: nova escritura da escritura.

Pelo poeta brasileiro, a pedagogia assume a apreensão de leitura na singularidade da voz que emana do poema. Ann Lauterbach, em seu tempo, percebe a potência da memória na ilusão da linguagem. Mais do que isto: a memória da poeta diante da escritura. A poeta estadunidense, por sua vez, aceita o fragmento como todo possível e responde à singularidade da voz com apreensão subjetiva perdida da experiência contingencial com o objeto ausente. Neste caso, as citações, ou alusões, não são mais signos em si, mas a presença ilusória da ubiquidade capaz de restituir temporalidade e tradição. A prática se transforma em método e gesta a pedagogia de leitura da obra da poeta estadunidense.

Vale a pena olharmos, ainda, para a aproximação de Ann Lauterbach com a obra do escritor contemporâneo alemão, Winfried Georg Maximilian Sebald. Mais precisamente **After Nature** (Sebald, 2002), publicado originalmente em 1998.

De volta a **Spell**, Lauterbach (2018) nos apresenta um poema que recupera uma sequência por vir: “*AFTER AFTER NATURE*” (Lauterbach, 2018). No entremeio dessa recuperação, a poeta ressalta em nota que sua leitura se deu pela tradução de Michael Hamburger do poema de W. G. Sebald (2002). O re-ato da memória do lido, neste caso, se desenrola pela camada de língua que acomoda a linguagem poética.

Se em primeiro plano, temos o texto de Lauterbach (2018), no segundo, o poema de Sebald (2002) se apresenta no silêncio que reverbera a restituição que o poeta alemão emprega à memória ao longo do poema. Nos parece que, mais do que o enfoque na memória do lido, ou melhor dizendo, da palavra materializada a partir do contato com o texto de Sebald, Lauterbach reconhece, nesta aproximação com o poema traduzido, a memória restitutiva do não-dito. O poema da poeta abre com os versos:

I.

*The unsaid strafes its enclosure.*

*I'm in a store, a storage,*

*among forgettings that anchor them.*

[...] (Lauterbach, 2018 p. 23).

[O não-dito rompe seu invólucro.

Estou em um empório, um depósito,

entre esquecimentos que os ancora.]

No sentido dessa fricção de corpos poéticos na memória do lido, é que a obra de Lauterbach se movimenta e fermenta o corpo mudo da escritura. Enquanto vasculha fragmentos, a poeta tenta equacionar o silêncio contemplativo e o silêncio criativo a uma apreensão sobre o mundo que a linguagem parece tocar com dificuldade. O re-ato de partes diversas de resíduos e fragmentos, como meio da literatura suplementar os fatos e a ciência, defendido por Sebald (2021), em “Uma tentativa de reparação”, pode ser apreendido no esforço conceitual do poema de Lauterbach (2018). Nos interessa, ainda, o empenho da poeta em convidar para a apreensão do silêncio que emana do *nada*.

### 3.2 VASTIDÃO DE *NADA*

Anteriormente, falamos de um tipo de demanda do não-dito. Seguimos em direção à memória da leitura diante do *nada* que se expande na direção a silêncios. Mas onde orbitam esses silêncios? De onde parte tais percepções de suspensão?

Na articulação entre parágrafos e a quebra explodida dos versos em “Nothing to Say”, Lauterbach (2009) salta da economia paratática - aproximação de imagens que se completam por enovelamento - ao plano discursivo para dar forma ao movimento do olhar sobre a composição capaz de dar síntese ao disperso. A memória do leitor é provocada a recriar o jogo espaço-temporal na conexão sugestiva entre o final de frases e a estrutura dos versos:

[...] *her lesions unhealed, her heart, if she has a heart, down to its stone, allergic to light and the casting shadows both, alert only in the pitch and trill, the water under the edge seeping foundations, dirp by*

*unable to find a glass*

*to peer*

*into or at the glassy contradiction, infinite regress*

*drip*

*beetles along an edge*

*as morning opens its envelope to find the newborn dead.*

[...]

(Lauterbach, 2009, p. 17).

[suas lesões não curadas, seu coração, se ela tiver um coração, reduzido à pedra, alérgica à luz e à silhueta das sombras ambas, alerta apenas ao tom e trilo, a água sob a borda infiltrando fundações, gota a

incapaz de encontrar um copo

a penetrar

dentro ou pela vítrea contradição, infinito regresso

gota

besouros juntos a um precipício

enquanto o amanhecer abre seu envelope e encontra o recém-nascido morto.]

Ao longo do poema, do qual apenas um excerto foi mostrado, revela-se, na ironia do não-dizer encenado no título, o silêncio enquanto ação de linguagem em pensamento. Como se o poema materializa-se a recusa do pensamento na insuficiência da linguagem, versos se desatam na extensão de parágrafos. Ao se manterem alinhados à esquerda, deixando a margem direita do texto em desalinho.

Na tensão entre o perfil dos versos e apresentação compacta de parágrafos, gesta-se a evasão latente do pensamento, desencadeando a sugestão de uma mudez eloquente. O segundo gotejo, no trecho acima, sugerido no fim da estrofe-parágrafo, *drip by*, separado de sua sintaxe comum, encena a infiltração na fundação dos versos.

O intervalo entre uma gota e outra (*drip by drip*) é entrecortado pela qualidade da contradição que, assim como o vidro, retém ao tempo que se deixa transpassar (*into/at*) o risco na aleatoriedade dos besouros (*beetles*) no limite (*edge*). Enquanto o verso seguinte re-ata a efemeridade da manhã que retorna como instante de tempo natimorto em regresso reincidente. A insônia que avança no terreno da memória tem resposta no corpo, reação alérgica. Visita de fantasmas: a silhueta das sombras.

Na composição do cenário poético, Lauterbach (2009) evoca, em epígrafe, John Cage (1973). E, desta maneira, “*nothing*” (nada) passa a ser destilado de sua percepção habitual. O compositor estadunidense conjuga em duas palestras, “Lecture on nothing” (Cage, 1973) e “Lecture on something” (Cage, 1973), a ideia de silêncio como expressão do que se desprende da materialidade (*something*) como eco.

Desta maneira, Cage interconecta as noções de *nada* e *algo* no perímetro da criatividade em fluxo. Para o compositor, o nada não significa ausência, mas espaço potencial de criação. O silêncio, neste sentido, apresenta-se como lugar produtivo para a imaginação. Nele, o pensamento ruma as imagens e a linguagem em cópula muda. Ao passo que o algo (*something*) não se resume ao fixo estático. Cage acredita em um mundo interconectado e dinâmico, em estado de fluxo. Lauterbach extrai da completude entre *nada* e *algo* de Cage o *rubato* de forma e conteúdo em “Nothing to Say”. As passagens entre versos curtos e paragrafados remetem à leitura a transversalidade do mundo de imagens de pensamento e imagens do dizer:

[...]

*Meanwhile I will think a little in the middle. Think the day has swan in it, long-necked and idle. Think without the lingering kiss, its slight partition. Think of the suspense of stages as you mount the stair; of the architecture spawned in mud in the thickened of thorns, of how the literal squanders its chance. Think that the heart is cut out of cloth and the cloth decorated with cutout hearts. Think how this would lead to thinking about the heart's own factory*

*or how hindered speech is condoned as appropriation, the progress of gardens*

*off to the side.*

*Think*

[...] (Lauterbach, 2009, p. 17).

[Entretanto eu irei pensar um pouco no meio. Pensar que o dia tem um cisne, pescoço longo e imóvel. Pensar na falta do beijo demorado, sua delicada aparição. Pensar no suspense dos palcos enquanto você monta as estrelas, na arquitetura saída da lama em uma moita de espinhos, em como o literal desperdiça sua chance. Pensar que o coração é recortado do pano e o pano decorado com corações recortados. Pensar como tal coisa nos leva a pensar sobre a feitura do próprio coração

*ou como fala obstruída é perdoada como apropriação. o progresso de jardins*

ao largo.

Pensar]

Ação capaz de projetar o tempo (*I will think*) que será eclipsado na ambiguidade guardada ao idioma entre o imperativo e o infinitivo (*Think*) na sucessão de aforismos. A sequência paragrafada de sentenças iniciadas pelo verbo “*to think*” é cortada pela imagem da fala obstruída: linguagem tomada como propriedade. Em “Nothing to Say” (Lauterbach, 2009), percebemos o esforço na síntese de composição e retraço entre as imagens que o poema restitui.

Enquanto o mundo desafia a linguagem a acompanhar sua constante transição, a poeta represente os trastos. A crítica que Lauterbach (2009) tece se volta, então, para o entrelugar proteico do pensar e do dizer. A distensão da linguagem, para além do corpo de fala e de discurso, encontra, na poesia, a mobilização do pensamento em direção a uma classificação de memória que diz respeito a um horizonte mental que faz confrontar *nada* (*nothing*) e *algo* (*something*).

Na transversalidade deste mundo re-atado, o pensamento projeta-se no escuro da memória. O poema alarga o olhar que abarca fragmentos e resíduos na ilusão da dispersividade que se mantém atenta no propósito de destilar em linguagem a intuição orgânica da memória. E, junto a ela, a historicidade é duplamente preservada e distendida. Versos se expandem e se contraem; movem-se nas páginas; mudam a tipografia. A poeta mobiliza a linguagem para melhor ressoar o transitório provocado pelo mundo.

Lauterbach reconhece que submetemos o tempo à História e procura devolver temporalidade ao contorno da linguagem sob o signo de experiência da memória. A poesia se transtorna e o mundo se radicaliza em enigma por suas complexas posições.

Em **Spell**, por sua vez, Lauterbach (2018) parte em busca de devolver a palavra à órbita dos resíduos. “*Spell*”, sugere em tradução: imperativo do verbo soletrar (explodir palavras em glifos), também: palavra mágica, feitiço. Nos diálogos, a sequência - primeiro a composição textual, seguida das definições - denunciam a tentativa de Lauterbach (2018) a reconfigurar fatos em potência de novidade. As palavras da poeta - palavras de criação - são apresentadas antes do conceito - palavra consignada.

Surge, assim, uma crise no âmbito da criação que extrapola o domínio nominal. O que está em jogo na escritura da poeta é o duplo regime do desmonte comentado por Georges

Didi-Huberman (2015): o desconcerto da queda e a desconstrução estrutural. E, desta maneira, acreditamos que a escritura pode ser apreendida como uma maneira de aprender o tempo, a memória carrega o tempo na opacidade que habita esquecimento e lembrança. Uma vez que o poema se perde no erro, na imperfeição que insurge irremediavelmente do presente sobre a promessa de concisão, a beleza das imagens poéticas de Lauterbach ponderam o roubo do dispêndio ao apego à perda e ao elemento residual.

Vida é dentro e fora. Na solidão, eventos e fluxos fora de nós se inscrevem junto ao nosso corpo e nosso mundo interior: imenso deserto de memória; tensão entre lembrança e esquecimento: apego e desprendimento.

“Wilderness”, quando traduzimos para Língua Portuguesa, nos apresenta um grande espaço em que nossa pequenez e solidão se revelam. Um lugar onde somos cercados pela matéria-prima da vida. “Wilderness” também pode ser traduzido por sertão. O sertão é o pensamento que se faz mundo dentro da gente preenchido de plenitude e vazio - de certezas e incertezas - diria Riobaldo, narrador do sertão de João Guimarães Rosa (2006).

Em “Wilderness”, um dos diálogos poéticos entre Evening e sua interlocutora em **Spell**, Ann Lauterbach (2018) põe em discussão como objetos tomam importância na vastidão solitária, criando oportuna correlação entre controle, tempo e espaço.

[...]

*- They inflicted my world, these objects whose meanings are found not in their intrinsic value but in their active surround, so to speak: their associations with persons and places, and physical realities evoked by them.*  
*- Memory's crowded lanes.*

[...]

(Lauterbach, 2018, p. 69).

[ - Eles inflige meu mundo, esses objetos no quais os significados são encontrados não em seus valores intrínsecos mas em seus cercos ativos, por assim dizer: as associações deles com pessoas e lugares, e realidades físicas evocadas por eles.

- Vias tumultuadas da memória.]

Na vastidão, as coisas decaem do fluxo comum para orbitarem o campo das emoções. As coisas do real enraízam-se no sentir, remontam-se na temporalidade. Pois, há, na vivência, a passagem de objetos no mundo físico para o mundo interior. Neste mundo, linguagem e memória estão implicadas pelas suas forças positivas e negativas. Da primeira, palavra e silêncio; da segunda, lembrança e esquecimento. Continuando a leitura:

[...]

- *Not quite memories but something even more vaguely elusive, maybe not even sayable. [...] There are many of these objects, meaningless to others. [...] Sentiment, for sure, but also triggers of connection; they produce sensuous mindscapes, completely different from photographs, as they refer to the tactile or haptic surround that allows memory to feel active and embodied. Without these associations these objects are truly worthless, and I sometimes imagine them being tossed into the trash after I die, to the irritation to whoever will have to deal with the detritus of my life: a motley, ephemeral inheritance.*

[...] (Lauterbach, 2018, p. 69-70).

[ - Não exatamente memórias mas algo ainda mais vagamente elusivo, talvez nem mesmo dizível. Há muitos desses objetos, sem sentido para os outros. Sentimento, com certeza, mas também gatilhos de conexão; eles produzem paisagens mentais sensíveis, completamente diferentes de fotografias, pois eles se referem ao acercamento tátil ou háptico que permite a memória sentir-se ativa e corporificada. Sem essas associações esses objetos não têm valor verdadeiro, e imagino eles sendo jogados na lixeira depois que eu morrer, para a irritação de quem tiver que lidar com os detritos da minha vida: herança efêmera, desconjuntada.]

A relevância destes objetos, desinteressantes para outras pessoas, cresce na confabulação do sujeito diante de relíquias da própria existência. *Evening*, uma das interlocutoras do diálogo “Wilderness” (Lauterbach, 2013), é marcada pelo vocativo inicial e o conflito subjetivo inerente à relação entre a percepção humana e entidade atemporal, o entardecer: transição entre claro e escuro.

Na sequência do diálogo acima, *Evening* provoca, classificando como “piegas” (*mawkish*) as preocupações da interlocutora. Para ela, o que está por trás da maneira de re-ordem de objetos carregados de subjetividade acontece como tentativa de controle:

[...]

- *They are all your private objective correlatives, incomplete transitional objects, metonymies or substitutions, which you can care for and control, unlike living persons. They stand in for those you love.*

[...] (Lauterbach, 2018, p. 69-70).

[ - Eles são todos seus correlativos objetivos privados, objetos transicionais incompletos, metonímias ou substituições, as quais você pode cuidar e controlar, diferente de pessoas vivas. Eles substituem pessoas que você ama.]

A resposta de *Evening* constrói um conflito subjetivo ao tempo em que a memória, emoção e temporalidade. Lauterbach (2018) faz insurgir do texto a linguagem, enquanto estrutura (organização fora de cena) e presença (corpo pulsante), como refração de nossa tentativa de

controle e re-ordem sobre o mundo: sobre o Outro. A conversa entre as interlocutoras chega a um elemento biográfico: o alcoolismo da mãe de Ann Lauterbach.

No texto, o eu-interlocutora reconhece a beleza amedrontadora que emanava de sua mãe: [...] “*I came to think of my mother as a wilderness*” [...] (Lauterbach, 2018, p. 70). E, neste contexto, apresenta-nos outro desdobramento semântico de “*wilderness*”: selvagem; indomável. A constatação realiza a dobra da poeta sobre si; sobre sua escritura, seu corpo arquivológico:

[...]

- *It is a rhythm of alternating dissonance and consonance, and I think my poems are like that as well, veering toward frictions or fragments that resist rules of syntax.*

[...]

(Lauterbach, 2018, p. 70).

[ - É um ritmo que alterna dissonância e consonância, e penso que meus poemas são assim também, desviam em direção a fricções ou fragmentos que resistem às regras da sintaxe.]

Uma vez encoberta pela linguagem, a memória deve ser entendida como *medium* do que foi experienciado e, por isto, não deve ser usada como instrumento de exploração do passado. Em “Excavation and Memory”, escrito em 1932, publicado depois de sua morte, Walter Benjamin (1999) analisa a relação entre memória e linguagem e compara a memória à terra que esconde cidades soterradas. Não há mais camadas e sim detritos, resíduos, fragmentos sob a promessa de sintaxe. Neste sentido, a tensão entre lembrança e esquecimento assume sua apreensão difusa e granulada: residual. A memória, encharcada de verbo, escorrega pelas frestas do sujeito coagulando o tempo. Eis uma triangulação irresoluta: memória, tempo e linguagem.

**Em busca do tempo perdido**, obra de Marcel Proust (2016), habita, precisamente, o esforço mítico, na ordem da origem, na qual o narrador resolve estabelecer que todas as lembranças são fatos de memória recuperados em linguagem. Ou seja, o fato lembrado carrega a sua inscrição e transcrição de experiência na tessitura da linguagem. Proust (2016), neste sentido, coloca a memória em cena. A experiência de memória de Proust não desconta da linguagem o estado vacilante entre a vigília e o sonho. Pelo contrário, encena vitória da força concêntrica da memória. Isto quer dizer que a recuperação do tempo se destrincha nos

cenários da lembrança. A leitura de **Em busca do tempo perdido** (Proust, 2016) é alinhavada pelas composições imagéticas que se desenvolvem na escritura com qualidade cumulativa.

Guardadas as particularidades do gênero literário, o trato dado por Ann Lauterbach aos fatos de memória é a opacidade; o desfoque para além do fato. Neste sentido, o esforço anamnésico da poeta não pretende apenas recuperar (*rechercher*) a temporalidade pela re-ordem da linguagem como faz o escritor francês. Lauterbach pretende, também, restituir o ressoar da *aura* de imagens na qualidade residual da linguagem no processo de apreensão. E, desta maneira, a poeta suplementa o registro dos fatos, enovelando-os em desejo e esperança ao re-ato do mundo.

Trazendo o argumento de Walter Benjamin (2007) - em “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” - para um contexto em que a reprodução não se revela por um processo mecanizado, mas antes pelo resultado procedural diante do que se revelou na presença *autêntica* de sua existência, *aura*, no transtorno poético, abarca uma gama proteica na apreensão de imagens diferente do pictórico. Isto se dá porque a produção poética reconhece na ausência do objeto sua própria existência enquanto coisa de linguagem. Falta esta que dinamiza o poético como evento de pensamento. Lauterbach reconhece a incompletude na apreensão da *aura* que emana não apenas diante das imagens mas das reminiscências tardias causadas pela presença destas no substrato da memória. A poeta faz do trato poético um meio de ritualizar o valor da autenticidade da imagem que represente. Aqui, a imagem revela a arquitetura no mundo na sintaxe e no léxico poéticos. E, desta feita, as experiências da coisa lida, imaginada ou vivida, se emaranham no corpo do arquivo atadas a palavras e formas.

Desvio. Isto nos leva a refletir sobre a negentropia mnêmica e do esforço entrópico da literatura. Dizendo de outra forma, a tendência da memória à dispersão caótica e da poesia à síntese do residual fragmentado. Se concebemos que a dupla carga da memória tem seu vetor de força estendido para o esquecimento, sendo a lembrança uma espécie de esforço concêntrico em direção ao infinito da imagem lembrada, o que dizer do desejo de suspender a força involuntária da memória?

Ireneo Funes, o memorioso, personagem de Jorge Luis Borges (2007), depois de um acidente de cavalo que o deixara paralítico, desenvolve uma capacidade mnêmica extraordinária.

A condição de Funes coagula a relação entre memória, tempo e linguagem. O pêndulo de memória, concêntrica a detalhes infalíveis capazes de despertar das imagens as sensações a elas ligadas, moveu-se, no caso de Funes, para a lembrança. A saturação da memória da personagem do conto de Borges (2007) explode sua capacidade de pensar generalizadamente. Cada momento desencadeava uma nova imagem sobre um mesmo objeto que, radicalmente, se tornava única na vertiginosa apreensão de mundo de Funes.

Tudo ao seu redor desdobrava-se em detalhes desenfreados e inconciliáveis. Sua condição de parálitico confronta, ironicamente, sua capacidade de lembrar em detalhes e, por isso, perceber a fricção do tempo externo sobre si e sobre as coisas: “Era solitário e lúcido espectador de um mundo multiforme, instantâneo e quase intoleravelmente preciso” (Borges, 2007, p. 107). A vigília invade processos inconscientes: sonhos e entressonhos podiam ser reconstituídos. Dormir tornou-se uma tarefa difícil para Funes, pois, o que o conectava ao presente era a força concêntrica da lembrança com a qual lutava; buscava síntese impossível criando sistemas complexos que o ajudasse a esquecer as diferenças.

No conto de Borges (2007), há uma tensão construída entre a capacidade de lembrar do narrador e de Ireneo Funes. O narrador em primeira pessoa inclui o leitor como espectador e parte da história. O pêndulo mnêmico - tensão entre lembrança e esquecimento - de Funes confronta o leitor, ombreado pelo narrador, em sua oposição hiperbólica.

O passado para Funes era um presente constante. A reconstituição de imagens e, junto a elas, as percepções sensoriais que carregavam com precisão desmedida o fazia mergulhar em uma vertiginosa distensão fractal do lembrado: “[...] o presente era quase intolerável de tão rico e tão nítido e assim também as memórias mais antigas e mais triviais” (Borges, 2007, p. 104). A desmedida força da lembrança de Funes não apara as arestas da memória. Longe disto, distingue cada detalhe lembrado com alto grau de importância.

Funes é atormentado por um passado sem ritmo, sem jogo e sem surpresas. Não há, portanto, a renovação pelo esquecimento. Não há, portanto, recuperação (*rechercher*) nem restituição. A duração do tempo de Funes é revivido em sua totalidade de fragmentos: “Minha memória, senhor, é como um monte de lixo.” (Borges, 2007, p. 105). E, acrescentamos: todo o lixo contido no aterro desolador das memórias de Funes repele a instabilidade do esquecimento.

Neste sentido, Funes só encontra descanso além da memória; além da tensão entre o lembrar constantemente e o esforço de esquecer. Ele busca, portanto, anular a sua memoriosidade, distrair-se em uma memória devastada:

Para ele, dormir era muito difícil. Dormir é distrair-se do mundo; Funes, de costas no catre, na sombra, ficava imaginando cada greta e cada moldura das casas certas que rodeava. [...] Para o Leste, num trecho de quarteirão incompleto, havia casas novas, desconhecidas. Funes ficava imaginando-as pretas, compactas, feitas de treva homogênea; nesta direção voltava o rosto para dormir. Também costumava se imaginar no fundo do rio, embalado e anulado pela corrente (Borges, 2007, p. 108).

Que imagem é esta almejada por Funes como vazio homogêneo? No esforço de constranger o desembargo da memória, Funes estaria também constrangendo o próprio tempo? A anulação de Funes buscaria o não-tempo, o tempo da não-memória? Se demorarmos um pouco no excerto acima, perceberemos que a anulação da memória para Funes é, também, uma anulação do presente e do passado saturados nela contidos.

As casas imaginadas por Ireneo são novas. Assim como uma memória em devir: desconhecidas. Restituídas de um instante de fantasia e desejo de expandir para além do factual de sua temporalidade. Como discutimos anteriormente, lembrança e esquecimento fazem parte da ressonância mnêmica. O ato imaginativo participa da pulsão dinâmica entre estas duas frequências. A memoriosidade de Funes evade-se para uma instância imagética de novidade engendrada por um excesso; uma saturação. As imagens de “treva homogênea” revelam-se como inatuais e irresolutas na malha da temporalidade de Ireneo.

A imagem, portanto, carrega - preenche e potencializa - uma experiência de memória. Na órbita da imagem, o ato imaginativo funciona como consciência de duração. Georges Didi-Huberman (2015), em **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**, convida-nos a reconhecer as imagens como algo que sobreviverá e que nós somos um elemento de passagem. Isto nos leva a perceber que a imagem carrega “frequentemente mais memória e mais futuro do que o ser que olha” (Didi-Huberman, 2015; p. 16). Na relação entre tempo e memória, Funes procura por um intervalo e procura repouso em imagens capazes de anular as lembranças entulhadas.

A imagem do descanso de Funes, neste sentido, interdita o elemento de duração que a coloca, frequentemente, em tensão mnêmica. A imagem do vazio homogêneo toma uma intensidade espaço-temporal que colapsa a própria percepção e vivência da memória e

consequentemente do tempo. A imagem, como parte de um corpo arquivológico, paira no fluxo do tempo como presença no qual o passado se represente em projeto de futuro.

No diálogo poético, “Wonder”, Ann Lauterbach (2018, p. 91-94) resgata uma passagem do primeiro capítulo de **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte de Georges Didi-Huberman (2013) que diz respeito ao afresco de Fra Angelico. No texto, o historiador de arte discute como o estudo das imagens fincou suas bases sobre os alicerces do visível e do legível. E, desta maneira, a palavra foi apresentada como unidade do saber. Didi-Huberman defende a existência de um elemento que experimenta-se como rompimento de unidade sistêmica e apaziguadora da palavra como forma de saber: o não-saber. Este por muito foi subtraído das leituras de obras por representar um *nada*.

É deste *nada* que Didi-Huberman chama atenção para como a semiologia arbitrária de apreensão das imagens manteve sua execução em três categorias: o visível, o legível e o invisível. Por este método, as escolhas se afunilam entre a captura visual da obra, e consequente possibilidade de descrição, ou a não captura da porção invisível perdida na metafísica do inefável. O historiador francês, então, apresenta uma alternativa:

No entanto há uma alternativa a essa incompleta semiologia. Ela se baseia na hipótese geral de que as imagens não devem a sua eficácia apenas à transmissão de saberes - visíveis, legíveis ou invisíveis -, mas a sua eficácia, ao contrário, atua constantemente nos entrelaçamentos ou mesmo no imbróglio dos saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados. Ela exige, pois, um olhar que não se aproximaria apenas para discernir e reconhecer, para nomear a qualquer preço o que percebe - mas primeiramente se afastaria um pouco e se absteria de clarificar tudo de imediato. Algo como uma atenção flutuante, uma longa suspensão do momento de concluir, em que a interpretação teria tempo de se estirar em várias dimensões, entre o visível apreendido e a prova vivida de um desprendimento. Haveria assim, nessa alternativa, a etapa dialética - certamente impensável para o positivismo - que consiste em não apreender a imagem e em deixar-se antes ser apreendido por ela: portanto, em *deixar-se desprender do saber sobre ela* (Didi-Huberman, 2013, p. 23-24, destaque do autor).

A longa citação deve-se ao interesse de Lauterbach (2018) pelo trecho ao ponto de construir em torno dele, em **Spell**, um diálogo poético intitulado “Wonder”. As personagens do diálogo - Evening e sua interlocutora - ponderam sobre a noção de “vazio” que dilata-se em várias dimensões, deixando seca de verbo a boca que cala:

[...]

*- I will try. Maybe everything I have been writing is engaged with this interrogation of the relation between seeing and saying, visibility and legibility, as filtered through Didi-Huberman's sense of suspension, where 'not-knowledge' is felt in a pause, a gaze; where verbal language does not lay immediate claim to what is perceived, an equation I have sometimes called, dumbly, 'this is this.' As if all the possible encounters with the phenomenon world could find words. (Lauterbach, 2018, p. 93).*

[ - Tentarei. Talvez tudo que eu tenha escrito esteja comprometido com essa interrogação da relação entre ver e dizer, visibilidade e legibilidade, como filtrada pelo senso de suspensão de Didi-Huberman, onde “não saber” é sentido em uma pausa, um olhar; onde linguagem verbal reclama imediatamente ao que é percebido, uma equação que eu tenho chamado, estupidamente, “isso é isso”. Como se todos os encontros possíveis com o fenômeno do mundo pudessem encontrar palavras.]

A interlocutora sem nome, como de costume nos diálogos de **Spell** (Lauterbach, 2018), inicia por reavaliar a questão comutativa da linguagem como operação ordinária e de vaga inteligência. O argumento procura criar um paralelo entre a forma plástica e espacial das imagens pictóricas e das imagens textuais. O silêncio do olhar guarda a inelegibilidade, impossibilidade de leitura, justamente por não se render à rápida aceitação e reconhecimento de uma imagem como signo já encharcado de significado prévio. Esta leitura instantânea aplica uma reação inflacionária no escambo da linguagem. A interpretação sede a apreensão. A assimilação mental capta a imagem na plenitude da hipérbole que cataboliza a enunciação; provoca silêncio produtivo. Na sequência do diálogo, lê-se:

[...]

*- Well, I am certainly glad when I make people speechless with amazement.  
- Speechless, but reaching instantly for their camera phone. Such silence, such awe, is not the same as 'the lived ordeal of relinquishment,' which forms around the suspended moment, the resistance to definition by verbal means which seems to me a grim empiricism. (Lauterbach, p. 93).*

[ - Bem, fico muito feliz quando deixo pessoas admiradas sem palavras.  
- Sem palavras, mas buscando instantaneamente câmera no telefone. Tal silêncio, tal surpresa, não é o mesmo que ‘a prova vivida de um desprendimento,’ que se forma ao redor do momento suspenso, a resistência à definição por meio verbal que parece para mim um cruel empirismo.]

No registro dos fatos e da ciência, a palavra comunica domínios; satura a atmosfera da palavra-imagem. O que nos leva a reconhecer que a literatura almeja o tempo de apreensão da imagem ainda viva. Resta-nos aferir nossos sinais vitais a cada encontro com as imagens.

Evening - entardecer, anoitecer -, personagem com qualidades e proporções atemporais, abre o trecho lido acima e tenta aproximar-se da noção de não-saber que acompanha o silêncio concomitante com admiração. Entretanto, sua interlocutora humana retifica o exemplo e destaca como o silêncio, em forma de desprendimento, não resume-se ao hábito encenado de surpresa. O maravilhamento (*wonder*), anunciado no título do texto, interage com o silêncio irresoluto: a suspensão da palavra, a inundação infável da sede de verbo.

Em cada um dos encontros com as imagens, somos tocados até nossos limites; corte subjetivo: fragmento completo e autossuficiente. A resistência ao verbal desata a inteligência do que não se sabe. O não-saber se desenvolve sobre o entrelaçamento criativo para além do saber sobre o objeto que transborda a própria composição de imagem.

A concepção do *nada* que aproxima John Cage e Didi-Huberman está associada à incapacidade da linguagem de expor a experiência da leitura ou a experiência do dito diante da imagem na equação da poética de Lauterbach. A palavra-imagem encerra e abre, portanto, o caminho do silêncio. Essa noção de *nada*, vai de encontro à ideia do silêncio produto de ausência, como minuendo de uma diferença.

Desta feita, a suspensão não cessa o movimento do pensamento. O silêncio, ao contrário, produto deste *nada* é propositivo. Ele insurge de uma imagem que compõe maravilhamento: o entrelaçar de surpresa e admiração capaz de suspender o dizer. O leitor é convidado à ruminância da apreensão no encontro com as imagens do poema.

Há, no desencadear da escritura, corpos de texto que interagem na vertigem do pensamento no acúmulo antológico. O arquivo dispendioso dos corpos poéticos pulsantes, latentes do silêncio produtivo, participa, ainda, da economia material da historiografia literária. Ao ponto que o acúmulo do dispêndio poético reverbera na recepção da literatura na malha social.

### 3.3 ARQUIVO DE SILÊNCIOS

É na injunção entre o silêncio produtivo e o silêncio causado pelo maravilhamento, que a poesia de Lauterbach proporciona a apreensão dos dispêndios artísticos, como resíduos potenciais de contemplação do mundo. Assim, ela apresenta-se como poeta que faz a memória

de apreensões arquiváveis e arquivantes. Desta maneira, para o leitor brasileiro, o trabalho de Lauterbach aproxima-se ao de poetas como João Cabral de Melo Neto e Carlito Azevedo.

Ann Lauterbach (2008) comenta sobre a relação das palavras do poema com as palavras no trato habitual da memória. A poeta escreve: “[...] *So the function of memory is not so simple, one has to know the words and what they mean, but one has to forget the settings in which they are habitually found* [...]”<sup>10</sup> (Lauterbach, 2008, n.p.). Os signos percorrem o entrelugar do que se apreende.

A linguagem, por sua vez, empresta corpo à memória: da origem, o mito; do futuro, a premonição. No percurso, a poesia avança no desejo de reimaginar novas maneiras de representar - dar de presente ao presente - a vida pela linguagem. Neste sentido, a irrefutável importância da memória, na abordagem do eu, encontra na linguagem corpo: explicitude capaz de expandir as ligaduras do sujeito no mundo. E, assim, o mundo se desata em fluxos. Lauterbach tem consciência de que a anamnese poética remete a um futuro dispêndio de apreensões. Não há encenação de retorno, há, em seu lugar, espaços dialógicos. Mas a fricção do corpo a corpo intertextual esvaiu-se junto à experiência do encontro. O que sobra é texto presente; fermentado de potência silenciosa, traçado pelo discurso poético.

Este arquivo, que se perfaz por palavras, produz uma série de silêncios. O *algo* que ecoa o *nada*. A mudez eloquente do dispêndio poético transborda fragmentos e resíduos, mas mantém um corpo escritural externo e pulsante; moderado e modificado pelo subjetivismo de tensões intransponíveis.

No contexto de uma economia mnêmica que se desenha como uma *commodity*, a restituição suplementa a recuperação (*la recherche*) do tempo-memória. Ou seja, o trato sinóptico retoma corpos mnêmicos como elementos valorativos sob tensão do escambo imagético dentro do subjetivismo poético. É possível pensarmos um pouco sobre a relevância do arquivo na via do que chamamos dispêndio poético. E, desta maneira, refletirmos, pela escritura de Lauterbach, sobre a noção de poesia como força restitutiva de comunidade.

A percepção antológica - reunião de escritos - colabora com a ideia de arquivo de dispêndio. Se, como destaca Derrida (2001) em **Mal de arquivo**, Freud (2010) ponderava sobre o uso da técnica tipográfica para dizer o óbvio, ao tempo em que alega novidade na

---

<sup>10</sup> “Então, a função da memória não é tão simples, a pessoa tem que saber as palavras e o que significam, mas tem que esquecer a configuração nas quais são habitualmente encontradas” (tradução nossa).

matéria analisada, o desperdício da técnica está presente no arquivo poético pelo dispêndio da linguagem que se ocupa no inabitual.

A mobilização do aparato de publicação do dispêndio poético está prenhe das qualidades criativas e contemplativas do *nada*. Tanto a poeta quanto o leitor fazem parte desta clivagem arquivológica.

Por um lado, a poesia, enquanto apreensão diante de um objeto e processos ausentes ao leitor, transfigura o dispêndio da poeta em torno de resíduos e traços de linguagem. Por outro, o leitor diante do corpo do arquivo poético - a obra - encara um todo escritural que alavanca inteireza de resíduos e fragmentos por suas próprias apreensões.

Lauterbach (2009) escreve: “*So that writing a poem is involved with creating a self, in which the self (and so the world) is an anthology under constant revision [...]*”<sup>11</sup> (Lauterbach, 2009, n.p.). Desta maneira, “o ser” e “o mundo”, agitados em tumulto, são re-ordenados por força linguística. A poeta não descansa na contemplação, seu empenho está no transtorno da linguagem; na passagem escritural da experiência diante dos fragmentos e resíduos para o traçado linguístico: o re-ato do disperso. Tal passagem produz um corpo escritural que retorna, restituindo com a dupla carga da revisão na anamnese de si enquanto alavanca-se na potência e latência diante da apreensão do outro sobre o mundo e a linguagem.

O arquivo se dinamiza, desta maneira, pela potência do acúmulo. Radicaliza no exterior um corpo de memória que inclui, irremediavelmente, criação e movimento valorativo de partes, produzindo resíduos. Isto faz do arquivo um exercício de dispêndio, uma vez que a relevância do acumulado é representada pelo potencial de uso, não pelo uso em si. A valoração do arquivo está, por um lado, intimamente ligada ao arquivista, mas, potencialmente alavancada pelo acesso ao corpo arquivológico. Seria ingênuo, por parte da poeta, considerar a comunidade leitora de poesia destilada da massa social. Isto faria da comunidade leitora uma parcela alienada da condição primordial da poesia: a vivência coletiva. Com isto em mente, o dispêndio arquivológico, que emana da historicidade poética, se vale da apreensão como força de remonte articulada ao potencial da comunidade latente.

Na obra de Lauterbach, a poesia se esmera no cuidado com este diálogo encoberto que não se reduz à descrição conceitual ou à epifania intertextual como meio de *alegrar* o leitor. O esforço da poeta aproxima-se a uma anamnese própria em direção a uma noção de

---

<sup>11</sup> “De modo que escrever um poema envolve criar um ser, no qual o ser (como também o mundo) é uma antologia sob constante revisão” (tradução nossa).

comunidade leitora que produz resíduos enquanto apreende fragmentos. Desta feita, cria-se um arquivo silencioso; mudo em suas pretensões cumulativas. Talvez, uma forma de arquivo que rejeita o apego desesperado pela hierarquia historiográfica dos fatos, digamos assim, de origens e de comandos.

Em Lauterbach, a restituição se apresenta no corpo poético que dá arquitetura ao movimento das imagens a partir de palavras. Entretanto, o que carregam essas palavras? A corporificação, não só na reconstituição de corpo escritural, mas também naquilo que falta. No dispêndio, o faltante, não é apenas o que não se faz presente, mas aquilo que se projeta como imagem a partir da amnésia do miolo do signo que a arquitetura da poesia desenha. Fruto de um esforço procedural do *ser (self)* escritural, o corpo arquivável, parte do conjunto antológico, é alavancado pela latência mnêmica da apreensão. Em outras palavras, a memória individual, subjetiva em sua estrutura sociocultural, concebida como arquivo, ativa-se pelo envolvimento não apenas do *eu* inscrito, mas do também do *eu* que apreende o escrito na passagem do tempo.

Neste sentido, a poeta ao registrar em escritura as apreensões do lido como experiência ausente, alavanca o trato poético sobre a forma de um arquivo silencioso que se mantém ativo pela latência de criação que emana de forças mnêmicas: da lembrança e do esquecimento. Aquele que movimenta o arquivo participa desta *poiesis* ao traçar as relações de dentro para fora de corpos escriturais.

#### 4 CONTRATEMPOS

O real, em sua presença, é insuficiência e plenitude. A escritura anuncia a falta e revela ausência. O signo como fantasma demanda materialidade da falta enquanto constrange a percepção da realidade. O desejo de tê-la por completo. A imagem penetra a falha do real. Aloja-se em suas entranhas: simbiose de palavra recria e dilata realidade. O transtorno - desvio da direção regular - é um dos meios de transgressão artística. Uma das maneiras pela qual a tradição é re-animada. Tradição pode ser entendida como resíduos valorizados, arquimnêmicos, por genealogias dominantes que se edificam a frente do sujeito.

O tempo se abre pela sobreposição de realidade e virtualidade no emaranhado da memória. “*Making a painting, a poem; making or being in love; reading: these open time from the prison of the clock*”<sup>12</sup> (Lauterbach, 2018, n.p.; destaque da autora). Tempo e espaço são cancelados pela ignorância - vacância do conhecer - e reatados pela presença do corpo verbal que, à escritura, engendra-se. O engajamento arquivológico da poesia insurge como maneira de alinhar o movimento do tempo.

Há, por outro lado, regimes genealógicos: construções conflitantes e complementares sobre a história do começo que se confundem na linguagem em diferentes níveis. As origens, agora assinaladas no plural, são ao mesmo tempo uma questão de fragmentos, resíduos e vestígios: pedaços, restos e marcas. Eles são alinhavados nos traços-de-união da escritura. Na fluidez da poesia, a origem emerge em partes, pois a palavra transtorna o limite no testemunho do princípio. A qualidade performática da lírica re-apresenta a encenação da origem no tempo da leitura.

A produção contemporânea, vasta em qualquer situação, engendra uma série de desafios do ponto de vista da percepção poética, ou seja, daquilo que se entende como maneira de perceber o próprio tempo.

Este capítulo foi composto a partir de reflexões pessoais complementares acerca de alguns conceitos que, quando em vez, surgem na discussão sobre a literatura de nosso tempo. O método circunda a contiguidade de fragmentos, versos, como eventos de pensamento. Nosso intuito é colocar em pauta pontos sensíveis que servem como base comum da percepção que construímos para a literatura contemporânea. A pergunta seria, “De onde

---

<sup>12</sup> “Fazer uma pintura, um poema; fazer amor ou estar apaixonada; ler; *livram* o tempo da prisão do relógio” (tradução nossa).

partiremos?”. “Da querela”. Da justa que emana da trama poética entre tradição e transgressão.

Hans Robert Jauss (2005) faz uma arqueologia da palavra “modernidade”, partindo da transição entre a Roma antiga e o novo mundo cristão no século V até as considerações de Charles Baudelaire (2010) em **Le peintre de la vie moderne** publicadas em 1863.

A seu modo, Baudelaire (2010) equaciona o antigo atrito da antítese moderna (*antiqui versus moderni*) ao inaugurar, sob o signo de *modernité*, a metade contingencial do presente. Para o poeta e crítico francês, uma modernidade existiu para cada artista em seu tempo. Na recusa da querela da antítese moderna, toma lugar a equação entre a metade imutável da arte e a metade transitória da modernidade. O transitório, o fugidio, emerge do tempo presente ao artista. O olhar do artista seria capaz de captar em cada época a *emergência* moderna. Ser moderno, nos termos baudelairianos, seria, portanto, manter-se atento às emergências, ao que surge repentinamente, do presente sem a recusa da metade imutável. O esforço é manter ativa a percepção da beleza misteriosa contida no transitório. No meio da modernidade, vanguardas.

A vanguarda funcionaria como versão de “poética” ou “política” da modernidade, comenta Marcos Siscar (2016) em **De volta ao fim**. Dela, uma visão específica, estruturada e ideologicamente desenvolvida de literatura e de sua função em dado presente envolve-se de maneira necessária a este presente. O fim, enquanto crise, subentende morte e vida. E, fatalmente, se valem do re-ato das imagens no traçado entre signos.

Seria possível, desta maneira, conceber os “fragmentos de atualidade” revelados pela passagem da vanguarda da primeira metade do século XX trouxeram para a segunda fase de experiência moderna (pós-II Guerra) o saldo inflacionado das estéticas ocidentais. Há pontos de toque e tensão entre tradição, transgressão e tradução na maneira pela qual a modernidade, aos moldes baudelairianos, configurou estados conflitantes e complementares em “poéticas de atualidade”. Ou seja, poéticas que focaram nas exigências - imperativos de performance - do presente.

Em outra parcela da modernidade do século XX, em “Of Modern Poetry”, publicado em 1940, Wallace Stevens (2006) descreve o poema moderno a partir do imperativo de aprender a língua do lugar (“*speech of the place*”). Por trás da metáfora do teatro de Stevens, não se perde de vista a relação intimista do poeta com o leitor/ouvinte. Stevens reconhece a poesia como mediadora entre o outro do poeta e o eu do leitor. O poeta estadunidense termina

considerando o poema moderno como ato da mente (“*the act of the mind*”). Este ponto de vista, reconhece as reverberações do apreendido pelo poema como parte da poética moderna.

Na medida em que as condições da produção poética mudam, o passado torna-se *souvenir*: fragmento simbólico de lembrança que se carrega de lugares já visitados. A balança pende para o lado do presente.

Chegando mais próximo de uma estética pós-moderna, o Concretismo de 50 reintegra a ideia de fragmento de atualidade da vanguarda. Isto fazia sentido no contexto da versão brasileira do movimento. Com tradição estética fortemente parnasiana e raízes socioculturais de um reacionarismo latente, desde a deflagração do Modernismo de 1922, a literatura brasileira tentava equacionar a anamnese das pulsões arcaicas da cultura, atualização da linguagem poética e as exigências do presente. Em “Poesia Concreta: Memória e Desmemória”, Augusto de Campos (2015) confronta a percepção de Ferreira Gullar sobre a percepção estética do poema “Lygia fingers” (Campos, 2015, p. 76).

Em carta de abril de 1955, Gullar afirmava que Augusto de Campos matara a palavra ao desligá-la de seus elementos. Para Ferreira Gullar, Campos não havia compreendido a intenção de Stéphane Mallarmé em confrontar a tirania unidirecional da linguagem a partir da quebra da sintaxe em “Un Coup de Dés”.

Campos (2015), em seu texto, revisa a carta-resposta dada a Gullar em 1955. Nela, ele afirma que, por estar preso a classificações tradicionais, ao considerar como fatalidades tempo e sintaxe, Gullar não percebe que a Mallarmé, ao valorizar o espaço em branco da página e a configuração visual do poema, empenha-se em uma noção de tempo mais complexa e dinâmica: o espaço-tempo. Em mais uma querela análoga aquela travada entre *antiqui* e *moderni*, o Concretismo reverberou algumas das escolhas temáticas em projeto estético atualizado.

A poética verbivocovisual toma gosto pela liberdade individual do salto significativo. Apostando em formas dinâmicas e na interação com tecnologias audiovisuais. O imperativo de performance do Movimento Concretista atualizou a apresentação da poesia apostando na empatia do leitor/ouvinte/espectador do poema pelo fragmento: tradição do novo moderno atualizada. Entretanto, a historicidade da lírica realiza-se pela transgressão ativa da tradição. A tradição, por sua vez, é um acúmulo de valorizações expressivas, vencedoras em memória e em linguagem. O acúmulo espalha seus resíduos pelos cantos dos tempos.

De Mallarmé a Ezra Pound, da pintura abstrata à música dodecafônica: a *arké* dos concretistas estava no perímetro de sua contemporaneidade. O conceito de pós-modernidade desenvolve-se dentro da lógica da própria tentativa de ruptura pela qual a noção de saber totalizante é substituída pela dissolução do sujeito. Mais do que isto, Fredric Jameson (1991) assinala que o sujeito pós-moderno perdeu a capacidade de organizar passado, futuro e presente em uma experiência coerente. Assim, as produções culturais deste sujeito resultam em uma “empilhado de fragmentos” (*heaps of fragments*) aleatórios e heterogêneos.

Tais questões relacionam-se com a quebra entre a relação sincrônica da identidade pessoal com uma certa ordem temporal que fazia gravitar dada unificação entre passado e futuro no presente.

As primeiras duas décadas do século XXI têm customizado cada vez mais as demandas de consumo: quase tudo é *on demand* para quem pode pagar. Isto inclui a interação com a coisa artística. Embora tenhamos testemunhado a revolução tecnológica com a ingênua esperança de que ela nos traria algum tipo de união cibernética, o que observamos é a displasia sistêmica e deliberada das relações de poder e consumo vertical e horizontalmente. Em tempos das *fake news* e da *deepfake*<sup>13</sup>, no momento em que o estado-nação perde, cada vez mais, sua exclusividade no aparelhamento ideológico para os conglomerados corporativos da informação computacional e na construção do simulacro utópico de arrebatamento pelos méritos de “bom comportamento” dentro da civilidade burguesa, a linguagem apresenta um desequilíbrio em sua economia.

Dedos deslizam repetidamente as telas dos *smartphones* em busca de informações mais atuais possíveis nos *feeds* das redes sociais. Na Tecnologia da Informação, “atualizar” significa renovar a infraestrutura de um sistema. O sistema atualizado torna-se, supostamente, mais apto às necessidades do desenvolvedor e do usuário. A atualização, neste sentido, atende a dois propósitos: (1) adequar o sistema às exigências do presente; (2) traduzir e simplificar a linguagem “da máquina” para atender ao imediatismo interpretativo. Quanto, à primeira vista, “modernizar” pressupunha a substituição de sistemas, “atualizar” significaria a manutenção e conservação de sistemas. Estar “atualizado”, i. é adequar-se ao presente, torna-se o novo simulacro da experiência do agora na encenação de ascensão nas escadas do paraíso e na

---

<sup>13</sup> A partir de uma Inteligência Artificial é possível criar vídeos de pessoas dizendo e fazendo coisas que elas não disseram nem fizeram. A técnica foi usada primeiramente no cinema no filme *Forrest Gump*, dirigido por Robert Zemeckis (1994), como efeito visual e recentemente para influenciar nas eleições presidenciais estadunidenses de 2016.

crença da legenda do lucro sem trabalho pela recente classe de profetas digitais do capital elástico do início do século XXI: *quantum coaches* e *digital influencers*.

Antes que nos seja dado assento ao lado das Cassandras pessimistas da Era Digital, não se trata aqui de mais um réquiem para literatura, nem um lamento sobre o “fim dos tempos” da poesia em detrimento à tecnologia. Não acreditamos nas profecias do fim da literatura ou de sua suposta recente inabilidade revolucionária. A literatura configura-se como espaço de possibilidades (res)significadoras. A linguagem da poesia pode ser entendida como uma das formas de superação da coação realizada pela ideologia dominante.

Digital, eletrônica ou analógica - sopro, marca ou pixel - a poesia revela o que a vida automática nos faz esquecer. Porque, (re)memorar é (re)presentear o passado ao agora. A relação do fazer artístico com o próprio tempo se desenvolve a partir do reconhecimento do seu papel na (re)ordem do tempo. O fazer artístico, portanto, frequenta a atualização, mas não o *atualismo*. Atende à capacidade de re-atar o sujeito ao tempo de si e dos outros. Nesse sentido, o “atual”, na arte, é parcela na composição.

Quando o atualismo toma conta da experiência de recepção do objeto de arte, tudo se transforma em pragmatismo automatizado; leitura rápida e não reincidente. A matéria escrita da literatura, sobretudo a que se dedica ao significado rarefeito, é posicionada ao lado de documentos de mercado e livros didáticos.

Reconhecemos os espaços de esperança intransigente nas redes sociais e em plataformas eletrônicas - a literatura eletrônica, digital e digitalizada -, mas isto não anula o fato de que a estrutura algorítmica das “bolhas” de ideias e das aglomerações em torno de palavras são sintomas das crises da linguagens do século XXI.

O empenho poético surrealista buscou tirar a linguagem da inanição da sequência casual e, conseqüentemente, empurrar o leitor para o salto desprotegido da nova linguagem. George Steiner (1988) examinou a crise dos recursos poéticos no fim do século XIX: a lacuna entre a nova realidade psicológica e as modalidades antigas de manifestação retórica e poética. Havia, naquele empenho poético, os sinais de que a economia da linguagem instrumentalizada seria reduzida ao laconismo industrial. Enquanto a literatura movia-se para a linguagem particular, dificultando o acesso ao leitor comum. A leitura, naquele contexto, tornava-se uma habilidade reduzida ao mínimo necessário. Isto criou uma comunidade de leitores literários mais restrita.

A leitura torna-se uma habilidade instrumentalizada e capitalizada por novos meios de tecnologia digital insurgentes na metade do século XX. Ao tempo que anuncia o novo paradigma do leitor que chamaremos de contemporâneo, a digitalização de meios de disseminar informação também denunciam os abismos sociais; é preciso ter para ver o mundo virtualizado. Nas últimas décadas do século XX, euforia: a mundialização digital e a promessa da comunidade conectada. A literatura na entrada do século XX se reconhece na luta contra a sintaxe tradicional. A escritura, por sua vez, se alimenta de resíduos e excessos limados do pretexto racional.

A hiper-virtualidade da linguagem transforma-se no bojador da crise do século XXI. Como deusa vingativa, a linguagem inunda de logos. O dilúvio de palavras. Leitores atraídos por energia e brilho como miragem de água. Todo o corpo linguístico transtorna-se em dispêndio potencial. Junto a ele, o corpo social e político diluídos. O poeta assume a postura de retaguarda enquanto acredita na redenção pela, cada vez mais, restrita comunidade de leitores.

Com este pano de fundo, a ânsia pelo “atual” é tencionada pelas crises de urgência de desempenho e do ter-direito acionadas pelo esforço neoliberal. Byung-Chul Han (2015) difere o sujeito da “obediência” de Michael Foucault, daquele do “desempenho”. Embora disciplinado, o sujeito do desempenho é mais rápido e produtivo pois paga o imperativo da produtividade com a própria alma. Já transmorfa em linguagem alma-corpo atrofia-se nas reincidências da etiqueta do capital. Na impossibilidade de re-atar a sua posição no tempo, o sujeito pós-moderno, atualista incauto, está à mercê do agora eterno.

O *sujeito atualizado* do nosso tempo, portanto, caracteriza-se não apenas por uma fragmentação cronológica no nível onto e epistemológico, herança moderna, mas ainda pela derrota no âmbito espiritual. Atualizar, na operacionalidade sistemática e habitual do capital, suspende a origem. Há, neste sentido, a retenção do remonte da memória, do tempo. A linguagem poética, contudo, na força restituidora, processa o ordinário: desencadeia a origem.

Quando não há mais o elo entre as origens e a presença linguística que as circunda - e. g. a tradição - a pertença dá lugar à abdução. Abre-se uma cisma entre o presente histórico e sua existência individual e coletiva e como esta afeta suas projeções sobre o futuro. Ou seja, o lugar epistémico e lugar social estão cindidos.

A displasia reacionária dos primeiros vinte anos do século XX parte do ressentimento para uma estética presa à hermenêutica imediatista e alegórica das paixões. As práticas

valorativas do reacionarismo recente, vide QAnon e bolsonarismo, não se comportam como não-estéticas, mas como recusa da modernidade em proveito ao *kitsch* das alegorias heróicas e nacionalistas desconexas: revolução encenada; autoritarismo pragmático; miragens da nostalgia.

Nas aberturas de plantio; na cronologia de dias; nas vidas editadas das redes. A sintaxe, entendemos, não se resume ao parâmetro linear da linguagem. Ela age como força estrutural de re-ordem das coisas no mundo. As *timelines* das redes simulam a ilusão da escolha e suposta sequência. Nada reconfortante para o indivíduo burguês suturado: vida *on demand*. A ordem, enquanto relação entre elementos, pode ser entendida como uma instância subjetiva como no poema “Logistics” da antologia **Hum** (LAUTERBACH, 2005). No poema, a poeta tensiona o pronome *she* em sua ancoragem dêitica. *She* passa a materializar uma ausência: signo aberto; imagem distendida.

A morte, no poema, aparece como objeto fora da lógica da rima: letras e números cortados, suspensos (*cut out*). Tal ausência distancia o eu poético, deslocado no narrador, de sua própria subjetividade objetiva. Como miragens, palavras e pontuação não são o que a primeira leitura anuncia. Lauterbach (2005) carrega os signos latentes nas dobras de palavras. A pontuação, ausente em muitos poemas, aparece para tensionar a precisão dos sintagmas. O raciocínio organizacional - logístico - da criação escritural - musical e rítmico - adensa a falha clandestina.

Na passagem para o final do poema, a repetição parte em direção gradativa à máxima conceitual do argumento poético: “*life depends on it*”. A vida depende de uma sintaxe, enquanto força estrutural de organização interior. Tal verdade será tensionada pelos três últimos versos:

[...]

*In noise, the mother said, cut it out!  
wanting order and silence, But the mother was all  
disorder and her nights were the noise of nights.*  
(Lauterbach, 2005, n.p.).

[No barulho, a mãe disse, *parem com isso!*  
querendo ordem e silêncio. Mas a mãe era toda  
desordem e suas noites eram o barulho das noites.]

Tudo nos leva crer que este poema tem indícios biográficos. A morte de sua irmã e o alcoolismo da mãe são os fantasmas de uma equação irresoluta, narrativa desestabilizada

contida em forma e sintaxe poéticas. Há uma recondução ética-subjetiva; a busca de apaziguar uma crise com a própria temporalidade. Ao mesmo tempo, a impessoalidade dos versos ressoa além do registro pessoal. O corpo escritural, parte de um arquivo, agora, público, encontra no leitor sua parcela restitutiva.

Daí, a aposta de Lauterbach em recuperar e restituir pela linguagem a força de depuração e (re)ordem dos fragmentos herdados. Na poesia, é criada uma sintaxe como meio de conectar fragmentos e oferecer a volta ao instante no qual as perguntas tomam formas fundamentais: insurgências mitológicas.

Surge do trato poético uma infraestrutura do pensamento capaz de permitir a encenação do esquecimento para que haja uma reinserção da imagem na ordem do tempo. O palco desta encenação é a linguagem. Se, por um lado, a quebra da sincronia no nível linguístico reflete a impossibilidade de unir experiência biográfica e vida psíquica. O arquivo escritural, por outro lado, vai além da transmissão da literatura no plano histórica, mas a dobra sobre si incluindo, incontornavelmente, o mundo e, incondicionalmente, o outro. O poema, inserido nestas recapitulações, é construído e renderizado permitindo falhas e brechas. A esperança da poeta mantém-se tesa à promessa da relação regenerativa entre conhecimento e poder no ato de ler/ouvir o poema.

Neste horizonte, o poeta contemporâneo, ao assumir os riscos em unir os fragmentos de um mundo amorfo e desconjuntado, vê-se atraído a consolidar: unir em simultaneidade sua parcela dispendiosa ao grande arquivo da humanidade. Contudo, a volatilidade da matéria prima da linguagem reforça a entropia fundamental da ação poética no ato de reordem do tempo e dos seres no tempo.

Ao passo que a literatura condensa, a partir de um elemento patético latente, os diferentes indexadores estéticos, ideológicos e sociais na malha da qualidade cronopoiética da linguagem. Tais elementos, reclamados como tentativa de restabelecer no presente histórico o verdadeiro tempo da história através do poema, desperta a inteligência dos espaços de energia interativa dos significados nos saltos do tempo: separados e, simultaneamente, contíguos.

Ética e estética relacionam-se com a dinâmica transcultural, translinguística; um realismo complexo e alteridade recíproca: contemporaneidade em sua complexidade sobreposta. Podemos chamar de uma vontade inatural, intempestiva, à malha social, i. é nos níveis da temporalidade remontada, da (re)criação e *ethos* que age sobre (re)ordem na relação humano-humano. Joan Retallack (2003), situa sua aposta poética (*poethical wager*) no

trabalho do poeta em chamar atenção para o que permaneceria silencioso no pano de fundo da história.

O ato de notar (*the act of noticing*) a invisibilidade do futuro cultural é a carnadura relevante de uma estética que reconhece a ligadura proteica na apreensão de fragmentos e resíduos re-animados: “[...] *the horizon of the future and the horizon of the past are one and the same.* [...]”<sup>14</sup> (Retallack, 2003, p. 14). Talvez o uso restrito da palavra “horizontalmente” tenha nos habituado a perceber o movimento “de um lado para o outro” como se o horizonte não tivesse amplitude vertical. Ao incluir tais dimensões, futuro e passado colidem, sobrepostos no mesmo espaço-tempo sobre os lugares epistemológico e social do sujeito: imensidão de potência temporal individual e coletiva. Nesta sobreposição, pulsões arcaicas animam a vivência contemporânea.

#### 4.1 INATUAL CONTEMPORÂNEO

Palavras no poema carregam brechas da percepção acomodada pelo reducionismo instrumentalista da vida. Ann Lauterbach pretende dar às brechas intenções que se completam no leitor. Na segunda de “Spell” (Lauterbach, 2018), poema homônimo à antologia, nos deparamos com a visão opaca e contraída do horizonte da história:

2.

*History's horizon*

*blurs into running crowds,*

*pitched waves, mobile boundaries*

*not sanctioned by law. History's*

*horizon*

*contracts into small boats*

*traversing rough water.*

[...]

(Lauterbach, 2018, p. 42).

---

<sup>14</sup> “[...] o horizonte do futuro e o horizonte do passado são unidos e os mesmos” (tradução nossa).

[História, seu horizonte  
 desfocado em multidões correndo,  
 fortes ondas, móveis fronteiras  
 não sancionadas por lei. História, seu  
 horizonte  
 contraído em pequenos barcos  
 cruzando agitadas águas.]

Note-se como a poeta faz questão de manter a palavra “*History*” posicionada de maneira que a letra maiúscula inicial torna-se ambígua. “História”, conjunto epistemológico e gráfico institucionalizado da memória social; “história”, narrativa de vivência que nos envolve dentro da malha da memória.

O horizonte da H/história, colisão de duas realidades análogas, no poema é aproximado a imagens de tumulto em desfoque e a contração de barcos pequenos, isolados em suas singularidades, à beira de um naufrágio iminente. As águas desta vaga nos lançam contra a sucessão de descontínuos à espera de re-atar os fragmentos no corpo cultural.

Estamos na atmosfera do anarquismo das origens. Pelo menos na crença de sua plenitude e pureza. As origens, em sua carnadura linguística, manifestam-se por suas constantes recomposições. Elas arrematam os traços de dentro para fora das relações. A incomunicabilidade da origem, sua antimatéria linguística, compele a constante habitação da linguagem ao seu redor. Em torno dela, orbitam os signos de corpos, tempos e espaços. É possível perceber uma tendência na poesia contemporânea em manter ativa a instabilidade arqueológica pela inatualidade anacrônica.

Neste contexto, reconhecemos que a construção do conceito em torno do termo “contemporâneo” já deixou trilhas pisadas na direção de topos recorrentes. A etimologia latina da palavra, *contemporarias*, datada do século XVII anuncia aqueles que estão juntos com o tempo (*temporários*). Considerando não apenas a noção paracrônica mas ainda a metacrônica, o contemporâneo não se configura como o “agora” - disposto entre o passado e o futuro - ele se apresenta como relação daquele que traz consigo e congrega diferentes tempos. Ou seja, aquele que está em estado oportuno para reatar tempos diversos.

A relação do contemporâneo com as outras instâncias temporais dá-lhe percepção não apenas politemporal, mas transtemporal, uma vez que não se trata de diferentes tempos contíguos, mas a possibilidade de relacioná-los por traçado sinóptico. Portanto, aquele que “traz consigo o próprio tempo” carrega, inevitavelmente, outros tempos. O contemporâneo, portanto, tensiona, por vezes, extemporaneidades no alicerce do agora.

Na largura de nosso horizonte temporal, Safo é uma daquelas poetisas que o mar do passado joga incessantemente nas praias do nosso presente. Sua crença na imortalidade de seus versos toma proporções oraculares considerando a sua relevância nos dias atuais. Em um dos seus fragmentos, escreveu:

*Μνάσεσθαί τινά φαμι καὶ  
ἕσπερον ἀμμέων.* (Sappho, 2015, n.p.).

[Acredito que eles lembrarão  
de nós no futuro.]<sup>15</sup>

A frase curta remete ao salto temporal da presença inatual na memória de outras pessoas. Viver na lembrança do leitor futuro - de tempos em tempos - profetiza a poeta.

Não se sabe o contexto do fragmento. Por isto mesmo, nos parece tão próximo. Quase dois mil e seiscentos anos depois de sua morte, Safo permanece emaranhada em nossa temporalidade. Nela todos os tempos são transversais, porque todos os tempos habitam a memória no instante do encontro com os resíduos do corpo escritural. A aposta no futuro é uma inatualidade; anacronia. A poeta visa seu próprio tempo na projeção e no desejo de expandi-lo, alargá-lo, lança-se na única direção que pode: no devir.

Em outra parcela de tempo, **O Livro do desassossego**, obra de Fernando Pessoa (2006) escrita por seu heterônimo Bernardo Soares, carrega a inatualidade contemporânea. Assim, como Safo (Sappho, 2015), Pessoa apostou no futuro a pertença literária de seus escritos: “Penso às vezes, com um deleite triste, que se um dia, num futuro a que eu já não pertenço, estas frases, que escrevo, durarem com louvor, eu terei enfim a gente que me ‘compreenda’, os meus, a família verdadeira para nela nascer e ser amado” (Pessoa, 2006, p. 201). Bernardo Soares esperaneia em anacronia. Revela ao leitor diante do texto o desejo do leitor futuro. Este leitor existe na memória em devir: restituição de um tempo metaperfeito.

---

<sup>15</sup> Fragmento de Safo. Tradução nossa da versão em inglês de Peter Russel.

Desta feita, em primeiro plano, lidar com o contemporâneo nos leva a crer que estamos observando a última instância cronológica; a ocorrência daquilo que está no prólogo do presente e no prelúdio do futuro. Contudo, a percepção do tempo dividido entre aquilo que foi, o que é e aquilo que está por vir revela-se no mínimo opaca, se não insuficiente para situarmos a contemporaneidade poética.

Henri Bergson (2006) chama de “contemporâneo”, aspas do autor, um conjunto de fluxos captados pela consciência em único fluir. Bergson (2006) classifica como simultâneo o entrelaçar de fluxos em relação à nossa capacidade de receber os estímulos do mundo e percebê-los como conhecimento. Estamos, então, na órbita da sobreposição temporal em que contemporaneidade, um estado contingencial de remonte do agora, se desenvolve por uma sobreposição: simultaneidade de dois sistemas que compreendem o contemporâneo.

Por isto, mais do que uma questão na sucessão do tempo mensurável, cronológico, “contemporâneo” ressurge como topos nas análises de narrativas históricas e na classificação da produção poética. O que dizer da literatura contemporânea? Nasce no encerramento do pós-modernismo (ou na polêmica de seu decurso) até os dias atuais? Ou, carrega seu óbolo como custo de passagem?

A extensão do contemporâneo desafia a linearidade cronológica justamente por orbitar a origem como maneira de estender-se em direção da reabilitação do perdido na memória a partir da subjetividade em fluxo ininterrupto. Estamos lidando, deste modo, com duas noções de contemporâneo: (1) o contemporâneo etimológico, próximo da noção de partilha do presente comum; (2) o contemporâneo ideológico, que não cessa apenas na partilha comum do presente, mas na inadequação, no comportamento inatural para com as urgências do seu próprio tempo em relação à tradição dominante. Este comportamento inatural transborda em escritura.

A contemporaneidade, por sua vez, aqui, assume uma sobreposição oportuna da relação entre cronologia e temporalidade. Ou seja, pela noção de sucessão e de existência interior do tempo. Contudo, esta sobreposição, em alguns casos, abriga clandestinamente a inaturalidade que se opõe às genealogias buriladas e formas endurecidas por valores na história.

Neste ínterim, quanto mais fragmentada e esvaziada for a relação entre tradição e linguagem, mais o risco de ela perder sua ordem prática no controle entre passado-futuro e presente-passado. Em outras palavras: a questão dos poderes estático, poético e anacrônico

sobre o tempo têm fortes reverberações na relação com as urgências do *loop* egocêntrico do “eu” contemporâneo. Herança e tradição, neste caso, tensionam as relações entre a memória do pertencimento e o pertencimento da memória. A primeira relação diz respeito aos fatos culturais e como estes mantêm relação transversal com a realidade autônoma. A segunda, refere-se aos estatutos do registro e do arquivo.

Por isto, tradições sublimadas pela força hierárquica de outra tradição podem ser reapresentadas como elementos essencialmente novos e transgressores. A poesia, neste cenário, exerce papel fundamental em reativar o circuito linguístico do reconhecimento do “eu” no mundo e da presença do outro.

Ainda em “Spell” (Lauterbach, 2018), o primeiro verso combina a ambiguidade que se desloca entre um jogo de cartas e um convite de uma ilusionista a participar de truque:

9.

*Pick a card, any card.*

*What did you get? A nine? A queen?*

*Which? One with black spades or*

*one with red hearts? Place your bets.*

[...] (Lauterbach, 2018, p. 49).

[Escolha uma carta, qualquer uma.

Qual você pegou? Um nove? Uma rainha?

Qual? Uma com espadas pretas ou

uma com corações rubros? Faça suas apostas.]

A escolha da carta enseja um evento ficcional. Ao participarmos deste evento, reconhecemos que as brechas e vazios são intencionais e controlados. As perguntas que seguem a escolha da carta carregam, na clandestinidade, a gradação do contrato ficcional e gosto pela resolução e, conseqüentemente, perturbação da normalidade. A cada carta que aparece no poema o leitor é conduzido a imaginá-las. Quando o número e a rainha são sugeridos, faltam-lhe o naipe. Na sugestão dos naipes, outros atributos existem na penumbra. No desfecho, a promessa é convertida em esquivia. Os versos seguintes se deslocam para um convite à ação.

[...]  
*Let's get a slice of pizza.*

*Let's pick up some eggs, some chard.*

*Let's go down to the river*

*and watch the sun set.*

*Let's hope for the best.*

[...] (Lauterbach, 2018, p. 49).

[Vamos pegar uma fatia de pizza.

Vamos apanhar alguns ovos, acelga.

Vamos descer até o rio

e assistir ao pôr do sol.

Vamos esperar o melhor.]

O poema desata duas maneiras de encarar o que vem pela frente em comunidade. A primeira, pelo risco individual. Nele, fazer aposta é uma maneira de competir pela pretensão de saber sobre o devir. A segunda, pela construção de expectativas positivas. O corte no tempo-espaço do poema revela, em novo cenário, uma sequência de convites que rivaliza com o tom imperativo do primeiro verso, “*pick a card*”. No campo das escolhas, as contingências de memória se afloram.

Reparemos a inversão do som nas palavras *bets* e *best*. As gradações alimento, natureza, presença diante da passagem do tempo, desembocam em esperar (hope). Se o futuro é incerto e o azougue do tempo atual nos comprime no cansaço, depositamos esperança compartilhada: “*Let 's hope for the best*”. A partir das apostas (*bets*) de nossas escolhas.

A temporalidade se manifesta pela vivência humana. O poeta, como sujeito na temporalidade, aposta no outro como potência subjetiva capaz de tensionar a realidade. A concomitância em relação ao seu tempo incorpora tanto a poeta quanto o leitor na condição de sujeitos contemporâneos. Contudo, a síncope em relação ao ritmo da atualidade ordinária é marcada pela saída poética intempestiva; inatual. Retomando: estar atualizado é cumprir com as exigências do presente. Se a poeta verdadeiramente contemporânea se revela inactual, intempestiva, sua escritura transborda a mesma temporalidade que adere.

É prudente ter em mente, desta feita, que a concomitância no tempo realiza-se por presença viva e escritural. Roland Barthes (2003), ao discutir a fantasia da concomitância entre o cronológico e o vivido, alerta sobre a complexidade da contemporaneidade. A provocação de Barthes (2003) parte da ideia de compartilhamento do tempo entre Karl Marx, Stephan Mallarmé, Friedrich Nietzsche e Sigmund Freud. Embora tenham compartilhado uma fração da linha do tempo, a concomitância existencial não responde à complexidade da contemporaneidade no entendimento do Viver-Junto. Para Barthes, os efeitos dos sentidos no jogo cronológico desembocam no paradoxo entre o contemporâneo e o intempestivo (*Unzeitgemässe*) nietzschiano.

Vale examinarmos a palavra no título das considerações de Friedrich Nietzsche (2003). *Zeit*, tempo; a mesma palavra usada por Martin Heidegger (2012) na temporalidade (*Zeitlichkeit*) do Ser em contraponto com *temporale*. Em sequência: *gemässe*, em acordo com, apropriado. Até então, “tempo apropriado” não oferece tensão.

Mas, o manifesto está na introdução do prefixo *um-*, que leva a palavra para duelar contra si mesma; como *coda* irresoluta e paradoxal na apreensão da historicidade: *Unzeitgemässe*. As considerações nietzschianas, publicadas ao longo da década de 1870, são opostas à decantação do tempo na história: não-de-acordo-com-o-tempo. Ou melhor dizendo, a história enquanto estrutura de pensamento monumental e relicário de signos esgotados, sua genealogia inútil, é para onde Nietzsche aponta suas considerações. É nesta queda, do tempo aberto e oportuno para o descontínuo do “foi”, que a ilusão da fixidez da linguagem em relação à memória se fragmenta.

Nietzsche (2003) apresenta as instâncias do entendimento histórico na contrapartida do sentir a-historicamente (*und historisch empfinden*): ignorância (não-saber) que abre o sentir das coisas à serviço da vida. Este pensamento enxerga o presente, tempo atual, como regenerativo; insurgente da própria potência da matéria prima que o origina. Nietzsche (2003), assim, contrapõe-se à história; à tradição enquanto cânone. Ela, em parte, é uma maneira de controlar os corpos escriturais em cultura dominante. Sob controle, a escritura, frequentemente fragmentada para servir a propósitos institucionais, tende a soltar os resíduos. O que se ergue em frente é um monumento sobre trapos: memória saturada; tempo entulhado.

Mas a motivação de Nietzsche (2003) não está em desfazer-se da história, mas dá-la de volta à vida. Reside aí força restitutiva do inatural. Neste cenário, ele transpassa a atualidade, desatualiza-se, convoca uma não-atualidade que se expande para além da

factualidade histórica e estende-se em todas as direções: do passado do qual se deseja prover, do presente entulhado e do futuro sob o risco de perder-se na contemplação do monumento histórico. Nietzsche, inatual para sua atualidade, parece dialogar bem com a nossa atual urgência.

Quando Giorgio Agamben (2009) inicia suas considerações em torno do contemporâneo, a partir da dissociação das exigências intempestivas de Friedrich Nietzsche em relação ao seu presente. O filósofo italiano posiciona Nietzsche a partir de sua inadequação à atualidade. Nietzsche seria, portanto, inatual. A partir desta distinção, Agamben (2009) considera o contemporâneo como uma relação singular com o próprio tempo a partir de uma dissociação e um anacronismo.

Neste ponto, inferimos que para Agamben (2009) o contemporâneo inclui o intempestivo. Em seguida, o filósofo ajusta seu olhar para a imagem do século com o dorso fraturado no poema de Osip Mandelstam. Desta feita, ele descreve a figura do poeta contemporâneo: o poeta contemporâneo, ao manter fixo o olhar sobre o seu tempo, não cessa em captar a luz que emana da obscuridade como urgência intempestiva.

Ann Lauterbach (2011) percebe no ensaio de Agamben (2009) a reconfortante reconciliação do poeta contemporâneo com sua inatualidade. Diante deste horizonte, o poeta transtorna o próprio tempo na medida que os resíduos se entulham nos espaços de memória. O contemporâneo, portanto, em sua inatualidade, anacronismo e urgência, não está apenas no horizonte da extensão cronológica da narrativa histórica. Ele parte em busca de uma tentativa de reparação. E, ao lado da pergunta “Contemporâneo de quem?”, que ecoa nos textos de Barthes (2003) e Agamben (2009), poderíamos acrescentar: “Inatual a que domínio da tradição?”.

Se por uma lado, a concomitância temporal implica uma sincronia, a inatualidade - confronto à soberba do domínio da tradição como monumento histórico - gesta uma anacronia. Ao encarar as imagens, Georges Didi-Huberman (2015) reata a noção de tempo à memória e, desta maneira, entende o passado como sublimado diante da presença da imagem. Nela pulsa o presente imediato em que o futuro provoca e é provocado a desatar em origem.

Ela, a imagem, arromba várias frentes ao mesmo tempo. Isto se dá pela sua impureza cronológica. Transbordando anacronia em todas as direções, o ímpeto da imagem é a sua inatualidade. Na economia do anacrônico, o artista se apresenta contra o seu tempo, no ponto polirrítmico da anacronia e idiorrítmico da sincronia. O olhar que se fixa na obra de arte

participa do remonte do tempo. A linha de colisão do presente eterno da obra esbarra na contemporaneidade de quem olha para ela.

O trabalho poético é concebido dentro da relação entre tensões de subjetividades. Este encontro é intermediado pelo objeto continente e contingente das decisões e escolhas do poeta em relação ao mundo. O leitor, ausente no processo de produção, interage com estas escolhas. Embora trata-se de uma relação anacrônica, os fluxos do fazer e do perceber se descobrem em *continuum*.

No contexto da poesia, as palavras copulam com a imagem. Na partilha do tempo, a inaturalidade da lírica contemporânea abriga-se no presente para orbitar a origem e o devir. O poeta verdadeiramente contemporâneo do seu tempo escreve tentando desinterditar urgências, o que o pressiona com força a agir do seu presente a partir de sua não-coincidência; de sua inaturalidade.

O que se reconhece, neste íterim, é a noção de conceitos sobrepostos de contemporaneidade: partilha do tempo e inaturalidade. Segundo esta lógica, o evento poético contemporâneo encontra em seu presente a dupla relação entre pulsões arcaicas e o transcorrer de mudanças. Transforma economia do tempo em sensibilidade inteligente; aposta da poesia contemporânea.

O paradoxo não escapa à qualidade fantasmática do tempo. De volta à leitura da última parte de “Spell” (Lauterbach, 2018).

[...]

*The clock is imaginative; it*

*has time or we imagine it has time.*

*I'm not sure how to measure*

*this gift, sanctioned by the stars. They*

*stay constant although they are dead.*

*They send what came before what*

*came last; their light, aftermath.*

(Lauterbach, 2018, p. 49)

[O relógio é imaginativo; tem

tempo ou imaginamos que tempo.

Não tenho certeza como medir  
 esta dádiva, sancionada por estrelas. Elas  
 permanecem constantes porém mortas  
 Enviam o que veio antes do que  
 veio antes; suas luzes, resultados.]

A crise entre o cronológico e o temporal se revela a partir da dúvida do sujeito em relação à precisão do objeto. O relógio, uma das invenções humanas para quantificar a passagem temporal, alimenta a imagem do tempo dentro e fora de nós. A poeta trabalha a polêmica sensação de temporalidade e duração no ritmo a partir do terceiro verso do trecho em destaque. Ao engajar uma vontade iâmbica, estes versos levam as palavras ao ponto de fusão entre desmedida e empenho da poeta em ter o tempo dentro do verso; sob os olhos. Mas a baliza do ritmo não impede o corte prematuro, atado à ligadura do verso seguinte: “*this gift*”.

O transtorno da medida vai na direção que toma a imagem fantasmática das estrelas. A poeta cria pela métrica o incômodo do atraso na leitura. Como meio de equacionar plenitude e falta, o leitor é conduzido a revisar os entreversos. Assim, as estrelas desencadeiam sua brilhante inaturalidade: ilusões em tempo atual de um passado indeterminado, animadas pela presença do olhar.

Por fim, “*aftermath*” não tem tradução satisfatória em Língua Portuguesa para aproximar a imagem no trecho citado. A palavra é formada por duas partes: “*after*”, depois; “*math*”, abreviação de matemática. “*Aftermath*”: quantificação tardia de consequências. A leitura desperta uma relação com o tempo atual, o presente, no transtorno da refração de luzes que desperta a vida no observador enquanto findam. Este olhar sobre a extensão contemporânea reforça a dobradura fractal da memória que ultrapassa o registro programático sobre o tempo.

É possível conceber, sem embargo, a experiência diante do fragmento como futura ausência. Assim, a presença, materialidade, do fragmento é uma maneira de iniciar o desate mítico da origem. A linguagem movimenta os bilros; reativa rizomas. O fragmento é artefato; resíduo, cria humana. Presente, o artefato remonta o tempo subjetivo. Transmuta-se em evento de memória; restitui a temporalidade como elo subjetivo do eu-outro ao mundo.

A escritura de Ann Lauterbach tece a malha da memória pelo panorama literário capaz de ultrapassar o mero registro dos fatos e da ciência. A experiência de leitura, neste caso, refrata a dobra da recuperação (*la recherche*) do tempo à tentativa restitutiva da temporalidade. Esta percepção nos encaminha para um olhar sobre o encontro com o objeto poético, fragmentário ou tracejado, de uma maneira mais incidental e intuitiva.

#### 4.2 ARTEFATO CONTEMPORÂNEO

O advérbio *again* (novamente; outra vez) tem raízes na forma antiga da língua inglesa no século XII, *agan* (em direção a; oposto; contrário a). *Against* (contra; ao contrário a; em oposição a), proposição ainda usada na língua inglesa atual, carrega dentro de si *again* como sobreposição de origem. No poema de Ann Lauterbach (2009), a redundância de recomeços revela, por um lado, a realidade desalojada e o azougue da temporalidade. Na décima parte do poema, lê-se:

*Or to begin again: a gift is in the offing.  
Something a sparrow might drop  
on its way, something sent  
across the boundaries of time.  
[...] (Lauterbach, 2009, p. 110).*

[Ou para começar novamente: um presente no fim.  
Algo que o pardal tenha derrubado  
pelo caminho, algo enviado  
além das fronteiras do tempo.]

*Or to begin again*: o reinício que promove a abertura do existente sobre o não-existente. Reverberações, contingenciamentos e continuidades no tempo, na memória, na linguagem.

Volátil violência de ondas castigam o que não é areia: dispersão da história na linguagem. A querela do tempo tem como púlpito o risco poético. A escritura - a dobra do significante sobre si; da temporalidade sobre si - revela a violenta e constante transfiguração da perda: fragmento de tempo disperso.

No poema, o pardal (*sparrow*), pássaro presente em vários contextos, é um trapeiro: cria o ninho de resíduos. Estes resíduos, dispersos, movem-se na aleatoriedade do mundo e carregam a tautologia que emana do momento exato de serem encontrados. A poeta, pássaro

trapeiro, faz do seu ninho-poema justaposição de imagens, alinhavadas no lio da linguagem poética.

O poeta contemporâneo, como pássaro, guarda os resíduos; sopra-lhes o peso do tempo e representeia-os, sob sua insígnia, à economia de linguagem poética. Ann Lauterbach (2011) considera que a natureza do *residuum* em relação à experiência subjetiva - experiência singular com a vivência - combina perda e precariedade a maneiras novas e diferentes formas de existência.

Apesar da qualidade econômica do hábito, a fluidez do resíduo nos é cara; custa-nos rapidez e abertura. Como resposta, Lauterbach (2011) acredita que o “eu” (*self*) tem várias camadas e particularidades. Por ter como essência a agilidade, ele pode se conectar por vários estímulos para se libertar do hábito internalizado. Subjetividade e fazer artístico têm estreita relação com o que foi dado (*given*), herdado, e o que é escolhido (*chosen*).

Susan Howe (2014), em **Spontaneous particulars: the telepathy of archives**, apresenta-nos, de maneira mais eloquente, a complexa e dinâmica relação entre resíduo, fragmento, arquivo e ato criativo. O livro é marcado pela apresentação de fac-símiles de textos acessados por Howe (2014) em coleções e arquivos bibliotecários acompanhados de seus comentários.

Em meio a um padrão de bordado para laço britânico do século XIX e um manuscrito à lápis de Emily Dickinson, Howe (2014) reflete sobre como estes artefatos provocam a percepção: “*Each collected object or manuscript is a pre-articulated empty theater where a thought may surprise itself at the instant of seeing. Where a thought may hear itself see*”<sup>16</sup> (Howe, 2014, p. 24). A pré-articulação do teatro vazio se desenrola pela ação de pensamento intuitivo, guardado ao contingente do instante diante do objeto. Imagens guardadas em tais objetos e manuscritos são reanimadas ao serem confrontadas com a presença irresoluta da subjetividade na trama do tempo. Atravessando este instante, o pensamento articula o ver e o ouvir à linguagem como re-ato de si.

Em “Under the sign”, Lauterbach (2018) desarranja interioridade e exterioridade. O poema inicia pela reincidência do sonho com sua irmã que morreu ainda na adolescência:

*Having dreamed of my dead sister  
raging with urgent*

---

<sup>16</sup> “Cada objeto ou manuscrito coletado é um teatro vazio pré-articulado no qual um pensamento pode surpreender-se no instante do olhar. No qual um pensamento pode ver a si mesmo” (tradução nossa).

*need, she  
conducting us to intolerable*

*passages, now forgotten, I  
have burned my right hand  
[...] (Lauterbach, 2018, n.p.).*

[Tendo sonhado com minha irmã morta  
furiosa com carência

urgente, ela  
conduzindo-nos à intoleráveis

passagens, agora esquecidas, eu  
queimei minha mão direita]

Enquanto, do esquecimento, uma das forças da memória, insurge o fantasma, a queimadura da mão direita marca a consequência de uma realidade que se desprende do sonho.

[...]  
*after sunset  
small dark clouds above*

*the river I cannot see  
while listening to*

*a scratched CD of Haydn  
piano sonata so that*

*certain passages  
rapidly repeat  
[...] (Lauterbach, 2018, n.p.).*

[depois do pôr do Sol  
pequenas nuvens escuras acima

o rio não posso ver  
enquanto escuto ao

CD arranhado de Haydn  
sonata para piano quando

certas passagens  
rapidamente se repetem]

O clima, fato externo, impossibilita a visão do rio, marcado pela lembrança expressa no poema por negação: “*the river I cannot see*”. A transversalidade de fluxos na temporalidade recorre a *coda* linguística na simultaneidade que o eu do poema encontra, involuntariamente, na edição incidental da música provocada pelos arranhões. As consequências da reincidência fragmentada imprevista se refratam no sujeito textual:

[...]  
*and having spend some moments*  
*thinking of the vision*

*that accommodates*  
*all that is unforeseen*

*as the world now*  
*becomes without sequence.*

(Lauterbach, 2018, n.p.).

[e tendo passado alguns momentos  
 pensando na visão

que acomoda  
 tudo que é imprevisto

como se o mundo agora  
 estivesse sem sequência.]

Nos últimos versos, o pensamento tenta *pré-ver* a visão interdita do rio. Ao mesmo tempo, o CD arranhado cria o *loop* incidental na música de Joseph Haydn. Acontece uma simultaneidade de ausências. A ausência em revelar um signo anterior ao objeto. Mas, o que não está diante da visão-imprevista (*unforeseen*) se desenrola como sintoma em outra instância de vivência: o mundo se desregula. Sob o signo (*under the sign*), esconde-se o silêncio irresoluto do mundo convocando a sua re-ordem; à (res)significação: remonte.

Se um poema pode ser entendido como um acúmulo de uma linguagem primordial, “[n]unca a voz de ‘aqui e agora’, a moderna, sim a de lá, a outra, a do começo” (Paz, 1993, p. 141). Ao ouvir a tal voz e reconectá-la ao seu tempo, a poeta exercita um anacronismo sincrônico: encena um deslocamento temporal pela lírica fazendo-o agir sobre o agora. Na dinâmica de ausência e remonte, o artefato contemporâneo torna-se inquietante porque o seu recorte temporal (do que dele se corresponde às urgências do presente, seja aquilo que está ou não ligado à partilha do mesmo tempo) não se conecta por proximidade cronológica. Mas,

sim, por uma particularidade espontânea do ato de leitura de cingir e apreender o artefato contemporâneo em urgência intempestiva.

Neste ponto, a relação de controle entre quem detém o poder sobre a transmissão dos arquivos da tradição - fragmentos guardados na vivência da memória - e as projeções das ações futuras, está intimamente conectada com o controle do presente pelos fantasmas do passado.

Ann Lauterbach percebe a potência da memória na ilusão da linguagem. O que está em jogo em **Or to Begin Again** (Lauterbach, 2009) é o duplo regime do desmonte comentado por Georges Didi-Huberman (2015): o desconcerto da queda e a desconstrução estrutural. O desmonte de Lauterbach emprenha a experiência de leitura de dobras de memória - tensão entre lembrança e esquecimento - na teia da linguagem.

A escritura, neste halo, renderiza um destino próprio às coisas da memória; enquanto a linguagem presenteia ao leitor o destino inaugurado. A escritura passa a ser concebida como uma maneira de aprender o tempo. A memória, por sua vez, carrega o tempo na opacidade que habita esquecimento e lembrança. O poema se perde no erro, na imperfeição que insurge irremediavelmente do presente sobre a promessa de concisão. A imagem poética de Lauterbach pondera o roubo do dispêndio: apego à perda e ao elemento residual.

Em um tempo no qual poetas lidam com a paradoxal dualidade de economia linguística - ao mesmo tempo inflacionada e reduzida - os fragmentos de Safo já não falam mais apenas sobre os gregos antigos. Eles refratam, também, nossa relação com o tempo, mais precisamente com fragmentos do poético que passam a ser lidos como *artefatos contemporâneos*, não pelo ponto de partida de sua manufatura, mas pela sua qualidade latente com as urgências do nosso tempo.

O verso como artefato literário, por suas contingências socioculturais, comunica-se através dos vestígios, dos fragmentos e traços que inscrevem nossa percepção latente sobre a vida nas urgências do nosso presente: potência de significado reinserido na (re)ordem do tempo. Em procura de nossos próprios vestígios, quando tudo que temos é um fragmento, nos acostumamos à busca do significado rarefeito. Fragmentos, índices, vestígios: nossa mais recente totalidade.

Distante da ideia de “lixo” e “dejeto”, “resíduo” carrega, do latim, a noção de “sobra”, *residere*, e, mais próximo a nossa forma, “do que fica para trás”, *residuum*. Em **The Given & The Chosen**, Ann Lauterbach (2011) comenta sobre o residual que decanta da mutável e

adaptável realidade; como contraponto à potencialidade do novo e se estabelece sob as tentativas de mudanças, de reconfiguração de fatos e de consequências.

Há duas qualidades do artefato contemporâneo que nos interessa: (1) sua instância fragmentada; (2) sua anacronia, não apenas a encenação de volta ao passado, mas a potência de sentido lançada ao leitor/poeta futuro. Tais qualidades nos fazem perceber a relação do artefato contemporâneo com as tradições poéticas a partir de adesão e recusa. O objeto poético, inscrito nesta sobreposição, parte de seu presente ao nosso tempo perfazendo transgressões.

Ser anacrônico apresenta-se, no verbete dicionarizado, como aquele que está em desacordo com sua época; ou ainda, o que vai de encontro à cronologia. Mas, quando colocamos em perspectiva “a condição anacrônica da poesia contemporânea”, nos situamos entre cisma e vertigem.

Jacques Rancière (2009) observa duas instâncias do anacronismo. A primeira, relaciona-se com o remonte (*remontée*) a partir da sobreposição de tempos lendários - não-mensuráveis e não-datáveis - sobre tempos cronologicamente atestados em qualquer nível de mensura. A noção de contemporâneo não escapa à síncope anacrônica. Já lidamos com isto antes: da querela *antiqui vs moderni* até a equação baudelairiana entre as parcelas do *éternel* e do *transitoire*, como veremos mais adiante.

O prefixo ana-, explica Jacques Rancière (2011), não remete apenas ao movimento de frente para trás, de um tempo atual para um tempo anterior, mas ainda o movimento de cima para baixo. Ou seja, na hierarquia da partilha do tempo, ser anacrônico, lembra o filósofo francês, não é apenas remeter-se ao simples recuo no tempo mensurável, mas ainda ao remontar o próprio tempo em sua categoria não-mensurável. O anacronismo inscreve-se não apenas como o movimento horizontal na ordem do tempo, mas como o movimento vertical da ordem dos seres no tempo. Entendemos que o anacronismo na poesia não se limita à introdução em verso de imagens do passado, mas também à rerepresentação dos vestígios de um passado que pertencem à própria poesia e, conseqüentemente, ao poeta e leitor/ouvinte envolvidos em sua performance no presente.

Em “The Waste Land” publicado em 1922, T. S. Eliot (1998) implodiu o empenho criativo e ímpeto pelo verso fresco ao destilar dos fragmentos citados no poema a alusão de origens. Em seu lugar, Eliot fez emergir a apropriação, presentificação e reescritura da palavra alheia reinserta em novo contexto cronológico. A *citacionalidade*, código estético moderno, define Marjorie Perloff (2013), transforma-se em processo central na poética do século XXI.

Eliot, ao inaugurar o ato de leitura poética a partir de fragmentos de versos contíguos aos seus, remonta sua temporalidade e presenteia, como o pardal no poema de Lauterbach (2009), quem esteja em seu caminho. De modo análogo, Ann Lauterbach usa, como parte de seu remonte anacrônico, o jogo entre fragmento e vestígio para provocar a ruminância na leitura do poema.

A estética é articulada sobre a dobra de sentidos dominantes enquanto não cessa em fazer emergir paixões individuais em estado de desconcerto: visão esquizo sobre o objeto. Ela é parte da estrutura dos regimes de pensamento sobre o sensível, enquanto participa na dinâmica entre a cristalização e a naturalização de sentidos dominantes e preferenciais por um lado. Por outro, dissimula um tipo de diversidade intersticial, quando, no limite do signo, há uma trans-ordem hierárquica: força *poiética*, por isto, criativa.

A poesia, neste terreno, apresenta-se como o *modus operandi* da re-construção recifratória do signo. No trabalho poético, o significado condensa o momento presente referencial do sujeito com a apropriação transitória da imagem. A estética pode ser capaz de evidenciar elementos do meio e alavancar o significado pelo valor no escambo do continente cultural. Cópula semiótica, ao mesmo tempo, plasmada pela estrutura da imagem e dela evadida.

Tradição, transgressão e tradução, então, articulam-se nos diferentes modos de sentir o presente; agem sobre as dobras in-visíveis do imaginário. Elas traçam mediações capazes de evocar o ímpeto das paixões como uma das emergências do nosso tempo. Isto acontece por intermédio de dobras cronológicas encenadas a partir dos afluentes anacrônicos. Estes podem remontar o histórico a partir de aglomerados de signos em nosso tempo.

A origem, neste sentido, em constante devir, realiza-se no corpo verbal do presente. Ao tentar reconfigurar os fragmentos do tempo, a poeta, sempre à margem - limite no qual algo não é inteiramente definível - tateia, na penumbra - que abisma linguagem e natureza - os relevos das origens para alterar seu modelo inaugural à realidade em novo registro de possibilidade sensível. Reconfiguração capaz de promover abertura através da qual o que já existe encontra-se no que ainda não existe.

Ann Lauterbach (2011) escreve:

*I like the idea that certain givens, or inheritances, which cannot be factually altered, can be 'reconfigured' sometimes beyond all recognition. This reconfiguration does not abandon the initial, individuated reality but alters its internal shape, its syntax if you will, to allow new possibilities.*

(Lauterbach, 2011, p. 15-16).

[Gosto da ideia de que certas dádivas, ou heranças, que não podem ser alteradas, podem ser “reconfiguradas” às vezes além de todo o reconhecimento. Esta reconfiguração não abandona a realidade individualizada inicial mas altera sua forma interna, sua sintaxe se você preferir, para permitir novas possibilidades.]

Linguagem, geração, cultura; coisas dadas que escolhemos reconfigurar. No trabalho artístico, escolher não significa se opor entre uma das coisas. Seria, completaria a poeta: “[...] *simply an accrual of relationships that are the result of choices* [...]”<sup>17</sup> (Lauterbach, 2008, n.p.). Este acúmulo de relações (*accrual of relationships*) é a maneira pela qual o poema, em contato com o sujeito, transforma fragmento em conteúdo. O significado (*meaning*), completa Lauterbach, surge a partir do engajamento de leitores, espectadores, audiência, com este conteúdo. A escolha compreende, portanto, a esperança de um todo; uma aposta de inclusão que considera o escolher do artista e de nós enquanto leitores/ouvintes.

Em tempo de acionamento de sujeitos pelo impulso de escolhas imediatas e atadas às preferências de consumo, o engajamento que reconhece as consequências na liberdade de realizar escolhas, refrata as relações de poder na estrutura da linguagem. A lírica moderna faz do acumulado residual do poema propósito de herança. Herança, neste caso, tensiona as relações entre a memória do pertencimento e o pertencimento da memória enquanto o fragmentário torna-se potência na soma que o revela como parte do todo.

A escritura da composição poética resguarda a experiência de perda imanente ao resíduo. Residual torna-se traço; permanece como algo do que se foi no fluxo da realidade. Em “Scrap”, Ann Lauterbach (2018) demora-se no apego a imagem-projeto que ainda está incipiente na disposição dos versos:

*Other than what is*  
  
*without saying*  
  
*or motion*  
  
*still*  
  
*crouched below*  
*our intensity    made blank*

---

<sup>17</sup> “[...] simplesmente um acréscimo de relações que são resultados de escolhas” (tradução nossa).

*not to be captured*

*by delay or*

*any last resort*

*the hollow stump's*

*armless chair*

*ricochet passages*

*to desire to endow to hold.*

(Lauterbach, 2018, p. 78).

[Diferente do que é

sem dizer

ou mover

ainda

agachado abaixo

de nossa intensidade fez-se lacuna

não será capturado

por atraso ou

qualquer último recurso

o oco tronco é

cadeira sem braços

passagens ricochetes

desejar doar guardar.]

A gramática classifica o infinitivo como formas nominais do verbo. Infinitivo, na etimologia: eterno, ilimitado; inumerável. Na Língua Inglesa, esta forma verbal se identifica, na maioria dos casos, a partir da colocação do “*to*” diante do verbo. Uma maneira de afastar-se do modo imperativo. No poema, o tempo inumerável do infinitivo deseja, dar e guardar. Tal como trapos retornam parangolés. O poema marca a exposição negativa do resíduo como promessa de imagem. À espera do momento de revelação, o entulho (*scrap*), fragmentos ainda sem nome, sem palavra que o transfigure, encontra-se em irresoluto do

tempo: ainda não capturado sem atraso (*delay*). A poeta, neste sentido, traduz o não-dizer enquanto o transgride.

O trabalho da poeta esmera-se na devolução do resíduo a sua fluidez exata. Tal exatidão reclama um desejo de doação que, enquanto cede a travessia da palavra em imagem, segue guardando-a. Guardar, como no poema de Antônio Cicero (1996), como quem olha em vigília para lançar em poesia: proteger o que se quer doar de si. No poema, a linguagem se movimenta contra o atrito do domínio de excessos redundantes do discurso seguro ao continente das necessidades subsidiárias. Recolhendo serragem, cavaco e poeira da historicidade que sustenta o poema enquanto produto humano, a poeta apega-se ao erro residual para ativar a nevralgia do seu tempo.

A poética contemporânea recapitula dualidades (presença/ausência; materialidade/transparência; texto/performance; assim por diante), argumenta Ann Lauterbach (2008) em “As (it) is: toward a poetics of the whole fragment”. Vestígios, artefatos e objetos: sobreposições. Por estas veredas, o artefato contemporâneo está, simultaneamente, perdido e encontrado.

Antes do imperativo do isolamento pandêmico de 2021, Lauterbach (2008) indagava retoricamente nossa condição ambígua diante da virtualidade da presença entre confinados e livres, invadidos e remotos, ativos e estáticos, isolados e cercados: “*So close, and yet so far away. What can we (you and I) prevent from happening? What can we (you and I) cause to happen? For what or for whom are we responsible?*”<sup>18</sup> (Lauterbach, 2008, n.p.). São perguntas que amanham responsabilidade sociopolítica no terreno da linguagem. A ênfase está no enfoque coletivo, no sentido de uma comunidade que em relação ambígua de convivência em que o indivíduo é convidado ao reencontro *poético*.

A virtualidade da comunicação, em nosso tempo, revela a *antiphysis* da presença emaranhada à promessa de *physis*. O corpo flutua, desmembrado nas telas, como *souvenir* da vivência cujo atestado de verdade confronta os vestígios de presença. Força esta que, no instante que (re)cria e (re)organiza, exerce relação com as instâncias do sensível, operantes em regimes estéticos que, por não opor o antigo e o moderno, não cessam em (re)encenar o passado em novo palco, novas palavras, novos intérpretes.

Mas a força da realidade se desloca para o sujeito. Melhor dizendo: para a tensão entre

---

<sup>18</sup> “Tão pertos, e ainda tão distantes. O que nós (você e eu) podemos evitar de acontecer? O que nós (você e eu) fizemos acontecer? Do que ou de quem somos responsáveis?” (tradução nossa).

sujeito na presença de outro, inexoravelmente, sujeito. A subjetividade, mostra contingencial do sujeito, insurge do conflito. A escritura, neste caso, apresenta-se como injunção de fragmentos traçados ao encontro das subjetividades.

#### 4.3 DE TEMPOS EM TEMPOS

“Task: to open” é um longo texto que preenche a segunda parte de **Under the Sign** (Lauterbach, 2013). Predominantemente em prosa com intercalações poéticas, Ann Lauterbach (2013) anovela, neste texto, reflexões em relação às delicadas nuances que resvalam no ser, ler e ouvir de um tempo em que a relação de espaço - longe e perto - se dissolvem. Na solidão tumultuada de um tempo em que a simultaneidade nos sobrecarrega, a poeta se preocupa enquanto esperançaia.

Os versos emparelhados por toda a extensão de “Realm of Ends” (Lauterbach, 2009) decompõem a promessa do silogismo na tensa condição temporal de Francis . O transtorno do movimento ao redor de Francis preenche a involução.

1.

*Francis turns. He has something to say. He has an announcement. He says, snow in summer and falls silent.*

*A single egg in the nest. Francis turns. It is not metaphysical; it is merely a distraction.*

*Time passes. The nest is empty. The snow, bountiful. A girl dedicates her last weeks*

*to a show of force. She writes gracefully about force. Francis turns. He seems weak and small and without volition. [...] (Lauterbach, 2009, p. 34).*

[1.

Francis vira. Ele tem algo a dizer. Ele tem um anúncio. Ele diz neve no verão e cai em silêncio.

Único ovo no ninho. Francis vira. Não é metafísico; é apenas uma distração.

Tempo passa. O ninho está vazio  
A neve, generosa. Uma menina dedica suas últimas semanas

a demonstrar força. Ela escreve graciosamente sobre força.

Francis vira. Ele parece fraco e pequeno e sem volição.]

Verão e neve afastados na cronologia, lado a lado na temporalidade do verso. A justaposição dos opostos da imagem lhe faz calar porque já disse tudo: profecia em busca de futuro. O silêncio relembra a pedra (*stone*). Silêncio: retração do som. A força que se demonstra na menina se materializa em escritura: transbordamento. Francis, por oposição, vira e transforma-se (*turns*) imóvel, fraco e pequeno, reduzido à estátua observadora. Os outros: voláteis, incidentais e luxuosos.

2.

[...]

*He has recalled the condition of stone.*

*He has resumed his incalculable origin.*

[...] (Lauterbach, 2009, p. 35).

[2.

Ele lembrou a condição de pedra

Ele retomou sua incalculável origem.]

O peso das realidades opostas, apresentadas no mundo que se move ao redor de Francis, excedem ao apego pela experiência sensível, entrega-nos à dualidade natural e metafísica do tempo, devolve à memória a sua existência temporal.

Ann Lauterbach (2018), ainda em “Task: to open”, conecta como o conhecimento empírico - o saber do contato e da visão - refuta a ideia de mitos (*mythos*). Por este viés, abre-se uma clareira entre a relação do visual e legível à mitológica que reconhece as nuances que desviam (*swerve*) o humano da lógica comum aos fatos.

A origem (*Ursprung*) desenhada por Walter Benjamin (2013), em **Origem do drama trágico alemão**, publicado primeiramente em 1928, não se perfaz pela permanência emergencial, mas por uma revelação sintomática que envolve o devir e o desaparecer. Servindo-se da mesma imagem do redemoinho utilizada por Benjamin (2013), entendemos que esta origem não se expõe no plano factual pois carrega consigo a nulidade material da linguagem. A nulidade não está em sua condição expressa, mas na falha representativa que decai da restauração de si mesma e de sua constante restituição temporal enquanto parte da realidade. A assepsia linguística na tentativa de reter o que se entende por origem desdobra-se, refrata-se, na própria escritura.

O mito sofre a mesma força orbital da linguagem. Para André Jolles (1976), em **Formas simples**, o mito, no horizonte mental dos gregos antigos, também ocorre por uma vontade de restaurar um horizonte mais amplo para o evento de inserção do homem no universo. Esse ato, na análise de Jolles (1979), se realiza a partir de uma pergunta fundamental que estrutura linguisticamente o mito dentro da narrativa que remonta a temporalidade humana à divina.

Todavia, o mito enquanto Forma Simples, pondera o historiador das artes, pode passar por atualizações e associar-se analogamente a uma Forma Relativa. Ou seja, consciente da demanda já existente da universalidade do mito, cria-se uma atualização, realizando a materialidade da coerência necessária dentro da carência que se declara. O mito carrega uma das formas de ignição da origem, o remonte constante da humanidade no cosmos.

Para Mircea Eliade (1998), em **Mito e realidade**, naturalizado estadunidense, o mito revela a pedagogia de modelos significativos e exemplares para atividades humanas. O encontro do humano a sua materialidade na narrativa da “criação”, analisa o filósofo romeno. Assim, a palavra, na estrutura do mito, re-ata a realidade humana ao imaginário do cosmos nos ritos transcendentais e do escambo das imagens na economia sociocultural.

No horizonte cultural do Ocidente, não por acaso, no século XVI, o substantivo grego *logos* (“palavra”; “discurso”; “razão”), o mesmo que usamos em “lógica”, foi atualizado pelo pensamento cristão como “Palavra Sagrada; a Palavra”. A palavra e seu contexto: manutenção e mudança.

Mas a palavra é sopro e fantasma. A linguagem, na qualidade estrutural de recriar mundos, transtorna o sentido da origem. A origem, enquanto coisa em si, sublima-se no tecido da linguagem. Neste horizonte, a noção de mito re-anima a palavra na percepção da origem.

De volta ao poema de Lauterbach (2009), a forma substancial de Francis, sua condição de estátua, retrai-se em origem: temporalidade incalculável.

3.

*The day has become abstract; I cannot know it.  
It spits and complains as if it were real*

*but it is only a matter of time.  
How, for example, forgetting*

*becomes opaque.  
As if dark on dark, an inert stone.*

*Francis is only a sentimental stone.  
Francis is impoverished and mute.*

[...]

(Lauterbach, 2009, p. 34).

[3.

O dia se tornou abstrato; Não posso conhecê-lo.  
Ele cospe e reclama como se fosse real

mas é apenas uma questão de tempo.  
Como, por exemplo, esquecer

torna-se opaco.  
Como se, sombra na sombra, uma pedra inerte.

Francis é apenas uma pedra sentimental.  
Francis está empobrecido e mudo.]

Enquanto partícula cronológica dissolve-se na suspensão da vivência, Francis anima-se pelo seu entorno. Desconecto dos sentidos, o tempo torna-se uma abstração análoga ao negativo da memória. O eu-narrador do poema, na condição irresoluta do não-saber - “*I cannot know it*”-, revela o contingente de sua subjetividade e tem em Francis sua paisagem.

Chegamos ao entendimento de que a substância da origem, sua palavra-imagem, revela-se como enigma da memória assim como uma estrutura de linguagem. Nossa cronologia é marcada por memória inflacionada das genealogias e crises de urgência colidindo com a memória de nosso *pathos*.

No poema, questão e matéria de tempo (*matter of time*) se justapõem ao esquecimento para compor a imagem do movimento em torno de Francis: estátua que anima-se em revolução cumulativa e restitutiva dos signos que carrega.

[...]

*Francis is a fiction of the glare, turning  
into the Tuscan sun, under the juniper, among flowers.*

*Doves perch on his head and shit on his sleeves.  
This is an example of natural observable fact.*

[...]

(Lauterbach, 2009, p. 36).

[Francis é uma ficção da visão, vem  
a ser o sol toscano, sob o junípero, entre flores.

Pombas empoleiram sua cabeça e cagam suas mangas.  
Isso é um exemplo de um fato natural observável.]

Francis é avivado pelo jogo entre origem e mito; temporalidade e linguagem. A ficção de sua existência apoia-se na composição da paisagem. Há, no radial do poema, o gasto catártico do objeto na sombra do esquecimento. O tempo, desta feita, remonta temporalidade na contração existencial do ser e do movimento em relação à imagem. Diante das imagens, cifradas em linguagem poética, interpretação e apreensão atravessam o sujeito em estado de tensão. Por sua vez, a recuperação da memória sobre o tempo do objeto resguarda a imagem como fato do poema. O poema, no encontro da leitura, revela-se evento, aluvião que arrasta e cede fragmentos e resíduos.

De volta ao tumulto de “Alice in the Wasteland” (Lauterbach, 2009), depois de a Voz afirmar que apenas máquinas podem se movimentar reversamente (*go reverse*), Alice responde:

[...]  
*I can retrace my steps, Alice said.  
That is not the same as going back in time, which is nostalgia  
Nostalgia sounds like something for which you take a drug.  
Nostalgia is a drug.*  
[...]  
(Lauterbach, 2009, p. 55; destaque da autora).

[Posso retrazar meus passos, disse Alice.  
O que não é o mesmo que voltar no tempo, isto é nostalgia.  
Nostalgia soa como algo para qual você toma uma droga.  
Nostalgia é uma droga.]

A nostalgia, ao tempo em que nos prende em busca de uma experiência já há muito alterada da percepção, contrasta com a disruptura poética e faz acreditar na possibilidade de reversibilidade temporal: saudade do passado que anula a retomada do presente e, conseqüentemente, na construção de novas possibilidades.

O retrazado realça novas linhas na reordenação do lugar dos seres em um tempo inaugural, inscrito na poesia como possibilidade de redefinir a relação entre o humano e o mundo; maneira de retificação da crise esquizofrênica. O valor restituído por essas contrações da memória está presente em sua “musculatura”: movimento involuntário, espasmódico (“memória muscular”); qualidade proteica do sentir e do relacionar-se com os seres e as coisas.

Dias, marcas cronológicas - ciclos - se destilam da natureza dos fatos em “Realm of Ends”. Ou melhor, círculos, para nos aproximar de Ralph Waldo Emerson (2017): eternas inaugurações no tempo natural. Eles são equacionados ao esquecimento (*forgetting*) no estado de latência. Neste sentido, o poema negocia o lugar dos esquecidos enquanto encena a restituição do não-dito.

[...]  
*In a dream of the girl and the lover,  
 now forgotten as the day, inevitably, is forgotten.*

*There is a difference between being forgotten  
 and being among the dead, but*

*given these episodes,  
 their proof turns to night and stone.*

[...]  
 (Lauterbach, 2009, p. 37).

[Em um sonho da garota e o amante;  
 agora esquecido como o dia, inevitavelmente, é esquecido.

Há uma diferença entre ser esquecido  
 e estar entre os mortos, mas

dados estes episódios,  
 as provas viram noite e pedra.]

A sobreposição de fluxos - contemporaneidade que recobra memória - tempo e corpos no espaço, inclui o sonho. Do tempo à memória; da memória ao tempo: “[...] *From time to time we are summoned to transgress, or trespass, or just to be in an imagined elsewhere. The affirmation you are witnessing is blessed because it cannot know itself and therefore cannot find itself. [...]*”<sup>19</sup> (Lauterbach, 2018, n.p.; destaque da autora). De tempos em tempos, os traços da escritura poética procura o re-ato na vivência do mito, na vivência pela linguagem que reconecta o cosmos ao humano. O passado passa a ser percebido dentro do enigma da memória na estrutura linguística - sua materialidade simbólica - apresenta-se, por vezes, fragmentado, tumultuado e contíguo às urgências do presente.

Em um mundo que se vê cada vez menos apegado à ideia de obra prima, a palavra “origem” muitas vezes se confunde com “tradição” e esta se entrelaça com a noção de

---

<sup>19</sup> “De tempos em tempos, somos convocados a transgredir, ou transpassar, ou apenas ser em outro lugar imaginado. A afirmação que você testemunha é abençoada por não poder reconhecer-se e, assim, não poder encontrar-se” (tradução nossa).

“herança”. Todas estão dentro do horizonte da memória. A relação entre tradição e herança se apresenta muitas vezes como um conflito entre voz e mudez. Em busca de apontar o movimento que remeta à transgressão, o passado do nosso tempo não é apenas algo que está para trás de uma linha temporal, pronto para ser acessado pelo conhecimento histórico.

Se é possível falar em um projeto poético de Ann Lauterbach, seria prudente compreendê-lo no movimento sinóptico. A poeta estadunidense mantém o olhar fixo sobre o próprio tempo e seus trapos na tentativa de restituí-los em comunidade. Em sua obra, temporalidade e atemporalidade fermentam o trato do artefato poético no confluir da história em escopo subjetivo.

## 5 SUBJETIVIDADES EM CONFLITO

Virtualidades também nos movem no mundo real. Perceber a relação que temos com as coisas com que convivemos é uma maneira de nos reconhecermos no mundo.

Linguagem retida; linguagem fluida. Mundo de tumulto e de silêncios: notificações, manchetes, propagandas tingidas de sinceras indicações. O imperativo cínico de felicidade tóxica.

Redes. Reter linguagem é dispositivo político. Redes conectam e retém; poemas conectam e retém: tempo de redes e poemas, fluxos e retenções. Mundo irresoluto.

A capacidade do sujeito em perceber a duração em si do próprio tempo, parte da premissa de que o sujeito não tem consciência de que está em dessincronia em relação ao tempo natural. Inserido em sua malha sociocultural, o sujeito lança-se à complexa construção da realidade que participa levando consigo os signos fracionados do seu tempo. Teia de Narcisos, Eco tagarela. Em outro plano, a vontade humana de participar de um coletivo. Coletivo de quem com quem? Comunidade em devir.

A configuração cultural contemporânea expande as relações de leitura a partir de resíduos e fragmentos. Isto se dá, arriscamos dizer, pelo modo como a complexidade nas relações entre subjetividade e comunidade, entre local e global, colocadas contra o plano de fundo da nostalgia cínica do Capital, se desenvolve de maneira heterogênea. Neste cenário, seria ingênuo pensar em leitores de poesia contemporânea como uma comunidade?

No apagar das luzes do século XIX, dos contingentes do indivíduo moderno, ordinário e funcional, emerge a singularidade patológica da psique, antes atrelada ao misticismo da alma, para equacionar estratificações internas às demandas externas.

Em **O futuro de uma ilusão**, publicado em 1927, Sigmund Freud (2011) equaliza cultura e civilização. Este movimento é importante porque a noção de cultura desenvolvida por Freud está carregada, por um lado, com a força da coerção de impulsos e, por outro, da dominação nas relações humano-natureza e humano-humano.

Mais tarde, em escrito publicado em 1930, “O mal-estar na civilização”, Freud (2010) analisa não apenas como o indivíduo apreende o “eu”, que se apresenta como atual, de maneira residual, mas coloca sob análise a fuga do sofrimento e da infelicidade como contraponto do indivíduo ao mundo exterior. A ação civilizatória converte-se, no raciocínio de

Freud (2010), em força gravitacional de aglomerados; retenções. Há, neste intento, a disputa assimétrica entre busca da felicidade individual e cultura, enquanto instituição civilizatória, em promover bem-estar. O indivíduo freudiano, desta feita, se coloca como inimigo virtual da cultura: antagonista dos sacrifícios impostos pela civilização; mártir incauto da dobra de si sobre o mundo.

A crença no conjunto humano balizado pela gravidade civilizatória - cultural - de suas instituições surge como meio de sublimar as pulsões narcísicas. O indivíduo, neste cenário, procura atender seu egoísmo enquanto contenta-se a desempenhar seu papel altruísta por meio de restrições comunitárias. O “eu”, neste contexto, é patológico: revela os sintomas do indivíduo por sua busca pela felicidade na economia de si mesmo diluído no coletivo social.

Ainda no ano de 1927, Martin Heidegger (2012), em **Ser e tempo**, destila o Ser (*Dasein*) projetado no “eu” que existe e se percebe cada vez eu-mesmo, pela relação íntima de ser-no-mundo. Este Ser, concebido como provisório, incompleto, de certa maneira, não está submetido à fragmentação ou multiplicação e sim a uma pendência, o faltante (*Ausstand*), temporariamente inacessível até que se finde, em direção à morte. E, neste caso, o Ser passa a conter nele mesmo a estrutura modificável de mundos particulares, carregados de mundidade (*Weltlichkeit*): estrutura de recorte de tempo do ser-no-mundo. Ao passo que toda ilusão e erro, falha e falta do Ser devem ser percebidas como modificação originária, i. é na recomposição estrutural que se mostra provisória e contingencial.

Neste sentido, o Ser heideggeriano revela-se como integral naquilo que o restitui como ser-resoluto (*Entschlossenheit*). A resolução, neste caso, está para o factual como a preocupação está ao estado originário do Ser que impele à ação enquanto preso a sua provisoriedade. Por esta via, a temporalidade (*Zeitlichkeit*) do Ser apresenta-se a partir de sua própria historicidade. Uma vez que a historicidade solicita um contexto para projetar-se, a temporalidade assume, fundamentalmente, uma noção de espacialidade que possibilita suplantar o vazio de significatividade deixado do Ser ao dobrar-se sobre si.

Heidegger (2012) lembra que o ser-resoluto mantém a sobriedade no entendimento das faculdades factuais do Ser. E, desta feita, o Ser se reconhece como si-mesmo no isolamento silencioso do ser-resoluto para a angústia: vazio na dobra do ser sobre si. Há uma retração linguística, portanto, no Ser como si-mesmo na suspeição do “eu”. Isto porque, para o filósofo alemão, o “eu” é uma projeção de existência de outra categoria. O que faz com que este “eu” do plano discursivo expresse, na maioria das vezes, o que ele não é propriamente.

Para Freud (2011; 2010), o sujeito subsume no protagonismo do indivíduo. Enquanto em Heidegger (2012), o sujeito aparece por entre as brechas, encharcado de si, na deriva da malformação de sua própria hipérbole. Nos dois casos, percebemos a tentativa de evadir-se do sujeito hegeliano: contemplativo e espaçoso demais.

Nosso entendimento parte do sujeito como percebemos na obra de Ann Lauterbach que carrega o germe do outro, assim como o outro é um sujeito em sua própria circunscrição. A poesia, assim, sublima um contorno. Ela transtorna a relação capital do sujeito com o seu entorno. Mais ainda, o sujeito, enquanto eu-signo na escritura, transborda a linguagem por sua participação imagética. Neste sentido, na subjetividade habita a transversalidade entre o sujeito e o outro, e, destes com a memória. Isto faz da subjetividade, engendrada em torno do eu-poético, um jogo de opostos em constante restituição arquivológica. Ou seja, a reabilitação da economia da memória por suplemento subjetivo.

No poema, o eu todo alheio; todo meu. A busca da pluralidade de “eus” tornou-se um dos glifos modernos. No hiato entre o individual e o subjetivo da construção de materialidade identitária, transbordam os desejos que podem estar expostos e/ou dissimulados: *in-visíveis*. Pois, culturalmente, nem tudo que está indisponível à visão deve ser considerado inoperante. Portanto, a in-visibilidade reclama uma vida-morte, presença-ausência, identidade-alteridade: o véu que deixa transpassar a luz sem revelar o contorno completo do verdadeiro rosto. A literatura encara a ausência como oportunidade de preenchê-la: imaginar o rosto sob o véu.

Em nosso tempo, a ideia de sujeito confunde-se e combina-se com a de identidade. A crise, todavia, adentra o decurso ideológico; na estrutura que engendra o pensamento sobre si nos mesmos lugares sociais e epistemológicos do pensamento sobre identidade.

Ann Lauterbach (2009), na quinta parte de “THE NIGHT SKY II”, coloca em perspectiva a produção literária de seus estudantes de graduação que usa versões estereotipadas de identidade sobre a demanda subjetiva do *ser (self)*. Por um lado, a poeta pondera sobre o pertencimento que emana das práticas comunitárias ligadas às expectativas de identidade em que “[...] *approbation seeming to come from the litany of cathartic self-exposition and exhibitions, the fast food of our social constructions*”<sup>20</sup> (Lauterbach, 2009, n.p.). Por outro, ela observa o paradoxo da abordagem institucional a respeito das expressões

---

<sup>20</sup> “aprovação parece vir da ladainha de autoexposições e exibições catárticas, o *fast food* de nossas construções sociais” (tradução nossa).

sobre si que reafirmam ideologicamente as suposições sobre identidade e individualidade coletivamente.

O argumento de Lauterbach (2009) serve para nós como entrada na toca rizomática da subjetividade no trato poético. A partir dele, é possível tatear os pomos do trabalho da poeta na clivagem que coloca o “eu” sob um arco temporal que refrata a ubiquidade da poeta em relação ao corpo social. Neste cenário, ela reconhece que o “eu” poético é percebido como parte de um resíduo contingencial e participante de um corpo coletivo. A crise do sujeito poético atravessa, portanto, as relações históricas e sociopolíticas.

### 5.1 EU É SUBJETIVO

A crença individual de sua integridade empurra o sujeito para o transtorno. Não obstante, há uma obviedade capaz de dar passagem clandestina ao sujeito: todos somos sujeitos. Fora de nós há um cosmos de subjetividades que nos provoca. Mesmo que o ato criativo tenha como aposta ética o transbordamento na leitura, o texto insurge de um conflito do sujeito na dobra de si sobre o mundo, que, irremediavelmente, inclui outros, que também são sujeitos.

Em nosso tempo, nos parece que não estamos mais diante de horizonte mental de obras primas e de unidade poética. E, neste contexto, a singularidade da obra se desenha em suas interconexões subjetivas. Este movimento mantém o leitor ao mesmo tempo ativo e despretenso no movimento do olhar sobre os objetos poéticos.

Se é possível pensar na ideia dos sujeitos fraturados como resíduo moderno do sujeito provisório, que o mundo burguês ocidental amarrou aos pés da mesa civilizatória, os sintomas de fratura da experiência são assimétricos e desdobram-se sobre o mundo sólido que se dissolvia no fim do século XIX.

O capitalismo em nosso tempo e a liquidez das relações exigiram atualização na natureza do eu na lírica. As subjetividades dilatam na coletividade desmanchando a força da primeira pessoa - marca da subjetividade do eu lírico desde os românticos - e assombra a superação do indivíduo. Lauterbach, em sua singularidade, reúne do coletivo vestígios do seu tempo. No entanto, é em sua latência revolucionária e anárquica que a poeta almeja impedir o juízo coletivo de decantar-se. Neste empenho, ela toma consciência de que luta com linguagem pela reordem do mundo não se resigna ao insulamento.

A malha da linguagem empresta sintaxe ao sujeito. Mas há um porém: a linguagem não prevê o emaranhado de vozes; não elucida a subjetividade dobrada sobre o sujeito. Na passagem para a escritura, a subjetividade se revela em crise enquanto imagem mal-acabada, em devir, do eu retido na materialidade textual.

O transtorno, incômodo do outro, desencadeado pela subjetividade, sutura imagens de experiências para lançar na multidão do mundo. É neste sentido que a experiência, retida no momento empírico e à instância intersubjetiva na relação entre sujeito e objeto, ganha seu contingente imagético. A subjetividade na linguagem desemboca no descontínuo: retenção que transborda pela escritura. No terreno da lírica, há dois pontos de provocação: (1) o eu e (2) sua subjetividade. A escritura passa a ser reconhecida como fato literário que cria a face imaginária, aposta na alteridade e põe subjetividades em crise.

No poema que compõe a terceira parte da coletânea homônima, “Hum”, Ann Lauterbach (2005) usa os versos emparelhados em duplas para captar a ausência das torres do World Trade Center destruídas durante os atentados de 11 de Setembro de 2001 em Nova York. A repetição nos versos iniciais cria a noção de normalidade cotidiana interrompida, primeiramente, pela constatação factual do clima contra à noção de beleza, em seguida, pela abrupta força do imprevisível.

*The days are beautiful.*  
*The days are beautiful.*

*I know what days are.*  
*The other is weather.*

*I know what weather is.*  
*The days are beautiful.*

[...]

(Lauterbach, 2005, n.p.).

[Os dias são bonitos.  
Os dias são bonitos.

Sei o que dias são.  
O outro é clima.

Sei o que clima é.  
Os dias são bonitos.]

A poeta avança no desfoque do domínio da lógica comum - a palavra e a constatação de fatos - do céu e ar (*weather*) para a emoção que transversa o trauma social. Tempo e clima passam pelo filtro subjetivo da poesia. A subjetividade coletiva destilada pela escritura torna-se um artefato de realidade. O poema tem como desenlace progressivo a tentativa de equacionar o “eu” na coletividade. Na sequência do trecho anterior, lemos:

[...]  
*Things are incidental.*  
*Someone is weeping.*

*I weep for the incidental.*  
*The days are beautiful.*

*Where is tomorrow?*  
*Everyone will weep.*

*Tomorrow was yesterday.*  
*The days are beautiful.*

*Tomorrow was yesterday.*  
*Today is weather.*

*The sound of the weather*  
*is everyone weeping.*  
 [...] (Lauterbach, 2005, n.p.).

[Coisas são incidentais.  
 Alguém chora.

Choro pelo incidental.  
 Os dias são bonitos.

Onde está o amanhã?  
 Todos vão chorar.

Amanhã foi ontem  
 Hoje é clima.

O som do clima  
 é choro de todos.]

A pontuação mantém o jogo de reincidências antitéticas das parselhas de versos, como torres, até que o ar e o céu fundem-se no choro, murmúrio (*hum*) e a cronologia se confunde no trauma: o amanhã prolonga o ontem; o ontem é o amanhã destruído. Neste cenário, o

presente se revela no estado das coisas marcado pelo verbo ser/estar (*to be*). No poema, a simetria dos versos procura superar o objetivismo ao desalojar o “eu” da apreensão da realidade individualista. Reconhecemos, neste movimento, marcas na escritura de Lauterbach de uma recusa do subjetivismo dilatado romântico. O poema, enquanto produção represada de subjetividades, apresenta o “eu” como objeto estético e, assim, a experiência depreende do signo e lança-se na ilusão sinestésica das imagens.

O toque sensível nos relevos do corpo pulsante do poema passa a ser um evento de experiência na constituição do sujeito. Neste ponto, as heterogeneidades que desafiam e provocam o lugar social e epistemológico participam da crise das vozes que o poema revela.

Parte da produção poética de Lauterbach esmera-se na experiência empírica transtornada em experiência estética dentro de um valor pedagógico capaz de desencadear a historicidade da própria lírica. Neste intento, a poeta aceita a crise entre a subjetividade poética como parte do corpo social do seu tempo do qual insurge o poema.

Em “After Emerson: of general knowledge and the common good”, Ann Lauterbach (2008) descreve seus poemas como narrativas desestabilizadas (*destabilized narratives*) nas quais a continuidade é posta contra fragmentos. As personagens, nestas narrativas, não estão consumidas pelo esforço individual que luta contra as demandas culturais que empurram para sua *hybris*. Elas se encontram emaranhadas em pedaços de linhas de linguagem não costuradas em substância, explica a poeta. São subjetividades em conflito, inferimos. Mas como podemos confrontar a subjetividade lírica sem nos perder no emaranhado do eu ficcional e biográfico?

Reconhecendo a subjetividade como um conceito muito tocado pela crítica literária, ainda é aceita, *a priori*, a sua concepção sobre viés psicanalítico e psicológico. Nossa inquietação parte em direção da subjetividade que resvala na escritura, principalmente do texto poético; na relação entre a individualidade e a alteridade.

Na linguagem, a subjetividade aparece como um rastro procedural do sujeito. Ela é marcada pela constante *poiesis* da ausência da experiência objetiva. Ao pensarmos em *telos* de subjetividade na escritura lírica, reconhecemos qualidades análogas da imagem em relação ao sujeito e ao tempo: interrogá-la significa desencadear conflitos. Tais conflitos passam não apenas pela assimetria de apreensão desatada do contingente individual ao coletivo, mas, ainda, pelo choque de corpos escriturais revelados na presença das imagens.

Nos retalhos, retábulos e resíduos de experiência, o sujeito re-constrói o mundo interno no qual habita os contornos e transtornos de “eu”. Este sujeito líquido, que dilui sua própria porção de alteridade no poço narcísico, remodela sua memória de experiência projetada em linguagem.

A produção poética, neste cenário, torna-se traço na carnadura de arquivo. Os eus-líricos, ou a ilusão imagética que toma a cena do sujeito, são refrações fragmentárias de memória coaguladas em linguagem poética; em imagens justapostas. Imagens pulsando tempos. Mesmo tendo em mente que a linguagem orbita a subjetividade naquilo que a conecta com as projeções identitárias, o sujeito não se insula na síntese do “eu” como categoria de enunciação. A subjetividade, portanto, é estado contingencial de uma apresentação eclipsada do sujeito. Tal apresentação tem como palco a linguagem.

Ann Lauterbach (2008) resume em “The Night Sky IV”: “*All writing is a construction. ‘I’ is a construction*”, a percepção da dupla cifra da linguagem como produto e construção ideológicos reconhece a escritura emaranhada ao “eu”. No papel de ensaísta, Lauterbach reflete sobre como o “eu” destilado e solar na poesia lírica se conecta com demandas materiais do sujeito do nosso tempo. Ela pondera: “*My upstairs neighbor, mother of three, lives in a chronic extremity of demand that I witness from below as a kind of human storm. I do not think she would want to read poems that posit the singular solitary investigations of the privileged ‘I’ of lyric poetry*”<sup>21</sup> (Lauterbach, 2008, n.p.). A poeta chama a atenção para a conexão entre a economia do indivíduo - a demanda do eu sobre o outro intempestivo - nos contornos da forma poética. O que parte da noção de que a linguagem não passa pelo objeto literário sem antes ser destilada.

A obra é resultado da dialética entre o potencial-do-fazer e do -não-fazer, argumenta Giorgio Agamben (2019). Deste jeito, a transgressão das formas transcende a silhueta dos versos, os recortes das estrofes, e o engenho sonoro de rimas e aliteraões. A obra de arte reflete a conexão do poeta - pessoa criadora - com uma prática que envolve, no reconhecimento do que está ao seu entorno, formas de apreensão do viver. Na Literatura, as formas participam na transição entre o limite da experiência do real autônomo e a precisão da palavra. Elas funcionam como parte do ato comunicativo da obra.

---

<sup>21</sup> “Minha vizinha do andar de cima, mãe de três, vive em um limite crônico de demandas que testemunho de baixo como um tipo de tempestade humana. Não penso que ela gostaria de ler poemas que invoquem as investigações singulares do ‘eu’ privilegiado da poesia lírica” (tradução nossa).

Forma e conteúdo, na nervura das imagens, exercem força de resistência contra o colapso do ato poético. Atentar para este lio e sua força negativa (informe) - contingencial, recusativa - provoca e aflora dissonância do eu-outro.

No emaranhado intersubjetivo, a experiência se torna resíduo hermético. Isto porque, no esforço transubjetivo, o sujeito, escritor/poeta, que produz o texto combina os signos dentro de uma objetificação linguística. O signo, no poema, corre diante da coisa. O “eu”, expresso no texto, torna-se signo devolvido: restituição incompleta do mundo. Desta incompletude, insurge o conflito na reabilitação da memória capaz de mover o outro na apreensão do mundo.

Nos diálogos presentes em **Spell**, Lauterbach (2018) revela, com menos opacidade, sua projeção subjetiva na ilusão de presença que emana da sequência dialógica. No diálogo poético “Intent, intend” (Lauterbach, 2018), a interlocutora reforça a produção artística com uma maneira de quebrar a imediata objetividade e, conseqüentemente, reconectar pessoas umas às outras.

*[...] And this notion from known (me, myself) to unknown (you, yourself) is free of fear. I made this. You see, read, hear it. You begin to know something about the ‘I’ that made this, and along with this knowledge perhaps a kind of affinity is awakened, not for the ‘I’ exactly but for the object that the ‘I’ has made. This affinity is a form of desire, an arousal of admiration and curiosity: how did she make that? We are baffled, maybe, but were not fearful. And as we come to know the work, we are changed; our sense of our world is altered. (Lauterbach, 2018, p.19, destaque da autora).*

[E esta noção de saber (eu, meu ser) para o não saber (você, teu ser) é sem medo. Eu produzi. Você vê, lê, escuta. Você começa a saber de algo sobre o “eu” que produziu, e junto a este conhecimento talvez um tipo de afinidade é despertada, não para o “eu” exatamente mas para o objeto que o “eu” produziu. Esta afinidade é uma forma de desejo, uma excitação de admiração e curiosidade: *como* ela fez isso? Ficamos perplexos, talvez, mas não amedrontados. E à medida em que conhecemos o trabalho, somos mudados; nosso senso de nosso mundo é alterado.]

A subjetividade inscrita em poesia se apresenta como possível tentativa de fazer visível o que se guarda oculto pela experiência desgarrada em ausência. Por este motivo, o “eu” da escritura é partilha de rastro e evento.

A escritura de Lauterbach é, neste sentido, por nós observada pelo conflito da subjetividade da poeta com a subjetividade do leitor. Ambos em oposição de alteridade em relação ao evento proposto pelo poema como recorte de vivência em relação à experiência

que, irremediavelmente, produz uma ausência. Esta ausência é resgatada pela memória - lembrança e esquecimento - e pela via do *pathos*, das paixões, como parte do conhecimento sobre o vivido.

Através da linguagem, a vivência do eu é refratada para a escritura e faz com que o eu lírico, força subjetiva, ao mesmo tempo, identifique-se e afaste-se do poeta. O transtorno subjetivo é configurado em linguagem, até certo ponto, controlada da poesia - pois a arte em geral é uma maneira controlada de realização linguística em forma e conteúdo - como meio de manter as revoluções assimétricas entre o eu e o outro no descontínuo subjetivo.

O “eu” no “contranarciso” de Paulo Leminski (2013) procura no outro o contraponto da solidão do indivíduo. No poema, Leminski (2013) apresenta o leitor ao labirinto de espelhos da paisagem urbana. A subjetividade do contranarciso revela-se empenhada em reconectar o indivíduo metropolitano insulado. O arco da subjetividade do poema converge para uma coletividade pacificada pelo coletivo. Para isto, o “eu” projetado no poema multiplica-se no outro em seu percurso em direção ao “nós”.

A pergunta de Lauterbach (2008) retoma, alusivamente, a afirmativa de Arthur Rimbaud enquanto reforça um dos embaraços do nosso tempo: maldição de Eco e Narciso; redenção do “eu” à alteridade.

Voltado para o eu do poeta, Rimbaud aposta na capacidade do poeta de enxergar além do espaço-tempo, um vidente comunicador de almas. O poeta, sábio supremo descabido, para alcançar o desconhecido, lança-se ao desregramento dos sentidos, transborda, enquanto não se reduz ao egoísmo contingencial.

O exposto em “*Is I Another?*” é uma contraposição entre o individualismo - que reconhecidamente não é um fenômeno exclusivo ao contemporâneo, porém, notadamente, exacerbou-se no contexto das “bolhas ideológicas” - e responsabilidade social. As “bolhas” repercutem a percepção egocêntrica e individualista - enquanto força hierárquica do eu - na medida em que reverbera e engendra discursos sem necessariamente entrar em conflito consigo mesmo nem com o outro. A lírica do nosso tempo, circunda as reminiscências do eu dilatado romântico e do narcisismo dessincronizado engendrado na cúspide do século XX.

Enquanto, no senso individualista, o eu busca o não-conflito consigo, repercute o outro em si e afoga-se dentro de sua própria imagem. A responsabilidade social convida-nos ao esforço da experiência coletiva. Isto implica em renúncias do eu e abertura ao outro. Lauterbach recorre, mais uma vez, a Ralph Waldo Emerson, Walt Whitman e Wallace Stevens

para colocar em perspectiva a posição do “eu” em contraste ao Outro, sendo o último, no instante poético, expansão e contraponto.

As subjetividades, ao contrário das individualidades, se manifestam a partir do transtorno entre o eu e o outro. No horizonte literário, o eu torna-se, faticamente, um outro como forte indício de um conflito. Quando não há conflito na complexa relação eu-outro as subjetividades subsumem em aglutinados ideológicos. Repercutindo o eco narcísico.

Desvio. Nos atos religiosos, por exemplo, o eu reconhece seu lugar na hierarquia em relação ao Divino. A transição do paradigma entre o Deus hebraico, em terceira pessoa, para o Cristo que se apresenta como encarnação do Divino em primeira pessoa, é amenizada pela composição coletiva de instâncias do sagrado: a Trindade. É nesta relação hierárquica que a terceira pessoa do divino anula o eu do sacerdote e do fiel. Por este motivo, mesmo reproduzindo em culto as frases em primeira pessoa atribuídas a Cristo no Novo Testamento, não há conflito entre o lugar do sacerdote/religioso e do eu que manifesta o Divino.

Com isto em mente, quando a relação entre leitor e autor do texto poético repousa na hierarquia da autoridade sobre intencionalidade e significado das imagens no poema, o conflito da subjetividade do leitor desmedra. Isto colabora com a percepção, principalmente no recorte ocidental, de que nem toda presença lógica do eu deve ser considerada como condição de subjetividade. Ela se potencializa na escritura. Dito de outro jeito, a subjetividade se vale de ausência e perda irremediáveis na incompletude de corpos escriturais.

Ann Lauterbach (2008) acredita que a prática imaginativa, capaz de reconhecer a linguagem como matriz que nos vincula ao mundo e uns aos outros, é saída do egoísmo sublime da condição pós-moderna. Em **Or to Begin Again** (Lauterbach, 2009), a poeta faz seus poemas retorcerem os fios de memória enquanto resvala no esforço em desfragmentar poeticamente a conexão entre o “eu” do leitor e o arco temporal a que pertence; dar sentido ao empilhado de fragmentos.

É prudente considerar, portanto, que as subjetividades desenvolvem-se a partir de um transtorno com o outro; mesmo quando o outro é parcela do eu. O eu do leitor desenvolve um conflito com o mundo desconjuntado; esmera-se na re-ordem no corpo do poema que se projeta como outro. É no conflito eu-outro que o individualismo e o subjetivismo, mesmo sendo consideradas, em alguns casos, instâncias complementares, podem aparecer como urgências antagônicas. Este transtorno provoca as entranhas do sujeito nas transversalidades temporais e históricas: movimento peristáltico da antropofagia cultural.

De maneira similar, a pessoa produtora do texto poético trabalha com a linguagem para configurar vivência em conflito. Este cenário situa o nosso tempo na suspeição da trégua textual entre individualidades almeçadas e subjetividades latentes. As primeiras dizem respeito à coagulação de signos sob viés egotista de comunidade. As segundas são insurgentes das fricções que aquecem o paiol cultural.

Em “*Is I Another?*”, percebemos como a premissa inicial de Lauterbach (2008), sustentada pelo eu lógico do texto - a importância em cultivar a individualidade sob a crença de que a eficiência individual, um dos pilares da formação ideológica estadunidense, está erodida, cede lugar a um transtorno subjetivo quando o outro é acionado como interlocutor. No caso, o seu sobrinho, Jack, ao apontar que o senso de responsabilidade social deve suplantar a individualidade. Em seguida, o eu que se projeta à infinitude em seu contingenciamento, suplementado pelos excertos de Emerson, Whitman e Stevens, desenvolve a subjetividade: o suplemento capaz de alojar fragmentos e resíduos sobre o objeto.

Este conflito do eu que se posiciona no texto em direção ao outro marca o aporte de subjetividade no trabalho de Ann Lauterbach. No caso específico de “*Is I Another?*”, o eu lógico do texto se coloca na encruzilhada da mudança de paradigma do pensamento individualista - busca de confirmação ideológica do eu - para uma transformação subjetiva: transição entre o eco narcisista para um conflito sinuoso do eu-outro. Este movimento de embate subjetivo projeta o trabalho poético de Ann Lauterbach para além do processamento conceitual da linguagem e do encapsulamento do eu na lírica poética.

## 5.2 OUTROS, EU

Embora cardeais comuns no discurso recente da Crítica e da Teoria da Literatura para se referir à produção contemporânea, a mudança de estatuto do eu e da subjetividade na lírica retornam como *déjà-vu* da natureza linguística do eu lírico. Lauterbach (2009) escreve em “*The Scale of Restless Things (Fra Angelico)*”:

[...]  
*I is in the theater*  
*where I will create*  
*the main character.*  
 [...]

(Lauterbach, 2009, p. 91; grifo da autora)

[*Eu* está no teatro  
onde *eu* criará  
o personagem principal.]

O grifo no eu é da poeta e marca a oposição deste com a quebra na concordância do verbo *ser* em terceira pessoa (*I is - eu é*). Será este, novamente, o eu de Rimbaud, “*Je est un autre*”, vagando desde o epílogo do século XIX, abraçando o outro como predicativo de si mesmo?

De volta a “*Is I Another?*”, Ann Lauterbach (2008), implicitamente, retoma a afirmação reincidente de Arthur Rimbaud (2004) na porta de entrada do pensamento moderno sobre o trabalho poético: “*Je est un autre*”. O texto de Lauterbach, como sugere o título, apresenta sete começos (*Beginnings*). O primeiro deles narra uma conversa entre ela e seu sobrinho, Jack, e expõe os pontos a serem revisitados a cada (re)começo: a relação entre poesia e linguagem; o conflito entre o individual e responsabilidade social; a subjetividade do eu que a poesia carrega.

Na maré alta do século XIX, a economia linguística da lírica, no pensamento estético de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (2014), se moldava à maneira de apreensão de experiência do mundo do sujeito. Inserida na auralidade do objeto ausente, o eu projetado no poema reclamava para si a plenitude pertinente para que, a partir do tratamento lírico, o poeta fosse capaz de produzir no ouvinte, não exclusivamente no leitor, o ânimo por ele intencionado. O real, portanto, deveria ser compreendido como interioridade do próprio poeta lírico e principal condição da subjetividade lírica. O “si mesmo” do poeta seria estímulo e conteúdo dentro da realidade subjetiva e real a ser plasmada pela obra com fim de atingir o Belo.

A subjetividade do poeta, entretanto, não reside sempre em uma experiência de realidade. Hegel (2014) compara o poeta a um ator que representa vários papéis, ao mesmo tempo em que se projeta como algo melhor, o poeta passa a ser e não ser ele mesmo indefinidamente. Nesta qualidade em direção a um princípio de incerteza do subjetivo, a subjetividade lírica é formulada de maneira tal a interagir com o coletivo, daí o reconhecimento do ouvinte em detrimento ao leitor individual. Para Hegel, a arte livre é consciente de si mesma, ela exige um saber, um querer e uma formação para este saber, assim como aperfeiçoamento da produção. Ergue-se o “eu” lírico: o lugar solar e dilatado do “eu” na mediação poética entre linguagem e natureza.

Em 1922, em meio ao incômodo da citacionalidade, T. S. Eliot (1998) leva ao ato interpretativo desfecho capaz de colidir as expectativas do leitor às demandas de vozes camufladas no poema: “*These fragments I have shored against my ruins*” (Eliot, 1998, p. 51). O eu em ruínas, no poema, adota a voz alheia, revela a anacronia encenada como se a filosofia de composição, no contrabando das imagens, estivesse sido exposta. O eu do poema confessa o processo de restauração de suas ruínas a partir dos fragmentos alheios ao tempo que recorre à restituição histórica da própria literatura.

A subjetividade em Eliot (1998) pode ser recobrada a partir de sua relação com os resíduos que escolheu das ruínas de sua experiência poética. Contudo, esta subjetividade é contingencial, provisória e insuficiente visto que a relação do tempo com o evento poético restitui-se na leitura, na interpretação e apreensão do todo possível de fragmentos que transborda das imagens. A bem dizer, Eliot (1998) ao equacionar trapos à produção pessoal, renega o controle sobre os resíduos que compõem seu próprio poema. Suas pretensões estão na órbita das apreensões do leitor. Este último, apreende versos às urgências em seu próprio tempo.

Seguindo por outro desvio, percepções sobre experiências de um continente de sujeitos no contingente da individualidade de Fernando Pessoa projeta sua obra nas urgências do seu tempo. Estas urgências não estão tensionadas por contraste explícito, mas aparecem renderizadas - dispostas na economia linguística da escritura de Pessoa - no plano de fundo ordinário do egoísmo sublime elogiado na estética de Hegel (2014) e nos recalques nos transtornos históricos que seriam apresentados no campo da psicanálise, em primeiro momento, como maneira de reatar o indivíduo à funcionalidade coletiva.

O projeto estético de Fernando Pessoa, estruturado na multiplicidade de “eus” na forma de heterônimos, desdobra-se sobre vestígios na qualidade exponencial da inteireza fragmentada. O que intensifica a experiência de leitura das observações de Fernando Pessoa/Bernardo Soares (Pessoa, 2006) sobre a vida é sua amplitude fractal dentro de si. Próximo de Hamlet, mesmo confinado, rei de um espaço infinito - Pessoa/Soares (Pessoa, 2006) demora-se no entrelugar da alteridade e do sonho; vivência e sensação.

Nosso tempo, em que o coletivo social, tangenciado pelo acionamento tecnológico, cobra do indivíduo a própria vida sob o imperativo de felicidade e espetáculo, Fernando Pessoa/Bernardo Soares (Pessoa, 2006) se posiciona em favor da contração do “eu” sobre si como maneira de preservar-se na indiferença da dinâmica coletiva. Desta contração, abrem-se

as possibilidades subjetivas. A ausência de fatos da biografia de Soares revela a expansão dentro do isolamento. Soares é um colecionador de si mesmo: trapeiro dos próprios fragmentos, resíduos e reminiscências.

Neste contexto, o coletivo, observa Soares, cobra da inteligência, levada consigo, o tributo à estupidez. Isto não faz de Soares um misantropo. Sua desconfiança no conformismo coletivo o aproxima de nós, seus leitores em contratempo, em nosso esforço de equacionar singularidade sem perder de vista as demandas complexas do nosso tempo. Na transgressão moderna do eu-plural, Fernando Pessoa suplementa com a *poiesis* do múltiplo: além do eu é *um* outro, eu é vários. Quanto mais eus, mais mundos. Os sujeitos implodidos de Pessoa desalojam o sujeito provisório e a teimosia narcísica do indivíduo.

Estes movimentos, em torno do eu na lírica, inauguram arcos de indeterminações que deslocam a enunciação em direção a desmedida da linguagem. Na crítica ocidental da literatura, desenvolveu-se um embaraço teórico sobre a natureza do sujeito que emana do eu lírico. Por um lado, a noção de eu lírico que sugere a criação de uma *persona* que fala no texto, análoga à noção de narrador, faz subsumir o sujeito. Este eu que acompanha o objeto-poema, como experiência ausente, não diz respeito ao outro “eu” que lê, mas a uma entidade literária percebida, em alguns casos, como autônoma. Por outro, a leitura do sujeito com pulsões estritamente biográficas limitam a recepção do poema e empurram o ato de leitura para um esforço hermenêutico alegórico.

Há, portanto, um entrelaçamento teórico, amplamente usado como ferramenta pedagógica para textos poéticos, que percebe o eu projetado no poema análogo ao papel do narrador e outro que percebe-o como refratário contingencial do sujeito pessoal. Não é difícil perceber como estas duas abordagens, mesmo que usadas criteriosamente, são insuficientes para encarar a produção contemporânea em sua larga extensão. Käte Hamburger (1975), nos oferece uma alternativa conceitual sobre conflito entre o eu do poema *versus* o eu do poeta.

Ao abordar a natureza do eu lírico, Hamburger (1975) põe em perspectiva o eu que fala no poema e toma como princípio a ideia de que a obra de arte descreve fenômenos resultados de intuições contingenciais do indivíduo. Considerando que o eu lírico não se sustenta exclusivamente nem em uma entidade autônoma, nem em intencionalidade biográfica, a filósofa alemã procura desprender o eu de sua projeção pessoal linguística. Isto é, o sujeito real que se conflitua com o mundo. Käte Hamburger (1975) apresenta, por sua vez, a noção de sujeito-de-enunciação.

Hamburger (1975) observa o que se expressa através do poema como um ato de enunciação. A enunciação, apresentada como expressão de realidade que fundamenta a relação da linguagem com a criação literária, é sempre real. Ou, como ela defende: enunciado de realidade. A filósofa justapõe teoricamente a ideia de sujeito a sua compleição enunciativa. Neste sentido, o sujeito-da-enunciação carrega a realidade inerente a um ato de linguagem. A noção de eu lírico que aproxima-se mais com status de narrador e ao seu coeficiente biográfico cedem lugar, em sua insuficiência, ao sujeito-de-enunciação lírico. Este participa do ato lírico, melhor dizendo: é capaz de transformar a realidade objetiva e subjetiva, mantendo-as dentro do escopo de realidade, sem perder de vista a vivência que é objeto no conteúdo do ato poético.

As funções da linguagem, neste recorte teórico, mantêm-se ativas como realidade em si mesmas porque as intenções do sujeito-de-enunciação manifestam a vontade de manter o eu lírico como parte do elemento genérico lírico. O contexto de enunciação do poema é reconstruído a cada leitura como parte do movimento do sistema linguístico. Poema, neste viés, como forma subjetiva, presente já na teoria lírica de Hegel (2015), encontra na análise de Hamburger (1975) a assepsia capaz de separar o sujeito e a subjetividade tendo em vista a ilusão linguística que, ao mesmo tempo, os une e separa.

Reconhecemos que a análise de Hamburger (1975) se aproxima, analogamente, a maneira pela qual Ann Lauterbach pretende realizar sua interação com o leitor: reconhecendo o poema como um espaço de interação que aposta na própria subjetividade do leitor em perceber, no corpo do poema, os relevos que lhe são significativos.

Por outro lado, a subjetividade apresenta-se na escritura de Lauterbach como um acúmulo transversal de outridade-subjetiva. O esforço da poeta de re-animar os traços por ela capturados como parte de sua projeção escritural, rearticulam subjetividade e outridade, não apenas como ato citacional mas, como *repoiesis* da historicidade na nova tradição.

Em 1922, na composição de “The Waste Land”, de T. S. Eliot (1998), as justaposições de citações sustentam o verso fresco do eu lírico. Eliot permanece teso ao empenho de fazer de sua voz mais uma entre outros. O ato citacional segue até às últimas instâncias, até os últimos versos. Mesmo que o argumento vá em direção à citacionalidade, observada por Marjorie Perloff (2013) em Eliot, não estamos interessados no fenômeno, mas no efeito da polifonia desnuda e transversa da citacionalidade na recepção do poema. Como comentamos antes, no desfecho de “The Waste Land” (Eliot, 1998), o conflito é marcado por provocar a

insatisfação do leitor que almeja encontrar no poema o verso novo e encontra fragmentos sustentando vestígios do eu lírico.

Por uma estrada paralela, a lírica tornou-se o habitat das subjetividades. E, por isto, o sujeito que fala no poema transforma-se à medida em que refletimos sobre sua materialidade dentro e fora da linguagem. Na contemporaneidade partida, o insulamento programático do eu empurra-o ao mar da incerteza. Oblívio de si e de outros, naufragos, nos vagalhões do próprio tempo; agarrados aos fragmentos: tábuas de salvação da memória. Este eu naufrago anseia o encontro.

O ato poético, no trato de Lauterbach, abraça a complexa rede de indeterminantes que o nosso tempo despeja em nossas vidas. Isto tem um preço no reconhecimento da tradição lírica ocidental. Dentro de um contexto mais amplo que envolve um senso de comunidade. Cobra um preço, também, na dobra entre a poética e a ética, ou para uma economia conceitual, o que Joan Retallack (2003) entende por *poethics*: “*My inclination is to respond by identify a certain poetics of responsibility with courage of the swerve, [...] what I call a poethical attitude*” (p. 3). O desvio (*swerve*), a mudança de direção, começa pelo reconhecimento de que estamos no contexto de interconexões complexas. O desvio é uma maneira de avançar por combinações ainda não realizadas ou apresentadas. Além disto, o desvio é resistência. Por este viés, posamos a questão: seria possível pensar no “eu” como um modelo escritural do sujeito?

A bem dizer, a subjetividade passa pela confabulação, mesmo que idiossincrática, da participação do indivíduo no emaranhado da história. A subjetividade, portanto, cria porções de tempo no si mesmo do sujeito. Desta maneira, ela empresta sentido ao tempo, i. é desenvolve arco da duração (*durée*). É, neste sentido, que o embaraço escritural amplifica uma dificuldade secular que emana da lírica a respeito da voz do eu que fala no poema. A escritura, além de um estado intervalar de linguagem, é assinalada pelo grau marcante do conflito entre singular e coletivo.

George Oppen (2002) aposta na primeira pessoa do plural depois do naufrágio do singular em “*Of Being Numerous*”, de 1968. Oppen (2002) revela no poema número 7 de “*Of Being Numerous*” escrito em 1968, o naufrágio do singular (*shipwreck of the singular*). A percepção de que Robinson Crusoe engendra-se sob o signo da figura singular, única, em contraponto à convivência constrita entre diversos do poema 6: Crusoe, resgatado por escolha coletiva. O poema 7 de Oppen realiza o que parece ser uma pequena mudança em um

elemento bastante conhecido da lírica ocidental: a primeira pessoa do plural (*we*) toma o lugar do “eu” (*I*) lírico singular. A passagem do “eu” para o “nós” como pessoa do poema retifica a ideia do indivíduo dentro da dinâmica do coletivo, de estar juntos.

Em “Winter Sky”, Ann Lauterbach (1979) cuida em manter alguns cardeais que conduzem seu projeto poético como o gosto pela escrita dialética convocando diferentes pessoas no discurso, diluindo, assim, a subjetividade narcisista do eu solar na poesia como discutiremos mais adiante.

*As for you, you  
have probably taken it lightly, you  
are so good at doling out events  
that cause recollection, like that day  
you pulled something across the future  
and the sky was blue.*  
(Lauterbach, 1979).

[Quanto a você, você  
tomou com provável leveza, você  
é tão bom em distribuir eventos  
que causam recordação, como aquele dia  
em que você puxou algo atravessando o futuro  
e o céu estava azul.]

O jogo interlocucional reforça a triangulação - “eu”, “você”, “nós” - quando aposta na tripla carga da segunda pessoa (*you*) no fim dos dois primeiros versos. O desfecho do poema inaugura a qualidade antagonista da temporalidade sobre a cronologia. Os dois últimos versos revelam a imagem transversa do tempo na linguagem: passado, no tempo verbal (“*you pulled something*”), e futuro (“*across the future*”) ocultos como o literal esconde o azul do céu de um dia frio.

Ao realizarmos um salto temporal em direção ao outro poema observamos como a poeta empreende o que reconhecemos como projeto poético, na leitura de “Bird (Thoreau)”, poema que abre **Or to Begin Again**, Lauterbach (2009) sugere o outro do leitor como modo invisível do eu da poeta. Este eu, mantendo o olhar sobre *stepping man*, enuncia o recorte contingencial, parcial, reduz-se ao relance (*glimpse*). *Stepping man* indaga: “*Where were you?*”. Interessa-lhe o *teu* passado. Enquanto descobre a pergunta, Lauterbach situa o leitor no texto. A ambiguidade linguística - oportunidade poética - de número em “*you*” (você-vocês) revelada na ligadura da parêntese de versos seguinte: “*Where are we?*”.

[...]  
*and there is flesh, naked flesh, exposed to it.*  
*Where were you? asks stepping man.*

*Where are we? you answer, taking shelter.*  
*In the other, invisible mode I glimpsed him.*

[...]  
 (Laterbach, 2009, p. 4).

[e há carne, carne nua, exposta a isto.  
 Onde estão vocês? pergunta o homem que pisa.

Onde estamos nós? vocês respondem, se escondendo.  
 No outro, modo invisível olho para ele.]

Ao tempo que se mostra no texto, “você-vocês” se abriga, sai de cena. Lauterbach mantém as perguntas uma abaixo da outra, enfatizando a oposição de tempo e número. No verso que segue, a vírgula contribui com ambiguidade em relacionar o outro (*other*) e eu (*I*): no outro, modo invisível.

João Cabral de Melo Neto resume, em contexto diferente, em verso: “[...] habitar o invisível dá em habitar-se [...]” (Melo Neto, 1997, p. 25). A tensão antitética aparente do outro-eu acentua-se na intensidade do que se manifesta. O “eu” espreita, habitando o entrelugar; o traço ambíguo da outridade em si. No poema, a pergunta retifica o tempo presente e reclama coletividade (*we*); dissolve o isolamento do “eu” no reconhecimento do “você”.

O contraste singular da subjetividade na escritura está intrincada de maneira mais drástica à falha na tentativa de expressão ética. Talvez, o esforço poético (*poethical*) de Lauterbach em multiplicar as vozes do poema e dilatar o olhar em direção à reabilitação do perdido seja a maneira pela qual a poeta esperanceia alinhar uma espécie de comunidade de leitores. Percebemos como resistência de uma verdade que insurge do subjetivo mas que não termina no modelo escritural do “eu” insular.

Ann Lauterbach (2008; 2011) enfatiza o silêncio de vinte anos de George Oppen na crença de que a poesia não seria capaz de suprir exigências de ação políticas. Até o momento em que Oppen encontra uma maneira de produzir poemas que permitissem a relação entre ética e poética. Nos parece estender algum tipo de horizonte mental em que a noção do eu solar tenha se esgotado.

Talvez, por isto, poemas como de Muriel Rukeyser (In: Axelrod et. al., 2012), publicado no mesmo ano de 1968, que, enquanto focava sua energia política na proteção de liberdades civis e expansão dos direitos da mulher, em “*The Speed of Darkness*”, engendra a ilusão da primeira pessoa do singular e congrega a coletividade na transversalidade do eu-outro. Ou, alguns anos depois, em 1972, Adrienne Rich tenha escrito: “*I am she: I am he*” no poema “*Diving into the Wreck*” (In: Axelrod et. al., 2012). Poema que, oportunamente, também traz a imagem de desastre (*wreck*) contida no texto de Oppen (2002).

Por este ponto de vista, Lauterbach (2008), no ensaio “After the Fall”, comenta a preocupação de Oppen acerca dos limites pessoais entre “eu” (“*I*”) e o “nós” (“*we*”) e a passagem de um eu que encena um encontro de voz e pensamento na leitura, faz o salto para um nós que, inevitavelmente, carrega a voz do leitor junto à voz do texto. “Nós”, primeira pessoa do plural (que em Língua Portuguesa é homógrafa e homófona ao substantivo “nós”, entrelaçamento de fios) revela uma preocupação crítica da poeta com o tecido social desconjuntado. O que reverbera em uma noção de comunidade *poética*. Este nós, portanto, inclui não apenas a concomitância da poeta e do leitor. Mas, ainda, a concomitância anacrônica pela recuperação e restituição da memória em forma literária.

Em **The given & the chosen**, Lauterbach (2011) retoma a leitura de “Of Being Numerous”. A poeta destaca das partes 6, 7 e 10 algumas linhas do poema de Oppen (2002) e reconhece que “Of Being Numerous” antecipa uma reflexão sobre a coletividade numerosa elaborada sobre a mediação de indivíduos. Segue o trecho:

*For Oppen, the urban crowd flowing through the city displaces the solitary ‘mediative man’ the instant relay of event unleashes a ‘paroxysm of emotion’, and the ‘mineral fact’ of the material world accompanied by what he calls ‘the intensity of seeing’ contribute to the ‘bright light of shipwreck’.* (Lauterbach, 2011, p. 24).

[Para Oppen, a multidão urbana escoando pela cidade desloca o solitário ‘homem meditativo’, a retransmissão instantânea de evento desacorrenta o ‘paroxismo da emoção’, e o ‘fato mineral’ do mundo material acompanhado pelo que ele chama ‘a intensidade de enxergar’ contribui para a ‘clara luz do naufrágio’.]

A poeta reflete sobre a insurgência espasmódica e dolorosa da emoção acompanha a falha do homem isolado. A clara luz, que, comumente, emana da segurança do farol, denuncia o naufrágio: a derrota de engenho e projeto. Todavia, isto não acontece sob o signo do isolamento egocêntrico e superlativo do “eu”. A maneira pela qual Oppen reconcilia a ação

poética com as urgências do seu tempo não se encerra na transcendência do “eu” lírico solar sobre o mundo.

Percebemos, ainda no poema de Oppen (2002), na passagem de 6 para 7, a mudança na retração da organização dos versos. Do excesso do coletivo expandido dos tercetos para a nudez do verso único, singular, que inicia 7 para, em seguida, a sugestão de emparelhamento lógico que acompanha as últimas duas estrofes de 7. A escolha na estrutura sintática que se perfaz no *enjambement* de “*of the singular*” desarma o paralelismo do último verso em 7 (*of being numerous*) ao mesmo tempo em que o singular e o numeroso assumem-se como conflito complementar na urgência espaço-tempo poético.

Em “THE NIGHT SKY III”, Lauterbach (2008) reforça a noção de que a primeira pessoa do plural (*we*) reconhece o encontro entre escritor e leitor. E, desta maneira, a ligadura entre o singular e o numeroso se amanha. A poeta acredita que a escritura não diz respeito a eventos passados, nem a coisas, lugares, objetos de arte, ele se estabelece acima de tudo em *remember words*: sugere a palavra *remember*, enquanto o prefixo “re-” enfatiza o retorno, “lembrar” e “membrar”, unir-se a um grupo, potencializam o ato poético de memorizar palavras. Porque não é apenas uma questão de “voz”, mas também de silêncio. Estas forças positivas e negativas emaranham resíduos de experiência na matéria da linguagem.

Com isto em mente, entendemos que os processos estéticos (valorativos aos sentidos) se inscrevem em uma complexa teia de relações subjetivas. Na busca por uma reconstrução do entendimento próprio do eu enquanto parte de si e do coletivo, explora-se o direito ao erro da verdade inscrito nas paixões em sua aproximação com flagrantes in-visíveis entre o vazio das origens e as estruturas dos signos retranscritos na memória.

A poética de Ann Lauterbach orbita o halo da pluralidade subjetiva enquanto rivaliza, estética, e, desta maneira, eticamente, unificação e diversidade. No emaranhado de todo o possível da experiência das contingências e potencialidades da linguagem, encontra-se o processo pelo qual o eu, na poesia, esquiva-se mantendo o desejo do toque da força negativa da palavra, retração e erro, na positividade da presença que se lança ao outro.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Frequentar a obra de Ann Lauterbach é entrar no espiral de rizomas. Veredas bifurcaram-se por todos os lados: linguagem, memória e tempo no transversal de subjetividades. Nosso texto procurou tatear os relevos da escritura da poeta para sentir a fricção de fendas e gomos que convidam a pressioná-los mais atentamente.

As primeiras publicações, representadas pelas antologias **Many Times, But Then** (Lauterbach, 1979) e *Before Recollection* (Lauterbach, 1987), embora apresentassem uma economia formal mais controlada, apontavam os cardeais temáticos de sua poética. Economia que começa a rever seu repertório a partir de **Hum** (Lauterbach, 2005). Em **Or to Begin Again** (Lauterbach, 2009), enquanto as referências indicadas por Ann Lauterbach (2009) convida a inteligência do leitor a sentir o magnetismo dos polos presença-ausência. A poeta presenteia - dar de presente ao presente - uma constelação de seus resíduos em um filtro poético revigorado. Por suas escolhas e alusões, Lauterbach interrompe o eco mas não a ressonância.

Em nosso entendimento, circula clandestinamente, na materialidade de sua obra, uma noção de “voz” poética que não se esgota no “eu”, porém não objetifica sua materialidade escritural. Neste cenário, o compósito subjetivo passa a fazer parte do material da poesia como resíduo apreendido pela leitura fora de cena, destilada em verso. **Or to Begin Again** apresenta um arco composicional que renega a função de coleção ou até mesmo antologia. A imagem do vórtice engendra o irresoluto presente desde as publicações iniciais.

**Under the sign** (Lauterbach, 2013) repercute a opacidade na imagem que se pretende projetar, mas o arco biográfico da poeta é pontilhado em fragmentos. O livro traz novamente a composição em três partes similar a obra de 2009, porém, introduz uma prosa crítica no interlúdio da obra. **Spell** (Lauterbach, 2018), por sua vez, parte em busca devolver a palavra à órbita dos resíduos. “*Spell*”, em Língua Inglesa: imperativo do verbo soletrar, explodir palavras em glifos; palavra mágica, feitiço. Os textos, neste caso, reclamam uma percepção crítica da palavra da poeta na malha da realidade. Os diálogos com *Evening* são passagens pelas quais o conceito dicionarizado de palavras é posto contra a tensão das percepções. Estes diálogos são como projeções de conflitos pessoais. Contudo, quando revelados na escritura, a materialidade textual transmuta em subjetividade.

Mas todas as reduções são injustas com a obra de Lauterbach. Poeta que não esconde a crença na linguagem como meio de reconectar sujeito ao objeto. O que não quer dizer uma objetificação do sujeito. Pelo contrário, em tempo de apego nostálgico, o mundo que nos falta é para onde Lauterbach desloca suas palavras. Nominar a ausência sem dominar a alma das coisas. Retraçar o desenho das constelações nos signos fraturados da cultura. Esperanças da poeta.

Seus resíduos, fragmentos, são intenções irresolutas no vórtex de nossas pretensões. O condensar da linguagem em sua escritura não termina no verso curto. O irresoluto insurge do ciúme com os fragmentos que lhes são significativos. Lauterbach comunica o cuidado de doar a estrutura da linguagem e forma poética para reordenar os resíduos. O trabalho da poeta explora diferentes formas e estruturas para dar conta do tumulto do tempo. Reparámos isto nos diálogos em **Spell** (Lauterbach, 2018), no jogo entre versos e parágrafos em “Nothing to Say” (Lauterbach, 2009). Observamos como a poeta entra no século XXI ampliando seu horizonte de temas, afastando-se da poesia que refrata trabalho poético sobre o sujeito ausente. O poema “Spell” (Lauterbach, 2018) põe em cena a espetacularização da tragédia histórica que atravessamos.

A partir de nossas ruminâncias sobre a obra de Ann Lauterbach, neste trabalho, apresentamos nossos desvios. Safo, Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges, João Guimarães Rosa, Augusto de Campos são algumas de nossas reminiscências re-animadas pelo esforço de lançar luz na opacidade com a qual a poeta estadunidense projeta suas imagens. Aliás, imagens que a poeta tem consciência de que não serão apreendidas em totalidade. Aí, subjaz a relação de Ann Lauterbach com o outro, o leitor.

Avessa à ideia de que o leitor preenche os espaços vazios da obra, a poeta entende que o encontro de subjetividades, permeadas pela materialidade do texto, não sincronizam, necessariamente, as pretensões da poeta com as apreensões do leitor. A poeta sonha com um encontro maior do que a interpretação como esgotamento alegórico de significado. A interpretação hermética, portanto, é pouca, a poeta quer engravidar o conhecimento de vida sem que para isto o leitor fique refém da pretensão do entendimento preso a uma suposta totalidade. Aposta nos fragmentos e resíduos que se depreendem do corpo escritural diante da subjetividade do leitor.

Poemas seguem, alinhavando na matéria efêmera da escritura tempo e espaço, ausentes, na esperança de encontro na concomitância contemporânea. Salto sem rede no

escuro do tempo na esperança de transpassar os monumentos da tradição. Deste salto, nem poeta, nem pessoa leitora, nem tradição saem ilesas. Mas, re-atados pela instância restitutiva do evento poético.

Na malha social, memória e linguagem encharcam o substrato cultural. Essa força de realidade, que amanha as subjetividades no coletivo, ergue os monumentos de história: silhueta de tradições dominantes. Tais monumentos ganham alicerces de conhecimentos integrais na atualidade do tempo. A poeta contemporânea, na esperança de retificar as ausências, apresenta seu relicário indelével de fragmentos; resíduos. A poesia de Lauterbach transtorna o irresoluto da linguagem no da memória como força negativa na presença escrita. Um paradoxo da presença fantasmática, próxima a Georges Seurat: sensibilidade, paixão e controle lógico.

Memória, então, passa a ser um tema transversal na obra de Ann Lauterbach. Mas, ela não se enfada na contração da lembrança e esquecimento. O movimento anamnésico engendra um arquivo de silêncios. A linguagem, como alma-corpo, empresta estrutura e matéria à memória. Todavia, os juro de empréstimo transbordam o empenho individual na trama subjetiva que envolve no corpo do poema o eu-outro.

A poeta olha por fora da silhueta da historicidade monumental, preenche-a com o pontilhado difuso e refrata as duras pretensões do tempo. O trabalho da poeta em torno da memória manuseia a recuperação (*la rechercher*) e a restituição, ir além do factual e do científico, como suplementos do fazer literário.

Neste sentido, a percepção de temporalidade arreganha o fractal contemporâneo revelado por duas qualidades: (1) a convivência no mesmo tempo, concomitância dos corpos no espaço; (2) partilha subjetiva no contínuo do tempo pela escritura. Esta dupla carga alarga o terreno da contemporaneidade representeia, em profundidade, a matéria escura por onde a poeta redesenha as constelações dos fragmentos de suas próprias apreensões.

Nas brenhas da contemporaneidade, Lauterbach abre sua clareira. O reencontro do fragmento do eu nas areias da memória recompõem o arquivo da poeta. Alguns destes fragmentos são rejeitos da tradição, outros são insistências carinhosas da lembrança reivindicando sua além-vida como imagem. De modo parecido, a criança percebe a caixa como parte do brinquedo. O utilitarismo que segrega injeta significado no vazio do objeto. Estas imagens carregam o mistério da insurgência residual para encontro e emprenham origens que se desatam mitologicamente. A tradição é transgredida; transpassada; re-atada. O

carinho da poeta pela tradição se revela em sua renovação. O reencontro do eu-outro não se esgota na contemporaneidade dos corpos no tempo, mas nas porções subjetivas da escritura nas vagas da temporalidade.

Por esta qualidade, a maneira como a poeta compartilha seu mundo não se perde no descarte ordinário. Neste ponto, Lauterbach representeia o seu tempo na concomitância da experiência ausente e na esperança no devir. A inatualidade dos traços de sua poesia se revelam testemunho crítico de sua vivência. A claridade difusa no uso da linguagem revela o objeto no remonte do tempo, qualidade anacrônica. A experiência com fragmento se propaga na promessa de ausência. A memória tensiona suas forças e a linguagem traceja a sintaxe que segura o todo. O fragmento é artefato, produção humana. No arquivo e no relicário, a linguagem fermenta o desate mítico das origens.

Daí, a proximidade com João Cabral de Melo Neto nos aparece quase como uma dobra no tempo-espaço proporcionada pela poesia. Anacrônicos entre si, separados cronológica e geograficamente, os dois fazem da forma poética uma maneira de destilar as apreensões do lido na subjetividade poética. João Cabral de Melo Neto condensa a apreensão de leitura na subjetividade diluída em voz. Ann Lauterbach faz da alusão citacional uma maneira de presentear a tradição a partir de resíduos. Estes são alavancados em novo contexto. O poema, por sua vez, encena o *continuum*, reconhecendo a leitura como ato congregacional de subjetividades contemporâneas que incluem a poeta e o leitor.

No azougue de nosso presente, as individualidades, emaranhadas nas teias dos imperativos de urgência e do atualismo, cristalizam subjetividades. A obra de Ann Lauterbach provoca leitores a perceber o individualismo recalcitrante. A poeta aceita o desprendimento do processo de criação como parte do *continuum* da escritura. O poema, neste sentido, carrega escolhas na esperança de fomentá-las. Salvar o eu do naufrágio é resistir ao seu insulamento incauto nos vagalhões da história. Reencontrar-nos em polirritmia.

Trava-se um esforço *poético* a fim de criar o sentimento de convergências subjetivas. Em algum ponto, o eu encontrará *nós*. Na escritura de Lauterbach, enquanto evento de pensamento, cuida do “nós” como parte da voz do leitor atravessando a vontade subjetiva da poeta. A memória que emana da leitura da escritura, em sua concepção mais ampla, participa, portanto, no arco da poeta e da pessoa leitora.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?”. In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009, 55-73.
- ADORNO, Theodor W. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Traduzido por Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- ANDRADE, Fábio Cavalcante. **A transparência impossível: lírica e hermetismo na poesia brasileira atual**. 2008. 331 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.
- BARTHES, Roland. **Como viver junto: Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos**. Traduzido por Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BATAILLE, Georges. **A parte maldita, precedida de “A noção de dispêndio”**. Traduzido por Júlio Castañon Guimarães. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- BATAILLE, Georges. “L’expérience intérieure”. In: BATAILLE, Georges. **Œuvres Complètes V : La somme athéologique**. Paris: Gallimard, 1973, p. 07-181. v. I.
- BAUDELAIRE, Charles. **Le peintre de la vie moderne**. Publique.net, 2010. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/269731374/CHARLES-BAUDELAIRE-Le-Peintre-de-La-Vie-Moderne>> . Acesso em: 30 set 2021.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Traduzido de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- BENJAMIN, Walter. “Excavation and Memory”. In: BENJAMIN, Walter. **Selected Writing: 1931-1934**. Cambridge; Massachusetts; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. Vol. 2. p. 576.
- BENJAMIN, Walter. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. Tradução de Harry Zohn. In: BENJAMIN, Walter. **Illuminations**. New York: Schocken Books, 2007. p. 217-251.
- BERGSON, Henri. **Duração e Simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes: 2006.
- BORGES, Jorge Luis. “Funes, o memorioso”. In: BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 99-108.
- CAGE, John. **Silence: lectures and writings by John Cage**. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1973.
- CAMPOS, Augusto de. “Poesia Concreta: Memória e Desmemória”. In: CAMPOS, Augusto de. **Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 70-103.
- CARROLL, Lewis. **Alice’s Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass and What Alice Found There**. London: Collector’s Library, 2004.
- CICERO, Antonio. “Guardar”. In: CICERO, Antonio. **Guardar: poemas escolhidos**. 2 ed.

Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 11.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva; Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva: 2015.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ELIOT, Thomas Stearns. **The Waste Land and other poems**. New York: Signet Classic, 1998.

EMERSON, Ralph Waldo. **Circles**. Holland: Dreamscape, 2017. E-Book.

FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2011.

FREUD, Sigmund. “O mal-estar na civilização”. In: Sigmund Freud: Obras completas volume 18. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. (1898/1996). “O mecanismo psíquico do esquecimento”. In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. (Vol. 3, pp. 249-284). Rio de Janeiro, RJ: Imago, 2007.

FRYE, Northrop. “Yeats and the Language of Symbolism”. In: FRYE, Northrop. **Fables of Identity: Studies in Poetic Mythologies**. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, 1986, p. 218-237.

HAMBURGER, Käte. **A Lógica da Razão Literária**. Tradução de Margot P. Malnic. 2 ed. Perspectiva: São Paulo: 1975.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética 1**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. v. 1.

HEIDEGGER, Martin. **O Ser e o Tempo**. Tradução de Fausto Castilho. Campinas: Editora da Unicamp; Petrópolis: Vozes, 2012.

HOLANDA, Lourival. “As senhas da esperança”. In: HOLANDA, Lourival. **Realidade inominada: ensaios e aproximações**. Recife: Cepe, 2019, p. 34-44.

HOWE, Susan. **Spontaneous particulars: the telepathy of archives**. New York: New Directions, 2014.

HUME, Christine. “‘Enlarging the Last Lexicon of Perception’ in Ann Lauterbach’s framed fragments”. In: RANKINE, Claudia; SPAHR, Juliana (Org.). **American Women Poets in the 21st Century: when lyric meets language**. Middletown: Wesleyan University Press, 2002. p. 367-396. E-Book.

- JAMESON, Frederic. **Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism**. Durham: Duke University Press, 1991.
- JAUSS, Hans Robert. Modernity and Literary Tradition. **Critical Inquiry**, Chicago, v. 31, n. 2, p. 329-364, 2005. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable.10.1086/430964>> . Acesso em: 27 set 2021.
- JOLLES, André. “O Mito”. In: JOLLES, André. **Formas simples**: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 83-108.
- LAUTERBACH, Ann. **Before Recollection**. New Jersey: Princeton University Press, 1987, não paginada. E-Book.
- LAUTERBACH, Ann. **Hum**. New York: Penguin Books, 2005, não paginada. E-Book.
- LAUTERBACH, Ann. **Many Times, But Then**. Austin: University of Texas, 1979, não paginada. E-Book.
- LAUTERBACH, Ann. **Or to Begin Again**. New York: Penguin Group, 2009.
- LAUTERBACH, Ann. **Spell**. New York: Penguin Books, 2018.
- LAUTERBACH, Ann. **The Given & The Chosen**. Richmond: Omnidawn, 2011.
- LAUTERBACH, Ann. **The Night Sky**: writing on the poetics of experience. New York: Penguin Group, 2008, não paginada. E-Book.
- LAUTERBACH, Ann. **Under the Sign**. New York: Penguin Group, 2013, não paginada. E-Book.
- MALLARMÉ, Stéphane. “Un coup de dés”. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
- MELO NETO, João Cabral de. **Educação pela pedra e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MILTON, John. **Paradise Lost**. Oxford; New York: Oxford University Press, 2005.
- MOORE, Marianne. “Poetry”. In: MCMICHAEL, George; LEONARD, James. **Concise Anthology of American Literature**. Ed. 6. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2006, p. 1731-1732.
- OPPEN, George. “Of Being Numerous”. In: OPPEN, George.. **George Oppen**: New Collected Poems. New York: New Direction Books, 2002, p. 161-188.
- PAZ, Octávio. **A Outra Voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PAZ, Octávio. **O Arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original**: poesia por outros meios no novo século. Ed. 1. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**: escrito por Bernardo Soares guarda-livros em Lisboa. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2006.
- PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Traduzido por Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

- RANCIÈRE, Jacques. “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”. In: SALOMON, Marlon (Org.). **História, verdade e tempo**. Chapecó, SC: Argos, 2011.
- RESTALLACK, Joan. **The poethical wager**. Berkeley: University of California Press, 2003.
- ROBIN, Régine. **A memória saturada**. Traduzido por Cristiane Dias, Greiciely Costa. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.
- SAPPHO. **Complete Works**. East Sussex: Delphi Classics, 2015.
- SEBALD, W. G. “Uma tentativa de reparação”. In: SEBALD, W. G. **Campo Santo**. Traduzido por Kristina Michahelles. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- SEBALD, W. G. **After Nature**. Traduzido por Michael Hamburger. London: Penguin Books, 2002.
- SISCAR, Marcos. **De volta ao fim**: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.
- STEINER, George. **Linguagem e silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- STEVENS, Wallace. “Of Modern Poetry”. In: MCMICHAEL, George; LEONARD, James. **Concise Anthology of American Literature**. Ed. 6. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2006, p. 1713.
- THOREAU, Henry David. **Walking**. Thomaston: Tilbury House, 2017.
- WARBURG, Abby. **Histórias de Fantasmas para Gente Grande**: escritos, esboços e conferências. Traduzido por Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.