

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE LINGUAGENS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM

MIRIAN LESBÃO DUMONT

POESIA E VOZ: PERFORMANCE MELOPOÉTICA
NOS VERSOS DE ALICE RUIZ

CUIABÁ-MT

2026

MIRIAN LESBÃO DUMONT

**POESIA E VOZ: PERFORMANCE MELOPOÉTICA
NOS VERSOS DE ALICE RUIZ**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Estudos de Linguagem.

Área de Concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof. Dra. Célia Maria Domingues da Rocha Reis

**Cuiabá-MT
2026**

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.

L623p Lesbão, Mirian Dumont.

Poesia e voz: performance melopoética nos versos de Alice Ruiz [recurso eletrônico] / Mirian Dumont Lesbão. -- Dados eletrônicos (1 arquivo : 223 f., pdf). -- 2026.

Orientadora: Célia Maria Domingues da Rocha Reis Reis.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, Cuiabá, 2026.

Modo de acesso: World Wide Web: <https://ri.ufmt.br>.

Inclui bibliografia.

1. poesia. 2. performance. 3. vocalidade. 4. feminino. 5. Alice Ruiz. I. Reis, Célia Maria Domingues da Rocha Reis, *orientador*. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM [NOME DO PPG]

FOLHA DE APROVAÇÃO

TÍTULO: POESIA E VOZ: PERFORMANCE MELOPOÉTICA NOS VERSOS DE ALICE RUIZ.

AUTORA: DOUTORANDA MIRIAN LESBÃO DUMONT

Tese defendida e aprovada em 4 de maio de 2026.

COMPOSIÇÃO DA BANCA EXAMINADORA

1. **DOUTORA CÉLIA MARIA DOMINGUES DA ROCHA REIS** [Presidente Banca / orientadora]
 INSTITUIÇÃO: Universidade Federal de Mato Grosso
2. **DOUTORA RITA DE CÁSSIA DOMINGUES DOS SANTOS** [Examinadora Interna]
 INSTITUIÇÃO: Universidade Federal de Mato Grosso
3. **DOUTOR ACLYSE DE MATOS** [Examinador Interno]
 INSTITUIÇÃO: Universidade Federal de Mato Grosso
4. **DOUTORA JOELMA SANTANA SIQUEIRA** [Examinadora Externa]
 INSTITUIÇÃO: Universidade Federal de Viçosa
5. **DOUTOR LEONARDO DAVINO DE OLIVEIRA** [Examinador Externo]
 INSTITUIÇÃO: Universidade Estadual do Rio de Janeiro
6. **DOUTORA MARINETE LUZIA FRANCISCA DE SOUZA** [Examinadora Suplente]
 INSTITUIÇÃO: Universidade Federal de Mato Grosso

Cuiabá, 04/05/2026



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Davino de Oliveira**, Usuário Externo, em 06/05/2026, às 08:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **RITA DE CÁSSIA DOMINGUES DOS SANTOS**, Docente da Universidade Federal de Mato Grosso, em 06/05/2026, às 19:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joelma Santana Siqueira**, Usuário Externo, em 07/05/2026, às 16:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mirian Lesbão Dumont**, Usuário Externo, em 07/05/2026, às 19:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **ACLYSE DE MATTOS**, Docente da Universidade Federal de Mato Grosso, em 08/05/2026, às 17:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **CÉLIA MARIA DOMINGUES DA ROCHA REIS**, Usuário Externo, em 12/05/2026, às 10:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufmt.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 9205717 e o código CRC 6E0362C8.

Dedico esta tese à minha mãe, mulher que sempre sonhou estudar nos livros e nos bancos escolares. Formou-se com êxito na escola da vida. Sonha aprender outras línguas e me corrige quando eu tropeço na minha.

Dedico-a também à menina que ouvia no rádio as canções e encantava-se com as palavras e suas melodias. A menina que descobriu, ouvindo música, a poesia.

AGRADECIMENTOS

Este é um momento em que refletimos sobre pessoas e acontecimentos que nos conduziram nessa trajetória de pesquisa. Ser grato é estar consciente de que a conquista não se constrói sozinha, mas no caminhar em conjunto. Isso mostra o quanto há de atravessamentos em nossa vida e, consequentemente, em nossa escrita.

Agradeço, primeiramente, à minha família, em especial aos meus pais Laurisvaldo e Antônia, pelos desafios, pelo carinho e por compreender a ausência dessa filha. Ao meu esposo Luiz pelo companheirismo, pelas trocas, pelas correções na tese e pela paciência com esta que se isolou em um mundo de escrita de si mesma e da tese, porque somos atravessados pelo que escrevemos. Aos filhos, Aaron, Matheus e Vinícius, pelo interesse sobre minha pesquisa e pelas conversas acaloradas que, muitas vezes, trouxeram *insights*.

Agradeço também:

à minha orientadora, Profa. Dra. Célia Maria D. da R. Reis, pelos desafios, pela dolorosa liberdade de escolher, pelas contribuições preciosas em toda a trajetória desta tese e para além dela, durante esses anos, por compreender os meus desafios internos, pela acolhida e pela amizade;

aos membros da Banca de Defesa, Profa. Dra. Joelma Santana Siqueira, Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira, Prof. Dr. Aclyse de Mattos, pelas contribuições fundamentais para o aprimoramento deste trabalho; e, em especial, à Profa. Dra. Rita de Cássia Domingues dos Santos, que doou um pouco do seu tempo para contribuir com a tese com seus conhecimentos valiosos no âmbito da música.

aos membros da Banca de Qualificação, Prof. Dr. Aclyse de Mattos e Profa. Dra. Livia Bertges, que me apontou a “eu lírica” e pelas importantes indicações de leitura.

à Universidade Federal de Mato Grosso, por ser o espaço de resistência que me proporcionou crescimento intelectual, profissional e pessoal nessa trajetória.

à Seduc/MT, pela autorização para afastamento e financiamento de minha Licença para Qualificação.

A travessia dessa tese não teria leveza sem a palavra amiga, sem o conforto do abraço, sem a segurança da mão que estende para alargar o passo e não cair. É preciso rir para tornar leve o caminhar. É preciso soltar a voz, chorar, gritar, rir alto. Tudo isso é possível com amigas que nos ouvem e nos acolhem com carinho e humor. Nessa caminhada não me faltaram boas risadas, abraços acolhedores e ouvidos atentos. Sou grata

à Elione, com suas palavras amigas e curadoras e me possibilitando recolhimento;

às amigas e amigos de trilha, pelas risadas, pelo cansaço que descansa a mente e nos renova;

às amigas Eby e Rosa, que compartilharam suas experiências de pesquisa e de mulheres sororais.

Ora, a voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda a matéria... como o atestam tantas lendas sobre plantas e pedras enfeitiçadas que, um dia, foram dóceis (Zumthor, 1997, p. 11).

RESUMO

Esta tese investiga a proposta interartística de Alice Ruiz com o objetivo de compreender as dimensões performativas de um corpus de sua obra, composto pelas modalidades líricas do haikai; da “poesia papel”, denominação utilizada pela autora e referida nesta tese como “poema”; da letra de música ou poema musicado, referidos nesta tese como “poema-canção”; bem como da declamação, compreendida como experiência oral e cênica do poema. Pretende-se apreender, por meio de procedimentos crítico-analíticos, como Alice Ruiz constrói sua obra poética ao concatenar a efemeridade da vida, as relações interpessoais e as condições socioculturais da mulher, lugares de onde emerge sua escrita subjetiva e lírica, à escrita, ao corpo e à voz em performance. A tese está dividida em três partes. Na primeira, investiga-se como a voz, enquanto presença física na declamação, permanece inscrita na página como um eco, performando uma subjetividade que resiste às demandas da forma. Tal perspectiva aponta, inicialmente, para um conceito de performance mais restrito às dimensões corporal e vocal e, posteriormente, para o desafio de ampliá-lo, de modo a compreender a performance do poema na página. Na segunda parte, a performance concretiza-se na disposição orquestrada do poema na página e na dinâmica interpretativa que ele mobiliza, buscando identificar a ressonância de uma voz subjacente aos versos, sobretudo por meio da análise dos recursos sonoros e da estrutura rítmica. Na terceira parte, considerando que uma voz feminina perpassa a poética de Alice Ruiz, abordam-se a escrita feminina e a escrita feminista, por meio da análise de poemas que intertextualizam, de forma parodística e irônica, com contos de fadas, bem como de outros que se inserem em uma vertente de caráter erótico e filosófico-existencial. O referencial teórico articula as contribuições de Zumthor (1993, 2007), Wisnik (1989, 2004) e Cohen (1974) para os estudos da performance, da vocalidade e da dicção poética; Ramos (2011) e Paz (1982, 1996) fundamentam a análise da estrutura poética, do ritmo e dos recursos visuais, sonoros e morfossintáticos; para a investigação da ironia e da paródia, a pesquisa apoia-se em Hutcheon (1985, 1991) e Brait (2008); as discussões sobre o feminino fundamentam-se em Rago (2002, 2013), Butler (1987, 2019, 2022) e Grosz (2000); Merleau-Ponty (2003, 2011) subsidia as reflexões sobre corporalidade e percepção; Foucault (1987, 2004, 2009) oferece uma perspectiva acerca da escrita de si e da estética da existência; e Nunes (1969, 1999) contribui com reflexões sobre a poesia e o uso da linguagem como caminho para a constituição do sujeito. Conclui-se que Alice Ruiz realiza uma síntese criativa ao performar poema-canção, poema e haikai, contribuindo para uma compreensão ampliada da performance do poema e da voz.

Palavras-chave: poesia; performance; vocalidade; feminino; Alice Ruiz.

ABSTRACT

POETRY AND VOICE: PERFORMANCE MELOPOETICS IN THE VERSES OF ALICE RUIZ

This thesis investigates Alice Ruiz's interartistic proposal with the aim of understanding the performative dimensions of a corpus of her work, composed of the lyrical modalities of haiku; "paper poetry," the designation used by the author and referred to in this thesis as "poem"; song lyrics or poems set to music, referred to in this thesis as "poem-song"; as well as declamation, understood as the oral and performative experience of the poem. Through critical and analytical procedures, this study seeks to understand how Alice Ruiz constructs her poetic work by bringing together the ephemerality of life, interpersonal relationships, and the sociocultural conditions of women, contexts from which her subjective and lyrical writing emerges, with writing, the body, and the voice in performance. The thesis is divided into three parts. The first examines how the voice, as a physical presence in declamation, remains inscribed on the page as an echo, performing a subjectivity that resists the demands of form. This perspective initially points to a concept of performance that is more restricted to its bodily and vocal dimensions and subsequently to the challenge of expanding it in order to understand the performance of the poem on the page. In the second part, performance materializes in the orchestrated arrangement of the poem on the page and in the interpretative dynamics it mobilizes, seeking to identify the resonance of a voice underlying the verses, especially through the analysis of sound devices and rhythmic structure. In the third part, considering that a feminine voice permeates Alice Ruiz's poetics, the study addresses feminine writing and feminist writing through the analysis of poems that intertextualize, in a parodic and ironic manner, with fairy tales, as well as others that belong to an erotic and philosophical-existential strand. The theoretical framework brings together the contributions of Zumthor (1993, 2007), Wisnik (1989, 2004), and Cohen (1974) to the study of performance, vocalicity, and poetic diction; Ramos (2011) and Paz (1982, 1996) provide the basis for the analysis of poetic structure, rhythm, and visual, sound, and morphosyntactic resources; the investigation of irony and parody relies on Hutcheon (1985, 1991) and Brait (2008); the discussions on the feminine are grounded in Rago (2002, 2013), Butler (1987, 2019, 2022), and Grosz (2000); Merleau-Ponty (2003, 2011) supports the reflections on corporeality and perception; Foucault (1987, 2004, 2009) offers a perspective on self-writing and the aesthetics of existence; and Nunes (1969, 1999) contributes reflections on poetry and on the use of language as a path toward the constitution of the self. It is concluded that Alice Ruiz achieves a creative synthesis by performing the poem-song, the poem, and the

haiku, thereby contributing to an expanded understanding of the performance of the poem and the voice.

Keywords: poetry; performance; vocality; the feminine; Alice Ruiz.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
MOTIVAÇÃO.....	12
OBJETIVO	14
METODOLOGIA.....	14
FORTUNA CRÍTICA	19
1. Poemas e canções: feminino e erotismo	21
2. Mitos, sociedade e erotismo	23
3. A brevidade nos haikais	24
4. A compositora Alice Ruiz	24
ALICE POR ALICE.....	24
CAPÍTULO 1. A VOZ LÍRICA EM PERFORMANCE	34
1.1 POESIA PRA TOCAR NO RÁDIO: DECLAMAÇÃO E CANTO.....	41
1.1.1 Matéria Onírica	46
1.1.2. Falta da palavra quando íntimo aflora.....	54
1.1.3. Poema em escala musical	58
1.2 VOCOPERFORMANCE: CANTO E POESIA	65
1.2.1 Humor e Sororidade em "Milágrimas".....	68
1.2.2 Da objetificação ao protagonismo	75
1.2.3 <i>Só enfim em você</i> : uma performance do encontro	80
1.2.4 Performar o que não há	89
CAPÍTULO 2 A PERFORMANCE DO SENSÍVEL.....	94
2.1 PERFORMANCE EM FRAGMENTOS	99
2.1.1 Do que se reparte	103
2.2 O CORPO METONÍMICO: UMA PERFORMANCE DO SENSÍVEL	107
2.3. SOMBRAS E MÁSCARAS: SIMULACRO DE UMA PERFORMANCE.....	114
2.4 HAIKAI: PERFORMANCE DO VER	121
CAPÍTULO 3 – ECOS DA VOZ: O FEMININO EM PERFORMANCE	137
3.1 O QUE É A QUE É: MANIFESTO DE ALICE	145
3.2 FIOS E PALAVRAS PERFORMANDO O TECIDO DA VIDA	164
3.3 RANHURAS NA MOLDURA: DESCONSTRUINDO ESTEREÓTIPOS	169
3.4 E AGORA, MARIA? VAI COM AS OUTRAS?.....	182
3.5 ESTE AGORA QUE ME ESCAPA.....	189
3.6 UM TOQUE O CORPO PENSA	196
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	207
REFERÊNCIAS	213

INTRODUÇÃO

MOTIVAÇÃO

A poesia chegou em minha vida desde muito cedo, em meados da década de 80, pela voz cantada, a voz do rádio, com sua variedade de gêneros musicais, por meio dos quais tive contato com a palavra artística

em poemas e músicas, com artistas nacionais, estrangeiros, fatores imprescindíveis para a minha formação, e que me levaram, entre outras oportunidades, à graduação em Letras/Literatura.

Com interesse crescente no intercâmbio de poesia e canção, ingressei no mestrado acadêmico, no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da UFMT, desenvolvendo pesquisa com canções de Adriana Calcanhotto, que resultou na dissertação *Música e Poesia: senhas de Adriana Calcanhotto* (2013). No decorrer desta pesquisa, constatei que várias canções de minha apreciação pessoal eram de autoria de Alice Ruiz. Entre elas, destacam-se composições conhecidas como "Socorro" (1998, composição de Alice Ruiz e Arnaldo Antunes), "Quase nada" (2000, composição de Alice Ruiz e Arnaldo Antunes) e "Se tudo pode acontecer" (2007, composição de Alice Ruiz, Arnaldo Antunes, Paulo Tatit, João Bandeira), interpretada por Calcanhotto. Também nesse período, em 2011, tive um contato mais aprofundado com a obra de Ruiz na disciplina Teoria da Poesia, ministrada pela Prof^a. Dra. Célia Maria D. da R. Reis. A docente disponibilizou uma seleção de poemas que abrangia desde os clássicos até autores contemporâneos, incluindo obras de Alice Ruiz. Depois, participei do grupo de pesquisa, também coordenado pela docente, *Lugares de arte: linguagens, memórias e fronteiras*, com o projeto "Projeto V!VA, Poesia II" (2019-2021), nesta universidade, onde continuo minhas pesquisas. Este projeto propunha atividades na área dos estudos comparados, poesia e música, com estudos específicos de teoria musical e teoria da poesia, análise de poemas-canções buscando relações sonoro-rítmicas e semântico-contextuais, e trabalho de formação vocal, a fim de constituir um grupo de declamadores para experimentação da teoria, um modo de vivência do verso. Um dos estudos foi sobre haikais¹ e, ao final, devíamos selecionar alguns para apreciação, estudo e declamação. Após, todo o trabalho foi gravado em audiovisual. De posse do livro *Outro silêncio* (2015), de Alice Ruiz, vi, li, senti, reli, ouvi minha voz falando repetidamente cada palavra. Então, escolhi os haikais que iria declamar. Dentre eles,

Silêncio na mata

¹ Tanto a palavra haikai, quanto haicai refere-se ao poema japonês de 17 sílabas poéticas. Ao longo das análises usarei o termo haikai, posto que é mais recorrente na escrita de Alice Ruiz.

A mariposa pousa na flor
 Outro silêncio
 (Ruiz, 2015, p.15)

foi o que mais penetrou em meus silêncios internos, como se houvesse camadas de silêncios e a cada vez que eu proferia em voz audível, fosse aprofundando mais, como se algo fosse se desvelando dentro de mim.

O projeto sensibilizou-me ainda mais para a trajetória/vivência da poesia cantada, declamada e ou mesmo a leitura, despertando a vontade de ampliar os estudos sobre o que já havia, de certa forma, começado no mestrado e continuado no “Projeto V!VA, Poesia”.

Essas vivências impulsionaram-me a aprofundar o conhecimento do universo poético de Alice Ruiz, elaborando projeto de pesquisa e ingressando no doutorado em Estudos de Linguagem, na mesma área interdisciplinar Literatura Comparada. Dessa vez, não queria focar na canção apenas, tinha também como foco o estudo do poema em si, considerando as particularidades da poética em estudo, no caso, de Alice Ruiz, que chama a atenção pela poesia sintética, com alguns poemas carregados de humor e verve crítica feminista; outros, mais existenciais, refletindo sobre a efemeridade da vida, das coisas, sobre a essência de si, sobre “gente”, pois gente a inspira a fazer poesia, além de ser uma poesia performática e musical, estes últimos, do meu especial interesse, e que acabaram se constituindo no eixo da pesquisa.

Por que a performance?

Meu contato com a poesia se deu por meio da canção, nas ondas do rádio, mas isso ganhou proporções maiores quando passei a ter contato com discos no final da década de 80 em diante. Destaco a artista Maria Bethânia, que constituiu uma presença fundamental em minha formação auditiva e afetiva ao ouvi-la cantando e, principalmente, declamando Fernando Pessoa, Clarice Lispector e outros. Ficava embevecida, ouvindo palavras que fluíam de uma voz que me afetava profundamente. Ouvia assiduamente o disco *Drama do 3º ato: Luz da noite* (Bethânia, 1973), o qual mesclava canto e declamação. Cada canção, uma poesia, e cada poesia, uma canção. Tudo isso antecedendo e permeando o interesse que mais tarde se desdobraria em pesquisa e em uma prática docente de literatura exercida com muitas atividades de declamação de poemas, performance cênica e contação de história.

A inspiração para o projeto de doutorado envolvendo performance veio na ocasião em que ouvi o álbum *Paralelas* (2005)², de Alice Ruiz e Alzira Espíndola, no qual percebi uma

²O álbum *Paralelas* está disponível em <https://youtu.be/RTt7BnVH0Ag?si=Vr4QvbTieGCn6vQ7> Acesso em: 30/10/25

proposta interartes de poesia e música. Poemas declamados e poemas cantados, reminiscências de uma ouvinte.

OBJETIVO

O objetivo deste trabalho é fazer o estudo crítico de um *corpus* selecionado da obra de Alice Ruiz, composto por canções, poemas e haikais. No âmbito da Literatura Comparada, observar aspectos performáticos do poema-canção, voz e canto; do poema, haikai e outros, no papel e na declamação. Nesse contexto, o *corpus* será analisado evidenciando aspectos ou estratos sonoro, ótico, morfossintáticos e semânticos dos versos, estruturas que revelam o ser-no-mundo, o corpo, o feminino, influências sociais, artísticas e culturais da autora, criação literária e suas reverberações em performances e dicções.

METODOLOGIA

Tendo feito a opção pelo estudo da poética de Alice Ruiz, como procedimento metodológico inicial e para conhecer de modo amplo a sua obra, fiz um levantamento e compilação do material literário que ela publicou; para ouvir canções e obter informações mais específicas sobre seus poemas e parcerias, acessei seu site oficial³.

A pesquisa concentrou-se, primeiramente, nas leituras de poemas dos livros *Navalhanaliga* (1980), *Pelos pelos* (1988), *Desorientais* (2013), *Yuuka* (2004), *Dois em um* (2008), *Outro silêncio: haikais* (2015), *Poesia pra tocar no rádio* (1999); e audição de poemas e canções presentes no CD *Paralelas* (2005). Sobre o *corpus*, este foi acessado, na forma vocalizada, pelos meios digitais. Todo esse material recebeu o devido fichamento.

Na sequência, realizei pesquisa de arquivo sobre a fortuna crítica produzida em âmbito acadêmico, a fim de ter uma dimensão de trabalhos feitos a partir de sua obra, entre outros objetivos, para verificar a contribuição que a presente tese pode oferecer em termos de novidade ou não aos estudos realizados sobre a autora. Foram pesquisados sites como o da Plataforma Lattes/Sucupira, Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), Banco de teses e dissertações da Universidade do Porto, UNIOESTE, UNICAMP, Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Universidade federal de Campina Grande (UFCG), Universidade Estadual de Londrina (UEL), Fundação Universidade Federal de Rondônia. A busca resultou em três teses e nove dissertações, cujas datas de publicação variam entre os anos de 2005 a 2024, além de

³ <https://www.aliceruiz.mpbnet.com.br/> Acesso em 12/01/2026.

uma variedade robusta de artigos, sendo a maioria derivados dos trabalhos monográficos. Toda essa produção está registrada nas Referências desta tese.

Após reunir esses trabalhos, fiz uma seleção e resumo dos temas abordados, a fim de constatar os que mais se sobressaem nas pesquisas, cujos resultados serão expostos posteriormente. Antecipando algumas conclusões, constatei que, desse conjunto, pelo menos seis dos pesquisadores de Alice Ruiz, detectaram deficiência de fortuna crítica produzida na esfera universitária, e de circulação das obras, como foi o caso apontado por Bruna Amorim, que desenvolveu sua pesquisa na Universidade do Porto, em 2019, informando que, à época, ainda não havia antologia da artista publicada em Portugal. Por outro lado, em relação ao objetivo desta tese, dos trabalhos compilados, com registro até dezembro de 2024, nenhum havia estudado a obra de Alice Ruiz pelo viés da performance. E, embora houvesse estudos sobre as canções, não havia estudos sobre declamação, um índice de inovação que esta tese pode dar à fortuna crítica da autora.

Para além da fortuna crítica acadêmica, foram buscados e encontrados, em mídias digitais e impressas, muitas críticas, entrevistas, vídeos sobre a poeta curitibana, muitos por iniciativa dela mesma. Alice está sempre em movimento, promovendo muita divulgação da arte para que as pessoas apreciem e vivenciem a arte poética. Uma das maiores motivações para eu investir na pesquisa sobre sua obra foi o fato de ouvi-la declamando e falando de sua ligação com a poesia, com a canção, com o haikai e seus desdobramentos. A sua paixão pelo que faz é contagiante⁴.

Acerca do termo “melopoético” inserido no título desta tese, Solange R. de Oliveira (2003, p. 12) afirma que “é longa e venerável a história das relações entre a música e a literatura, objeto de estudo da melopoética (do grego, *meios* = canto+*poética*), sugestiva designação cunhada por Steven Paul Scher para essa ‘disciplina indisciplinada’”. Oliveira acrescenta que a melopoética passa por um processo de consolidação histórica a partir do século XVI, atingindo, na atualidade, o estatuto que lhe outorga a crítica da literatura comparada e a suscetibilidade pós-moderna à hibridização dos sistemas artísticos, como visto, tendências da poética de Alice

⁴ Há várias entrevistas de Alice Ruiz, principalmente no YouTube, em que ela fala sobre o fazer poesia/poema/haikai/letra de música. Dentre as principais, cito a entrevista que concedeu à Bondelê #58, quando fala sobre o que a estimula fazer poesia, sobre o feminino e sobre sua história com a leitura e a escrita. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VKVUQMSTTeg>. Acesso em 29/01/2026. Outra, entrevista à TV Paraná Turismo, em que discorre sobre a escritora Alice Ruiz, sobre os escritores que a influenciaram a mostrar seus escritos. Relata ainda sobre sua parceria com Itamar Assumpção e com outros, como Arnaldo Antunes, que musicou “Socorro”, referindo-se sobre fazer poesia e letra de música. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MbUtmo-Zdm8>. Acesso em 29/01/2026. Mais esta entrevista: “Alice Ruiz e Noemi Jaffem no Sesc Bom Retiro” em que aborda sua relação com a música, com a poesia e a com a natureza, de onde extraía, por meio da escrita, alguns versos, que depois descobriu que eram haikais. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N8TqIIcQtPc>. Acesso em 29/01/2026

Ruiz. É no cerne dessa relação secular e dessa hibridização que a reflexão de Ezra Pound (2006) se impõe, em especial através do seu conceito de melopeia, definida pelo autor como a modalidade em que as palavras estão carregadas de sua musicalidade (som, ritmo) que orienta o seu significado (Pound, 2006). O poeta advertia, inclusive, que "a poesia começa a se atrofiar quando se afasta muito da música"(Pound, 2006, p. 61).

Dessa forma, ao unirmos a consolidação teórica descrita por Oliveira à preceptiva poundiana, compreendemos que o estatuto “melopoético” não designa apenas um encontro disciplinar entre artes distintas, mas o reconhecimento de que, na práxis poética — como se verifica em Alice Ruiz —, a musicalidade não é um ornamento externo, mas uma matriz estrutural onde o som atua ativamente na construção e direcionamento do sentido.

Cumpridas as etapas iniciais, e mesmo em paralelo a elas, procedemos à análise e interpretação do *corpus* versátil que a poeta nos oferece, e que, para efeito de referência nesta tese, será adotada a nomenclatura “poemas-canções” para as letras de músicas e poemas que foram feitos e, posteriormente, musicados; “haikais”, aos poemas de mesma denominação com conexão com elementos da cultura oriental; e “poemas”, o que a autora denomina “poesia papel”, mais ocidental, conforme será visto adiante. A opção pelo uso do hífen em “poema-canção” se deu pelo gênero híbrido que une a estrutura poética (versos, estrofes, ritmo) à composição musical. Serão abordados elementos estruturais dos versos, alguns com recursos que compõem uma declamação, buscando uma compreensão mais ampla dessa modalidade de arte expressivo-interpretativa; poemas que apresentam influência do trabalho verbivocovisual concretista, na expressão de uma voz lírica feminina militante, que busca o seu lugar no mundo. A análise foi dividida em três vertentes, cada qual compondo um capítulo. Considerando a presença dessa voz feminina marcante, foi adotada a expressão “eu lírica”, ao invés de “eu lírico”, na análise. A expressão “eu lírica” é fruto da tese da Nathália Salomé Poubel (2020), que problematiza tanto masculinidades quanto feminilidades como questões históricas e sociais, rompendo com a noção de um "humano universal". Ao examinar o eu lírico masculino como parte de um *continuum* de identidades masculinas, revela-se sua natureza específica:

Da mesma maneira, as mulheres que se identificam dentro do *continuum* feminino apontam em suas locuções as particularidades de ser mulher e em seus modos de existir no mundo social, o que justifica a necessidade de um conceito que diga de sua performance enunciativa no âmbito poético: a eu lírica (Poubel, 2020, 104-105).

No primeiro capítulo, “A voz lírica em performance”, o repertório foi o de poemas-canções, musicados pelos parceiros de Ruiz, declamados por ela e cantados por interpretes, selecionados do livro *Poesia para tocar no rádio* (1999) e do álbum *Paralelas* (2005), com

foco de análise para a composição (letra de música), e para a performance do poema, quando declamado ou cantado. Sob essa ótica, a pesquisa dedicará estudos próprios à performance vocal e vocalização que serão mencionados ao longo do capítulo, como Paul Zumthor (1993, 2007), Ruth Finnegan (2008), Diana Taylor (2012), com vistas ao conceito. A análise dos poemas e suas estruturas poemáticas, ritmo, usos estilísticos e dicção poética fundamentaremos nas contribuições teóricas de Maria Luiza Ramos (2011), Octavio Paz (1982, 1996), Jean Cohen (1974) e Nilce Martins (2003). O embasamento do estudo no campo da música/literatura e da voz, será pesquisado em José Miguel Wisnik (2004, 2013) e Luiz Tatit (2004), e voz com Adriana Cavarero (2011) e Zumthor (2007). O capítulo abordará a performance que, na teoria de Paul Zumthor (2007), fornece bases sólidas para se conceber a poesia além do texto escrito, propondo uma abordagem que valoriza sua dimensão vocal e performática, pois, “tratando-se de poesia, os termos em causa, quanto às técnicas, serão a voz e a escrita; quanto às formas de diferenciação, serão as diversas estruturas sociais e mentais ou, mais restritivamente, políticas e estéticas” (Zumthor, 2007, p. 25).

Ao incorporar à cena poética não apenas componentes formais — como verso, metro e ritmo —, mas também a materialidade da própria voz, seja na declamação, seja no canto, esse ato configura-se como performance. A voz atua, assim, não como simples meio de transmissão, mas como força motriz que dinamiza a palavra, propiciando uma percepção renovada do sensível tanto para a artista quanto para o público. Dessa experiência emergem sentidos múltiplos e fluidos, os quais, por sua vez, podem alimentar novos ciclos criativos. Tal compreensão deverá alinhar-se ao pensamento de Merleau-Ponty (2011), para quem o corpo é o modo primordial de ser no mundo. A performance, enquanto experiência sensorial completa, manifesta concretamente esse “ser-no-mundo”. Nesse capítulo a performance será abordada como ato de vocalização na declamação e no canto.

No segundo capítulo, “Poesia e performance do sensível”, abordaremos a performance da escrita poética de Alice Ruiz, sob a ótica dos sentidos, com base na *Fenomenologia da percepção* (2011) e *O visível ao invisível* (2003), de Merleau-Ponty. À luz de Ponty, será possível verificar de que maneira a poeta estabelece a percepção – o ato de sentir o mundo – como modalidade fundamental de comunicação com o real, que precede a própria estruturação de um pensamento conceitual do que cerca a eu lírica.

O *corpus* selecionado contempla aspectos performáticos do poema, da palavra que transcende o papel, fragmenta-se, refletindo o corpo, ser-no-mundo que sente as reverberações dessas performances. Nesse capítulo, a performance estará vinculada à linguagem performativa, logo, performatividade. Para tais discussões, a abordagem será pautada na teoria da dicção

poética, de Jean Cohen (1974); e de performatividade, de John L. Austin (1990), pelo viés que Diana Taylor (2012) e Jaques Derrida (1991) fazem de Austin. Para fundamentar o estudo do ritmo enquanto recurso musical e semântico, manteremos os estudos de Paz (1982, 1996), e, no campo da visualidade, da imagem do poema, o estrato ótico de Maria Luiza Ramos (2011) e Alfredo Bosi (2010), que teorizam sobre imagem, ritmo e tropos, contribuindo para a compreensão do poema em sua totalidade.

Inserida em contexto de vanguarda brasileira, Alice Ruiz tangencia o experimentalismo dos concretistas, produzindo poemas visuais; também haikais, pela concisão e síntese, objetividade e foco na imagem, entre outros. As contribuições de Haroldo de Campos (1969, 1975), Décio Pignatari (1975, 2005) e Augusto de Campos (1975) a respeito da linguagem em um contexto de ruptura e da poesia concreta serão suporte para a análise dos poemas que mais se aproximam do concretismo. Para estudar os haikais, as teorias de Octavio Paz (1996) e Paulo Franchetti (2012) oferecerão o suporte teórico necessário para compreender sua origem, forma poética e aproximações com a filosofia zen.

O *corpus* do capítulo três evidencia uma verve crítica direcionada à questão do feminino, tornando mais evidente os questionamentos de cunho socioexistencial em relação à efemeridade da vida e das relações. Este capítulo trata da poética feminista de Ruiz, transitando por poemas que aludem a contos de fadas em uma via de desconstrução, de teor parodístico, filosófico-existencial, do envelhecimento, da fugacidade da vida, do tempo que resta, do amor. Diante disso, a eu lírica mostra diferentes modos de enfrentamento: performa diante do espelho (Ruiz, 2008, p. 203):

Me diga espelho meu

Também, ergue-se em manifesto feminista em uma performance visual que remete aos concretistas e toma consciência de seu estado de ser-no-mundo e de seu tempo (Ruiz, 1991, p. 59):

agora não há mais dúvida

Ainda, erotizando a poesia, entrega-se aos prazeres do corpo. No viés da performance, o estudo abordará não só a linguagem parodística, iterável e performativa, mas também a performatividade do gênero. Assim, para este capítulo iremos nos aproximar do conceito de performatividade com Austin (1990), Derrida (1991) e Butler (1987, 2019, 2022); com Margareth Rago sobre o feminino, história, engajamento e corpo; Irigaray com a perspectiva especular na relação mulher e homem, Cavarero (2011), propõe uma concepção de voz que transcende a escrita. A respeito da escrita de si e da estética da existência, Foucault (2004);

Cixous sobre a escrita com o corpo como forma de liberar si mesmo, e Benedito Nunes (1969, 1999), contribuindo com ponderações a respeito da poesia, do uso da palavra para chegar à concepção de si mesmo em uma perspectiva poético-existencial. Na perspectiva da desconstrução, paródia e ironia, recorreremos à teoria de Beth Brait (2008) e de Linda Hutcheon (1985, 1991), por uma via irônica, dialógica e feminista.

Assim, no contexto dessa tese, investigaremos a performance em três vias: a primeira, performance vocal ou “vocoperformance” – declamações e canto –, mesmo em contexto de *media*, norteadas por Zumthor (2007) e Finnegan (2008); a segunda, performance/performatividade da linguagem, conforme a perspectiva Austin (1990), e que Derrida (1991) amplia abordando performatividade/interabilidade; a terceira, performance do feminino, pautando-me na performatividade de gênero em Butler (2019).

FORTUNA CRÍTICA

Por que fazer um levantamento da fortuna crítica de Alice Ruiz?

Sabemos que, ao fazer uma pesquisa, a motivação vem de alguns questionamentos internos e outros que vão surgindo no decorrer da pesquisa. De modo mais abrangente: por que estudar crítica literária? Para Bachelard, os/as “poetas nos arrastam para cosmos incessantemente renovados” (1988, p. 24). Seria a crítica literária potencialmente capaz de contribuir para vivenciarmos experiências poéticas mais fundas, margeando esse cosmos? Trata-se de uma atividade que envolve a análise e interpretação de obras literárias, com o objetivo de compreender e explicar possíveis sentidos e significados presentes nelas, temporalmente localizadas. Barthes (2007, p. 160) esclarece que “toda crítica é crítica da obra e crítica de si mesma”, os parâmetros para construí-la se colocam em consonância com valores vividos.

[...] a crítica não é absolutamente uma tabela de resultados ou um corpo de julgamentos, ela é essencialmente uma atividade, isto é, uma série de atos intelectuais profundamente engajados na existência histórica e subjetiva (é a mesma coisa) daquele que os realiza, isto é, os assume (Barthes, 2007, p. 160).

Neste sentido, as análises críticas acerca da obra de Alice Ruiz trazem conceitos dentro de um contexto atual que renova a obra.

Ainda, conforme Barthes (2007), a crítica é uma metalinguagem que duplica os sentidos da obra, criando uma linguagem que dialoga com a original, sem pretender traduzir ou reduzir a obra a um único significado. Percebemos, na fortuna crítica de Alice Ruiz, interpretações que ora confluíram, ora divergiam. Isso condiz com a perspectiva de Barthes quando afirma que a crítica é efeito da circunstância, da vivência, da história. Assim, a crítica

pode ser, segundo o autor, contraditória, mas autêntica, “ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, histórica e existencial, totalitária e liberal” (Barthes, 2007, p. 163), pois,

[...] por um lado a linguagem que cada crítico escolhe falar não lhe desce do céu, ela é uma das algumas linguagens que sua época lhe propõe, ela é objetivamente o termo de um certo amadurecimento histórico do saber, das ideias, das paixões intelectuais, ela é uma necessidade; e por outro lado essa linguagem necessária é escolhida por todo crítico em função de uma certa organização existencial, como o exercício de uma função intelectual que lhe pertence particularmente, exercício no qual ele põe toda a sua “profundidade”, isto é, suas escolhas, seus prazeres, suas resistências, suas obsessões. Assim, pode travar-se, no seio da obra crítica, o diálogo de duas histórias e de duas subjetividades, as do autor e as do crítico (Barthes, 2007, p. 163).

Lafetá (1974), ao discorrer sobre a crítica e o modernismo, assevera que, em períodos de “grandes revisões nos procedimentos literários, de mudanças radicais nas concepções estéticas”, é imprescindível o papel da crítica, especialmente quando é contemporânea aos fatos, “já que se trata de uma literatura que assume a posição crítica como elemento constitutivo, que se constrói a partir da crítica constante à sua própria linguagem, a revisão da obra fazendo-se no interior da própria obra” (2000, p. 37).

Esta tese se realiza como atividade de crítica literária no âmbito da Literatura Comparada do Programa de Pós-Graduação de Estudos de Linguagens (PPGEL). Qual a razão de ser, a importância dessa modalidade de estudo crítico? Cito aqui, um trecho do discurso de posse da cadeira nº17, da Academia Mato-Grossense de Letras, assumida pela escritora, já consagrada, finalista do Prêmio Jabuti de Literatura com a obra *Passagem Estreita* (2019), entre outras premiações, Divanize Carbonieri (2024);

Talvez possa soar estranho, vindo da boca de uma escritora, mas ousar afirmar que o que faz uma obra se tornar literatura é a crítica literária. Não apenas a crítica literária universitária, embora ela tenha um papel fundamental, nem a crítica literária *mainstream*, que se torna dominante porque tem mais poder. Mas todos os tipos de crítica, vindos dos mais diferentes grupos nos mais diversos suportes. Formulando melhor, me refiro às camadas e camadas de discurso alheio que uma obra recebe ao longo do tempo. A obra que ninguém lê ou que quase ninguém lê, sobre a qual não se escreve ou que se escreve pouco não vira literatura, sinto lhes dizer. [...]. Sendo professora numa universidade, estou em condições de participar mais ativamente do debate da crítica literária universitária, que, como disse, não deve ser vista como a única, mas que tem um importante papel na preservação, divulgação e pesquisa da literatura.

A conclusão de Carbonieri (2024) é de que a crítica literária, não só a acadêmica, mas todo tipo de crítica, garante a existência, a permanência e a circulação das obras. Naturalmente, essa garantia tem relação com o valor artístico da obra. Nessa perspectiva, não cabe a poetas decidir se suas obras serão (re)conhecidas ou não. Quem decide é o leitor, seja o leitor

experimentado, seja o leigo. São eles que vão dar notoriedade à obra e, consequentemente, ao artista. Assim, a crítica tem a função de trazer à tona artistas de relevo para a literatura, para a arte de modo geral, dando-lhes o devido lugar entre os já consagrados. Mas é interessante ressaltar o papel do autor na disseminação da própria obra, na geração de um público leitor. No caso de Alice Ruiz, em entrevistas, ela explica que, não buscando fama, foi se mostrando aos poucos. Mostrava um poema aqui, outro ali para seus amigos poetas, como Décio Pignatari que escolhia alguns e publicava em revistas de arte e cultura até que veio o livro *Navalhanaliga* (1980).

No que respeita à fortuna crítica de Alice Ruiz, esta vem ganhando espaço nos últimos 10 anos, tanto a universitária quanto a que é feita por outros grupos e em diferentes suportes, como diz Carbonieri. É uma crítica que já a encontra, então, como poeta consagrada, pela qualidade de sua obra, que lhe valeram dois prêmios concedidos pela Câmara Brasileira do Livro (CBL), o Prêmio Jabuti, na categoria Poesia, para *Vice Versos* (1989), e *Dois em Um* (2008), e pelo lugar de destaque que tem ocupado nos mais variados eventos⁵, com público crescente.

Posto isso, apresentamos um panorama da fortuna crítica de Alice Ruiz, sintetizando as temáticas predominantes nas pesquisas compiladas. As pesquisas com maior relevância para o presente estudo receberão destaque proporcional.

1. Poemas e canções: feminino e erotismo

A dissertação de Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel *Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Ná Ozzetti: produção musical feminina na Vanguarda Paulista* (Unicamp, Campinas, 2005) foi um dos primeiros trabalhos acadêmicos a pesquisar a obra dessa poeta. No entanto, o foco desse estudo não foi apenas a produção de Alice Ruiz, mas as canções de quatro mulheres, a fim de “mapear as trajetórias de vida e as produções musicais” delas (Murgel, 2005). Estas mulheres são compositoras que, na época, residiam em São Paulo e que “participaram do momento musical denominado pela imprensa paulistana de ‘Vanguarda

⁵ A exemplo, cito o *XIX Seminário Internacional Mulher e Literatura: discursos transdisciplinares*, realizado em outubro de 2024, na Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, onde apresentei comunicação com análise de um poema de Alice. Os pesquisadores que ali estavam e com os quais conversei, não só conheciam Alice Ruiz como também a admiravam como poeta. Isso ficou evidente também na 23ª Flip, em Paraty, RJ, em julho/agosto 2025, onde ela esteve como poeta participante e como tutora da obra de Paulo Leminsk, de quem é viúva. Eu estive presente e observei que, embora ela buscasse falar da obra de Leminsk, o público presente, lotando os espaços, estava sedento em saber de sua produção, de como é a criação poética, sobre a poeta feminista, sobre a mulher que escreve; para ouvir Alice falar de Alice, falar de Alice e Paulo, de Alice e Itamar Assumpção, seu amigo e parceiro em composição musical.

Paulista” (Murgel, 2005). A pesquisadora buscou analisar, nas parcerias destas letristas e musicistas, como se dá o trabalho poético, sua subjetividade e o viés feminino, afinal são canções produzidas por mulheres. Portanto, a análise foi mais voltada para a canção.

Na tese *“Navalhanaliga”: a poética feminista de Alice Ruiz* (Unicamp, Campinas, 2010), da área de História Cultural, Carol Murgel dá continuidade à pesquisa de mestrado, agora destacando a relevância de Ruiz no cenário cultural e literário brasileiro, com foco em sua produção artística e sua relação com o feminismo. A pesquisa justifica-se pela escassez de estudos sobre Ruiz, especialmente no que diz respeito à sua poética feminista, e busca explorar as múltiplas dimensões de sua obra, desde sua atuação como articulista até sua consolidação como poeta e compositora.

Na tese *Poéticas e amores em processo: canções de Dolores Duran, Joyce Moreno e Alice Ruiz* (UEL, Londrina, 2012), Mirele Carolina Werneque Jacomel focaliza o gênero canção produzida por mulheres artistas, no entanto, por um viés lírico amoroso. Sua análise investiga as experiências culturais, estéticas e discursivas dessas compositoras, destacando como suas criações representam a modernidade e revelam os papéis sociais das mulheres nas três últimas décadas do século XX. Há uma interessante percepção da autora que diferencia Alice Ruiz das demais compositoras, ao evidenciar em algumas de suas canções que o amor é retratado como um sentimento natural, tal qual os sentidos do corpo humano, livre de esforço.

A dissertação *“Estilete da minha arte”: Algumas reflexões sobre o feminino em Alice Ruiz e Ana Cristina Cesar* (Universidade do Porto, Porto, 2019), pesquisa de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, Bruna Priscilla Coutinho Amorim aproxima-se de Jacomel (2012) e de Murgel (2005) por se tratar de uma pesquisa comparativa entre mulheres artistas. Amorim justifica sua pesquisa argumentando que a escolha de Alice Ruiz e Ana Cristina Cesar veio ao encontro da necessidade de completar uma lacuna quanto aos estudos das suas obras em Portugal. Quanto à composição poética de Alice Ruiz, ela nos informa que “não está publicada em nenhuma editora portuguesa, não havendo também um estudo aprofundado e cuidado sobre a sua poética, já que não existe qualquer dissertação que se debruce sobre a produção literária de Ruiz” (Amorim, 2019, p. 15).

Na dissertação de Tainah Palmeira Rocha, *A escrita do corpo na poética de Alice Ruiz* (UEPB, campina Grande, 2022), a autora aborda o erotismo, mulher e o fazer literário, destacando a “encenação do jogo erótico da linguagem” nos poemas, por meio de estratégias feitas pela artista para articular a sintaxe que “dá caracterização de um corpo, de um desejo, de uma sexualidade ao significante” (Rocha, 2022, p. 52). A autora parte de uma análise social,

política e cultural a respeito dos temas que ressalta na poesia de Alice Ruiz, atrelando esta ótica à forma e conteúdo na análise.

A pesquisa de mestrado de Marivaldo Omena Batista (Universidade Federal de Campina Grande, 2016) investiga a recepção da poesia de Alice Ruiz, partindo do pressuposto de que a literatura de autoria feminina é negligenciada pela crítica e, conseqüentemente, pouco mediada em sala de aula. O estudo analisa os aspectos críticos, estilísticos e temáticos de sua obra, propondo-se a preencher essa lacuna nos estudos da poética feminina. Esta investigação foi posteriormente ampliada e aprofundada em sua tese de doutorado, *Um pacto silencioso com o corpo e com a sexualidade: a poesia de Alice Ruiz na sala de aula* (Universidade Federal da Paraíba, em João Pessoa, 2023), que focaliza a poesia de Ruiz a fim de abordá-la no contexto educacional. Na pesquisa, ressalta o projeto estético de Ruiz, buscando destacar os recursos formais dos poemas. Marivaldo justifica o fato de continuar a pesquisa sobre Alice Ruiz pelo viés da temática sobre a mulher, “a qual propicia ao leitor uma reflexão acerca dos arquétipos femininos constituídos por uma sociedade patriarcal, do corpo e da sexualidade” (Batista, 2023, p. 19).

Na dissertação de mestrado, *Imbricamentos entre escrita feminina, política e erotismo na obra de Alice Ruiz* (Fundação Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2024), Veranilce Marialva Botelho pesquisou a poética de Alice Ruiz em duas obras, *Dois em Um* (2008) e *Pelos pelos* (1984). Sua análise contextualiza a produção de Alice Ruiz no cenário histórico da Ditadura Militar e da contracultura, destacando sua participação na "Geração mimeógrafo" e a resistência feminina frente à repressão política e social. A autora aborda a escrita feminina como um ato de subversão e liberdade, especialmente na escrita, opondo-se à hegemonia masculina e ao patriarcado, tema também abordado por Batista.

2. Mitos, sociedade e erotismo

Na dissertação *A lírica de Alice Ruiz S.: imagens poéticas, mito e sociedade* (Universidade de Cascavel, Paraná, 2013), Helena Maria Medina Marques pesquisou a lírica da poeta Alice Ruiz com o objetivo de “investigar, promover e divulgar suas obras” (Marques, 2013, p. 12). Sua dissertação analisa a obra de Alice Ruiz em três aspectos: sua participação no movimento contracultural Vanguarda Paulista dos anos 1980, marcada por resistência política, coloquialismo e feminismo; a presença de imagens poéticas influenciadas pela cultura oriental, principalmente os haikais, e pela efemeridade da vida; e a integração de mitos gregos em sua produção literária. Busca justificar o estudo também por ser “uma das primeiras mulheres

contemporâneas do Paraná a atuar no espaço literário que era, há poucas décadas, ainda predominantemente masculino” (Marques, 2013, p. 12).

3. A brevidade nos haikais

Luiza Maria Lentz Baldo, em dissertação de Mestrado *Fotografias do cotidiano: a consagração do instante em Rubem Braga e Alice Ruiz*” (Universidade Estadual de Londrina, 2006), busca, a partir da literatura comparada, perceber como Rubem Braga e Alice Ruiz manipulam as palavras para redesenhar criativamente o cotidiano.

Em *Estilos formais e livres do haiku na poesia brasileira de Alice Ruiz e Teruko Oda*. (Unicamp, Campinas, 2020), a dissertação desenvolvida no Mestrado em Teoria e História Literária, de Nilson José Ribeiro, foi resultado de uma pesquisa que se propôs a analisar duas modalidades de haiku presentes na literatura brasileira contemporânea que, na concepção do autor, classifica-se como o haiku formal, mais próximo da tradição japonesa, e o haiku livre, que incorpora características brasileiras. Examinou a obra de duas haikaístas, Teruko Oda e Alice Ruiz. Quanto a Alice Ruiz, a pesquisa volta-se para o livro “Desorientais” (2013). O autor se propôs a investigar dois vocábulos importantes na construção do haiku, palavra e silêncio, para um maior aprofundamento nas análises, pois notou o silêncio como um elemento preponderante no haiku.

4. A compositora Alice Ruiz

Em *Sei dos Caminhos: Análise das canções de Itamar Assumpção e Alice Ruiz, a partir dos conceitos semióticos desenvolvidos por Luiz Tatit* (2012), dissertação de Helena Savaris Secco apresentada ao curso de Pós-Graduação em Música do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, examinou as canções produzidas pela parceria de Itamar Assumpção e Alice Ruiz. Conforme a autora explica, a pesquisa pretende abranger o processo de composição e delinear o perfil diccional dessa colaboração, unindo voz e melodia.

Se até aqui falamos da crítica, que foi unânime em reconhecer que a poética de Alice Ruiz é inovadora e surpreendente, cabe colocar o que a própria Alice Ruiz fala de si e de sua experiência com a poesia, como o haikai e o poema-canção.

ALICE POR ALICE

Pela exposição feita, vimos que Alice Ruiz Scherone (Curitiba, 22/01/1946), mais conhecida por Alice Ruiz, tem recebido notoriedade no meio cultural como poeta, letrista, haikaísta, roteirista e tradutora. Em setembro de 1973, publicou seu primeiro artigo na imprensa curitibana, marcando o início de uma série de publicações de cunho feminista nos quais

abordava as transformações sociais relativas à condição da mulher. Depois atuou na edição de revistas, na elaboração de roteiros de histórias em quadrinhos e na escrita de textos publicitários. Em 1968 conhece Paulo Leminski (1944 –1989). Segundo a poeta, foi casamento à primeira vista:

assim que vi você
logo vi que ia dar coisa.
(Ruiz, 2010, p. 94)

Em 1980, inaugura sua trajetória literária com *Navalhanaliga* (Edição Zap); em 1983, *Paixão xama paixão* (Edição da autora); em 1984, *Pelos pelos* (Brasiliense); em 1988, *Vice-Versos* (Brasiliense), obra que lhe rendeu seu primeiro Prêmio Jabuti de Poesia (1989); em 1996, *Desorientais: haikais* (Iluminuras); em 1999, *Poesia pra tocar no rádio* (Blocos) rendeu o primeiro lugar no Concurso Blocos de Poesia; em 2004, *Yuuka* (Ed. AMEOP). Seguiu publicando livros e ampliando sua atuação artística, com poemas traduzidos e incluídos em antologias internacionais. Em 2005, lançou o CD *Paralelas*, em parceria com Alzira Espíndola, contando com participações de Zélia Duncan e Arnaldo Antunes. Em 2009, recebeu novamente o Prêmio Jabuti pelo livro *Dois em um* (Iluminuras, 2008). Ao longo de sua carreira, publicou mais de 20 livros, entre obras poéticas e de literatura infantil, alguns criados em parceria – *Hai tropikai* (1985, com Paulo Leminski); *Rimagens* (1985, com desenhos de Leila Pugnaroni); *Nuvem feliz* (1986, literatura infantil); *Hai kais* (1998, com Guilherme Mansur); *Conversa de passarinhos* (2008, com Valéria Rezende); *Salada de frutas* (2008); *Três linhas* (2009 com Ná Ozzetti e Neco Prates); também de 2009, *Boa companhia: haikai*, com organização de Rodolfo Guttilla; *Proesias* (2010); *Jardim de Haijin* (2010); *Estação dos Bichos*⁶ (2011, com Camila Jabur); *Dois Haikais* (2011); *Luminares* (2012, bilingue); *Outro Silêncio: haikais* (2015) *amorhumorrumor: haikai e senryu* (2020, com Rodolfo Guttilla). É de 2020 também a obra resultante de participação coletiva, militante, *Ato poético: Poemas pela democracia*. Em seu trabalho, Alice também firmou parcerias musicais notáveis com nomes como Itamar Assumpção, José Miguel Wisnik, Luiz Tatit, Arnaldo Antunes, Alzira Espíndola, Zeca Baleiro e Chico César.

Além de obras literárias, Alice Ruiz escreveu artigos, como “Literatura feminina?” (S/D). “Papo” (1973), “De mal a Millôr” (1976), “As mães ainda não estão em dia” (1977), “Mulher, essa alienada” (1980), “Poetisa é a mãe” (1982), “Carta Aberta a Caetano” (1981),

⁶ A obra faz parte do acervo distribuído às escolas públicas pelo Ministério da Educação pelo Programa Nacional Biblioteca da Escola, (PNBE), 2013.

“Ser mãe é tudo de bom” (2008), entre outros. Fez traduções dos livros *Dez Hai-Kais* (1981), *Céu de outro lugar* (1986), *Sendas da sedução* (1987) e *Hai-Kais* (1987).

A baixa tiragem e a falta de reedições tornaram seus livros iniciais escassos. Em 2008, a publicação de *Dois em um*, uma compilação de *Navalhanaliga* (1980), *Paixão xama paixão* (1983), *Pelos pelos* (1984) e *Vice Versos* (1988), permitiu maior acesso à sua obra dos anos 80, embora nesta reedição alguns poemas tenham sofrido pequenas alterações.

Em pesquisas por meio de vídeos, revistas e *podcasts* sobre Alice Ruiz e sua obra, fica bastante claro na sua voz a conexão com a poesia e a canção e sua paixão pelo haikai, uma conexão amorosa com a natureza, com a palavra em estado de contemplação. São percepções contagiantes, que busco trazer aqui apresentando aspectos do que essa voz, Alice Ruiz, fala de si e de sua experiência como poeta, haikaísta, compositora/ cancionista e intérprete.

Em entrevista a Ana Carolina Murgel, Alice revela que a primeira noção de beleza que lhe chamou a atenção, quando ainda era uma menina, foi uma mancha de óleo numa poça d'água em um posto de gasolina, próximo a sua casa. Ela enxergou um arco-íris naquela poça, “[...] imagem [que] permaneceu, na memória da poeta, como sendo ali o momento da escolha pela arte e pelas belas palavras que marcam sua vida” (Murgel, 2010, p. 16).

Relembra ainda que fez haikai antes mesmo de conhecê-lo. “Meu primeiro poema, eu tenho certeza, era um Hai Kai [sic]. Joguei fora, não acreditei. Eu tinha 9 anos. Veio junto com o primeiro conto” (Ruiz, 1997, p. 10). Este conto, que batizou de “O homem cinzento”, sua tia Francisca Ruiz o rasgou em pedacinhos, pois não queria que ela se tornasse escritora como fora seu tio Percy, morto prematuramente de cirrose hepática.

Em entrevista a Murgel, Alice explica que essa tia, que a criou dos nove aos dezoito anos, sempre procurou tirar-lhe o estímulo da escrita:

[...] quando eu comecei a escrever – não sei se é porque nós éramos do mesmo dia – ela começou a minar isso: “Não quero que você seja como o Percy, termina mal! Na vida a gente tem que ser prático.” Então ela começou a jogar fora poemas meus, desenhos. Ela não queria de jeito nenhum que eu fosse pra esse lado. Claro que foi por amor, mas eu me lembro desse conto que ela jogou fora. Ela o rasgou furiosa, falou que era uma besteira. “Você está escrevendo sobre coisas que você não conhece, você não nasceu pra fazer isso.” Ela foi bem radical. Foi aí que eu comecei os poemas, eu não parei. Mas eu escondia, comecei a esconder dela. (Ruiz, 2003, *apud* Murgel, 2010, p. 06)⁷.

Foi estudar teatro com a finalidade da escrita, que era o que realmente queria, momento em que conheceu Leminski. “A gente trocou muita coisa no caminho” (Ruiz, 2003). Mas logo

⁷ Entrevista concedida a Ana Carolina Murgel em São Paulo, em 18 de junho de 2003.

parou com o teatro, pois ficou grávida e, então, dedicou-se à maternidade⁸, mas mantendo o empenho no estudo de poesia.

Em entrevista⁹ à Collections Radio/UFRGS (2015), cedida a Cláudia Petersen Heinzelmann, a artista curitibana fala sobre os três gêneros poéticos que cultivava, o haikai, a letra de música e a “poesia papel”. Embora ela não comente sobre isso, são categorias apresentadas de acordo com o seu trabalho subjetivo com as palavras e com os temas humanos que desenvolve, que diferem de proposições das teorias literárias estabelecidas.

Segundo a artista, o tema do haikai é a natureza, que considera “a musa do haikai”. Ela o postula como uma filosofia de vida, filosofia que levou pelo Brasil com suas oficinas, e explica¹⁰:

Estamos vivendo um tempo célere, um tempo sem tempo e este tempo pede síntese e o haikai é o melhor treino de síntese que você pode ter. Aprender a dizer o essencial de uma forma econômica. [...] Aprender um outro jeito de olhar pras coisas, um outro jeito de estar no mundo, acho que é muito bom pra todos nós. (Ruiz, 1918).¹¹

As oficinas de haikai que ministrou propiciaram experiência única para aqueles que as fizeram, nas palavras de Murgel (2010). Para a pesquisadora, Alice era capaz de convencer as pessoas de que no fundo de cada um havia um poeta louco para despertar.

O haikai está na origem da sua produção poética. No entanto, é uma das coisas que não sabe explicar. “Sabe aquelas coisas que estão dentro do imponderável mesmo?” (Ruiz, 2015). Afirmar que não gostava das poesias que lhe apresentavam quando era menina. Mas explica que, ao entrar na adolescência, cada vez que se sentia incompreendida, triste por algum motivo, refugiava-se em um terreno baldio que havia atrás de sua casa, onde tinha um pequeno riacho. Este lugar, segundo Alice, era um recanto muito bonito, muito relaxante, e, muitas vezes, anotava coisas sobre a natureza. No entanto, nunca tinha ouvido falar em haikai: “eu não tinha

⁸ Alice Ruiz teve três filhos com o poeta Paulo Leminski. Miguel Ângelo Leminski, que aos 10 anos foi para o plano astral, Áurea Alice Leminski e Estrela Ruiz Leminski.

⁹ Data da 1ª veiculação 07/05/2015. O áudio da entrevista está disponível em: Digital Repository UFRGS <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/143949> Acesso em 28/01/2025.

¹⁰ Alice conta que começou a fazer oficina de haikai em 1990, na Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre, convidada por Simone Schmidt. A partir de então, desenvolveu essa oficina para vários estados do país, inclusive em nossa capital, Cuiabá, no Sesc Arsenal, em 2018. A entrevista concedida a Isadora Rupp encontra-se no *Caderno G – Literatura – Gazeta do Povo*, de 10/05/2015. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/literatura/poesia-e-musica-sao-como-amor-e-paixao-diz-alice-ruiz-3cch01o8jdvy69rp8nd6jyums/> Acesso em 29/10/2025.

¹¹ Alice explica que sua oficina se divide em três versos: O primeiro verso é a teoria, cuja parte técnica são 15 minutos. As outras três horas e meia, conversa sobre o zen, “apresentando koan, deixando as pessoas em estado de fazer haikai.” No segundo verso, que é o segundo dia, faz um aquecimento de tradução com a turma. Mostra em japonês, e dá a tradução literal de cada palavra. Depois, pede para os alunos formatarem isso como haikai. “A partir daí, partimos para o exercício prático, elaborando juntos. Três pessoas ficam discutindo e eu vou com eles para a natureza”. (Ruiz, 2018). Entrevista disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Um-Escritor-na-Biblioteca-Alice-Ruiz> Acesso em 29/10/2025.

a menor ideia do que era [...]” (Ruiz, 2015). Por volta dos vinte e poucos anos, quando conheceu Paulo Leminski, mostrou a ele os pequenos poemas. Ela se lembra: “Você sabe que, quando a gente se apaixona, a gente conta a vida e mostra o que escreve, dá para aquela pessoa. Você quer desnudar corpo, alma, coração, divindade, mente, tudo, né? E eu mostrei para ele”. A reação dele foi de surpresa e descoberta: “Que bacana! Você faz haikais!”. Ela perguntou o que era e ele lhe emprestou livros sobre o assunto. Foi quando Alice pesquisou sobre o haikai, e descobriu que poderia ser uma prática zen, então estudou também o zen e foi “impressionante a identificação. Foi assim, o encontro” (Ruiz, 2015)¹².

Alice narra que, ao ler sobre o zen pela primeira vez, pareceu-lhe que muitas opiniões divergentes sobre si mesma haviam se esclarecido de repente. “Tudo o que eu achava que era esquisitice em mim, na verdade, é uma tradição secular. Houve uma identificação muito grande, mais que uma identificação: uma confirmação de que eu não era tão esquisita assim” (Ruiz, 2015). A poeta explica que busca se integrar com o todo como em uma atitude zen¹³, do desapego, pois, para se fazer o haikai, é preciso desapegar-se do eu, distanciando-se da cena, mas se deixando iluminar por ela. Segundo a hajjin¹⁴ “é um exercício fantástico, inclusive pra ser feliz” (Ruiz, 2015).

O conhecimento experiencial do zen é que coloca as pessoas em contato consigo mesmas, como esclarece o Zenji Eihei Dogen (1200-1253), dizendo que “Aprender o caminho de Buda é aprender sobre si mesmo. Aprender sobre si mesmo é esquecer-se de si mesmo, é estar iluminado por tudo, no mundo. Estar iluminado por tudo é deixar cair o próprio corpo e a própria mente (Dogen *apud* Scott e Doubleday, s/d, p. 12). É nesse sentido que Alice Ruiz explica o estado de se fazer haikai: a contemplação da natureza, o desapego, e voltar-se para o autoconhecimento.

Um outro modo de estudar foi imergir na atmosfera do haikai e fazer traduções de haikais, um exercício, diz, que parece depurá-la. “Vou adquirindo uma consciência melhor do Hai-kai [sic], do Zen, da síntese.” (Ruiz, 1997, p. 08). Sua devoção a essa arte foi valorizada pela comunidade nipo-brasileira de Curitiba, em 1993, que homenageou a poeta com “a outorga

¹² RUIZ, Alice. Entrevista concedida a Cláudia Petersen Heinzelmann, 2015. Transcrição de áudio. Disponível no Repositório Digital LUME (UFRGS) <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/143949>. Acesso em: 28/01/2025.

¹³ “O Zen abomina todos os meios, mesmo os intelectuais. É, em primeira e última instância, uma disciplina e uma experiência que não depende de qualquer explicação pois uma explicação desperdiça tempo e energia e nunca alcança o alvo. [...] Quando o Zen deseja que experimentes a doçura do açúcar, ele o coloca direto na tua boca, sem qualquer palavra” (Suzuki, s/d pag. 97).

¹⁴ Hanijin, segundo Alice Ruiz, é a pessoa que faz haikai. “*Hai*, de haikai, mais *jin*, de pessoa. Portanto, poeta” (Ruiz, 2010, p. 07)

do nome haicaísta *Yuuka*, em reconhecimento à dedicação, divulgação e grandiosidade que deu à poesia de origem japonesa, haikai” (Ruiz, 2004, p. 92).

Em relação ao segundo gênero, à letra de música, este é “uma forma que tem que atingir mais diretamente as pessoas” – “ou ela te pega já no primeiro verso ou não te pega”, e afirma que “é interessante que a canção fale de sentimentos e questões que estejam mais próximas das pessoas em uma linguagem coloquial, mexendo mais com as pessoas”¹⁵. E mostra o seu desejo de que sua obra permaneça, ao dizer que esse “mexer” deve ser provocado não só no momento, mas de maneira “atemporal” também, atemporalidade que exemplifica com o verso “Um cantinho um violão”, fazendo referência à canção “Corcovado” (1960), de Tom Jobim (1927-1994).

Corcovado

Um cantinho e um violão
Este amor, uma canção
Pra fazer feliz a quem se ama
Muita calma pra pensar
E ter tempo pra sonhar
Da janela vê-se o Corcovado
O Redentor, que lindo
[...]
(Jobim, 1960)

Quanto ao terceiro gênero, Alice o chama “poesia papel”:

[...] já a poesia, eu acho que a poesia papel [...] [é] mais ocidental. Eu desconfio que o principal tema da minha poesia é nessa forma, é a palavra, a própria palavra, a própria questão verbal, [...] a palavra tem uma força muito grande. A trama da linguagem, as raízes, a etimologia pra mim, é o mais tentador na poesia ocidental, na poesia papel (Ruiz, 2015, p. 09).

Além do que categoriza como gêneros poéticos, Alice produziu outros, como afirma em entrevista a Márcia Marques:

Fiz histórias em quadrinhos, roteirizei mitologia grega, escrevi ensaio sobre a mulher, editei revista de astrologia, contos eróticos, letras de música e fiz uma porrada de coisas dentro do texto. Hoje as coisas ficaram mais claras pra mim. Embora eu não tenha abandonado nada disso – fiz até uma história infantil – estou dando prioridade ao meu lado poeta. Para ser engenheiro, você precisa estudar livros específicos, fazer uma faculdade. Para ser poeta, você também precisa estudar. Você tem que se transformar num bom instrumento de poesia. (Ruiz, 1997, p. 08).

¹⁵ RUIZ, Alice. Entrevista concedida à Cláudia Petersen Heinzelmänn em 2015. Transcrição de áudio. Disponível no Repositório Digital LUME (UFRGS).

O estudo a que se refere não é o acadêmico, pois ela teve que interromper seus estudos quando ainda cursava o colegial, para trabalhar e ajudar a família. Como autodidata sempre buscou estudar poesia, via pela qual busca conhecimentos para sua prática poética.

Estudando e escrevendo, consegue produzir consideravelmente, mas reconhece que passou muito tempo sendo “poeta de gaveta”, pois escrevia e guardava e, “de vez em quando jogava tudo fora e depois ia enchendo as gavetas de novo”. Ela explica que tinha muitas dúvidas e “uma timidez incrível” (Ruiz, 1997, p. 13), timidez que via em outras mulheres, que diziam “ter lá suas gavetas também”. Mas buscava superar isso, entendendo que “essa timidez é uma coisa que a gente deve pensar, deve trabalhar, olhar”. Pensando sobre isso, Alice afirma que “os homens se expõem mais ao olhar do outro” (Ruiz, 1997, p. 13), diferente de nós mulheres que nos escondemos em gavetas, no entanto ao nos expormos ao olhar do outro, poderemos desenvolver a escrita com um trabalho muito mais apurado.” (Ruiz, 1997). E foi o que ela fez, compartilhou.

Em entrevista a Murgel, que lhe pergunta sobre a motivação, o sentimento que a leva a escrever, e tendo a entrevistadora lhe apresentado o verso “O poeta é um fingidor”, do poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa (1932), Alice replica

[...] pra mim é justamente o contrário. Não tem personagem nenhum, é onde eu sou mais eu. Mas aí é que está, é uma parte de você, talvez a melhor parte, aquela parte que fica, vamos dizer, acima, além das corriqueiras do dia a dia, que fica além das questões pessoais, mesmo. Aquele nosso lado cujo compromisso principal é com a beleza e com a verdade, não a verdade no sentido corriqueiro, mas o que há de verdade em cada um que é universal. (Ruiz, 2005, apud Murgel, 2005, p. 35).

Acerca de seu posicionamento político no período do golpe militar, em 1964, Alice conta que tinha 18 anos e passou por uma infância e adolescência conturbadas, e estava, por isso, mais voltada para as questões pessoais. No entanto, mostra consciência e clareza das reais intenções dos golpistas, escondidas sob a ideia de manutenção de valores de família, sociedade e religião:

[...] Eu não estava prestando tanta atenção no que estava acontecendo no país, mas no dia daquelas passeatas de "apud com Deus pela Liberdade", o banco onde eu trabalhava dispensou os funcionários para que fôssemos à passeata. E eu fiquei no banco conversando com algumas amigas. Quando o gerente voltou, ele quase nos demitiu, porque (e a culpa foi minha), eu o peitei na hora. Apesar de não estar atendida, eu tinha muito claro dentro de mim que aquela passeata era "Tradição, Família e Propriedade", uma coisa para nos manter nos padrões antigos de comportamento, e mesmo não me envolvendo com a coisa de militante, eu acreditava naquela visão da esquerda, de justiça social, tudo aquilo. (Ruiz, 2006, apud Murgel, 2010, p. 43).

Alice conta que, embora conjugasse com o mesmo desejo dos militantes da esquerda, não concordava com as estratégias, mas achava que aquele sonho fora “importante na nossa geração, porque naquela época mais de metade do mundo era socialista, então era viável” (Ruiz, 2006). Mas o socialismo com que Alice sonhava mesmo era com uma revolução cultural que mudasse os costumes, as estruturas internas da sociedade. Este sonho “[...] veio ter eco logo em seguida com a contracultura, porque era um socialismo com uma revolução de costumes embutida. Quer dizer, um outro tipo de comportamento relacional, que era pra mim a base de tudo” (Ruiz, 2006).

O pensamento de Alice vai ao encontro da filosofia foucaultiano ao afirmar que desapareceu a ideia de uma moral como obediência a um sistema. “E a esta ausência de moral corresponde, deve corresponder uma busca que é aquela de uma estética da existência” (Foucault, 2004, p. 290).

Em entrevista à Livraria da Vila¹⁶, em 2020, discutindo as questões atuais e relacionando-as com os anos de Ditadura, Alice afirma que sua estratégia para este período político social era a de criar, não havia outra. Lembrou-se de quando Caetano e Gil foram exilados e como “Os Novos Baianos” tiveram importância no papel artístico de “segurar a barra”, ou seja,

[...] ocuparam temporariamente esse papel de segurar a alegria, a esperança do povo, de segurar o amor, não no sentido romântico-erótico, mas no sentido de estar amorosamente no mundo, de responder ao ódio com amor. Não é fácil. Mas eles fizeram esse papel e eu acho que é esse o papel do artista sempre. Então, onde houver ódio eu vou semear o amor com a minha arte. É essa a minha estratégia. (Ruiz, 2020)¹⁷

Assim, completa que poesia é espaço de respiro de novas perspectivas. A artista, a partir da percepção da existência de situações conflituosas, busca produzir arte com uma outra proposta de sentimento, de emoção, com diferentes perspectivas de vida e de sociedade.

Alice sorveu de muitas fontes a matéria para sua fatura poética. Ela nos conta que a poesia concreta, por exemplo, “foi uma escola de Liberdade. Eles mostraram, abriram os olhos das pessoas para a materialidade da linguagem, para um instrumento com o qual você trabalha, que é a palavra” (Ruiz, 1997, p.12). Embora afirme categoricamente que não faz poesia concreta, admite que “A poesia concreta me deu régua e compasso. [...] eu bebi foi dessa fonte, principalmente” (Ruiz, 1997, p.12).

¹⁶ Alice Ruiz foi convidada para participar do projeto *Navegar é Preciso*, da Livraria da Vila e da Auroraeco. Sua entrevista foi publicada na revista *Vila Cultural*, edição 189 em janeiro/2020.

¹⁷ Entrevista concedida à Livraria da Vila em 2020. Disponível em: <https://blog.livrariadavila.com.br/poesia-na-prosa/> acesso em: 28/11/2023.

Sobre o feminino, fala que Simone de Beauvoir foi um divisor de águas em sua vida.

Eu [a] li com 18 anos e às vezes eu acho que foi ela que abriu a porta de um monte de coisas que estavam sufocando dentro de mim, o que era visto pela família como rebeldia e, na verdade, era... eu! Eu querendo me expressar, eu querendo me relacionar com o mundo de uma forma mais amorosa, mais saudável, mais justa. (Ruiz, 2006, *apud* Murgel, 2010, p. 136).

Passando para outra fase da vida, quando “o tal do princípio da realidade” (Ruiz, 1997, p. 13) tornou-se concreto com a rotina doméstica de casamento e filhos, ela compreende claramente que aquilo que considerava revolta, irritação, ansiedade, não era um problema pessoal, só dela, mas de todas as mulheres. E acrescenta que foi sua filha, Áurea, que a fez perceber nos gestos, na forma como a olhava, que estava dando o exemplo das primeiras noções do que era ser mulher. “Isso sacudi minha cabeça. Isso é o meu feminismo. E eu escrevi durante anos sobre a mulher” (Ruiz, 1997, p. 14)¹⁸. Alice conta que, em Curitiba, foi uma das primeiras a falar desse assunto, ainda de modo incipiente, “Mal. Engatinhando. Descobrimo coisas. [...] apesar de não dominar a teoria toda, talvez por isso mesmo, era muito mais real o meu papo, muito mais casado com a vida, muito mais como as coisas são” (Ruiz, 1997, p. 14)¹⁹. Essa fala sobre seu despertar para a questão do feminino é recorrente em suas entrevistas.

Alice relata que a parceria musical surge no mesmo período em que lançou seu primeiro livro, *Navalhanaliga*. Sua primeira parceria com o poeta, compositor e músico paulista Itamar Assumpção, é a canção “Navalhanaliga” (1980). Ela conta que lhe deu de presente o livro que acabara de ser lançado em Curitiba e ele o leva consigo para São Paulo. Lá, ele reúne alguns poemas do livro, dando forma à canção. Ela fica sabendo disso quando ele retorna a Curitiba para um show e canta a canção. Essa parceria será abordada no primeiro capítulo.

Escrever, para Alice Ruiz, é uma vivência que flui sem parar, como as águas de um rio:

[...] já estavam rolando umas músicas, também... mas eu acho que até essa idade, era uma coisa assim: eu faço porque não consigo não fazer, e aplicando de acordo com o que vai acontecendo na minha vida. Então ia um músico lá em casa com violão e eu mostrava, “ah, legal, eu quero essa” e pronto. Mas assim, nunca tive pretensão. Pretensão de pertencer a um movimento literário, pretensão de estar inovando em alguma coisa, sabe, pretensão de chegar a algum lugar e ganhar um determinado prêmio, nada, nunca, até hoje. Não tenho projeto, não tenho carreira. Eu só trabalho. Trabalho porque não posso não trabalhar, escrevo porque não posso não escrever, não suportaria, fico sem ar. Quando vêm aqueles períodos de entressafra, aos quais evidentemente eu já estou acostumada, quando eles começam a se prolongar eu começo a sofrer fisicamente. Tem que desaguar, é uma necessidade muito maior do que a do orgasmo, sabe? É uma coisa de que se eu não me escrever começo a passar mal fisicamente. Falta ar, não durmo direito, tenho dor de cabeça, ansiedade,

¹⁸ MARQUES, Marcia. Entrevista com Alice Ruiz. In: ALICE RUIZ. Curitiba: Editora da UFPR, 1997. (Série Paranaense, n. 3), p.14.

¹⁹ Revista *Série Paranaense* Alice Ruiz, 1997.

fico trêmula. É físico, é físico o negócio! (Ruiz, 2003, apud Murgel, 2010, p. 171)²⁰

A respeito de tirar seu sustento da poesia, Alice declara que nunca imaginou isso, mas assume que já ganhou dinheiro com essa atividade. Ela vê a poesia como algo alternativo: “a poesia é a hippie das artes. Acho que a minha opção existencial e a minha opção na arte são a mesma coisa, é não ter muito contato com o mundo do consumo” (Ruiz, 1997, p. 25), pensamento que encerra com os versos

viver ao ar livre
com o mínimo indispensável
morrer com dúvidas
(Ruiz, 1982, p. 23)

²⁰ Entrevista concedida a Murgel em São Paulo, em 18 de junho de 2003.

CAPÍTULO 1. A VOZ LÍRICA EM PERFORMANCE

*que importa o sentido
se tudo vibra
(Ruiz, 2008)*

Pode-se desconsiderar o sentido para somente fruir a vibração do mundo? Alice Ruiz quer isso. Mas, de que maneira materializa o que está fruindo, para além das palavras que estão na página?

Neste capítulo, a performance vocal será tomada como substância para a prática de análise e interpretação do *corpus* selecionado, estudado à frente, com as composições produzidas como tal e os poemas que foram musicados, em sua expressão e conteúdo, numa tentativa de compreensão mais integral das performances da autora. A seleção do *corpus* foi motivada pela natureza híbrida de boa parte de sua produção – os poemas-canções: “Milágrimas” (p.18), publicado no livro *Poesia para tocar no rádio* (1999), e, compondo parceria com Itamar Assumpção, também publicado no álbum produzido por este cantor, *Bicho de 7 cabeças*, vol II (1993); e “Sonho de poeta” (p. 13, 10ª faixa), “Tem palavra (p. 35, 3ª faixa)”, “Era uma vez” (2005, 2ª faixa), “Reza em Fá” (2005, 13ª faixa) e “Invisível”, ”(2005, 16ª faixa) compondo o álbum *Paralelas* (2005). Todos esses poemas-canções foram declamados e cantados, exceto “Pergunta para Olinda” (2008, p. 25), do livro *Dois em um* (2008), que finaliza o capítulo como uma reflexão sobre a efemeridade da performance e da vida.

Assim, uma perspectiva dos versos da epígrafe foi absorvida na análise e interpretação do *corpus* deste capítulo, na direção de captar a pulsação, o que provém do deslocamento e sonorização – do poema, do corpo humano, dos ruídos e melodias vertidos pelos instrumentos musicais –, expressão de demandas internas e externas humanas.

A poeta cria uma realidade e a expõe liricamente, no poema e na composição – as canções, e trabalha vocalizando algumas dessas obras em forma de declamação. Ela sonhava ser cantora, pelo gosto da música em geral e, especialmente, de MPB, mas conta que não tinha voz afinada e, depois, faltava-lhe o fôlego (Ruiz, 1999). Todavia, como rascunhava versos continuamente, esse ímpeto para a música foi se transformando naturalmente em composições (Ruiz, 1999). Nesse sentido, como poeta e compositora, afirma preocupar-se com a metáfora e também com a musicalidade, “a presença do elemento musical no verso, [que] não é acessória, mas inerente ao seu modo de ser literário” (Reis *et al*, 2021, p. 145). Para tanto, faz uso de uma diversidade de recursos, como variação de extensão de versos, com uso significativo de versos

breves, jogos de métricas e rimas, trocadilhos, a exemplo dos poemas “Como” (2008) e “Penso e passo” (1999):

como
se comigo
comete
um verbo
comer
se comedido
contém
um deus
se contido
consegue
ser meu?
Quem
Como
Você?
(Ruiz, 2008, p. 35)

PENSO E PASSO²¹

Quando penso
que uma palavra
pode mudar tudo
não fico mudo
MUDO
Quando penso
que um passo
descobre um mundo
não paro
PASSO
e assim que
passo e mudo
um novo mundo nasce
na palavra que penso
(Ruiz, 1999, p. 45)

O uso de paronomásias e aliteraões nestes versos criam efeitos de duplo sentido, trocadilhos. A musicalidade alcançada com esses recursos torna possível que seja ouvida, fruída com uma leitura modulada na declamação, algo, portanto, inerente à linguagem, sem necessidade de elementos externos. Quando se adiciona melodia a esses versos, o resultado é o poema-canção.

²¹ Este poema foi musicado e gravado por Alzira Espíndola e também por Carlos Navas. Pode ser acessado, respectivamente, pelos links: <https://youtu.be/Bo881tJvgM8?si=9iTSRY1485nq5jrC> e https://youtu.be/geD4igDtf3w?si=bESqlqdybz3_BQBw Acessos em 05/11/2025

A palavra poética e a melodia são partes integrantes da cultura ocidental, como nas cantigas medievais eram poemas e denominavam-se cantigas por “implicar o canto e o acompanhamento musical” (Moisés, 2003, p. 20). No Brasil, essa relação literatura e música, no que diz respeito a canção, foi construída de forma bem entrelaçada. De acordo com Wisnik (2004), esse tratamento poético ganha fôlego a partir do momento em que Vinícius de Moraes, poeta lírico reconhecido desde a década de 1930, “migrou do livro para a canção, no final dos anos 50 e início dos anos 60” (Wisnik, 2004, p. 218). A partir de então, “a fronteira entre poesia escrita e a poesia cantada foi devassada por gerações de compositores e letristas”, leitores vorazes dos renomados poetas modernos, os quais Wisnik (2004, p. 219) enumera: “Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Cecília Meireles”. O autor conclui que essa gama de poetas influenciou na relação literatura e música, resultando em uma canção cuja letra revela as nuances poéticas (Wisnik, 2004). O termo “poema-canção” surge como meio de ressaltar essa hibridização poesia e música cada vez mais presente na arte do cancionista brasileiro.

Alice Ruiz, que também bebeu nessas e noutras fontes, mostra seu modo mais amplo de envolvimento e interação com o poema a partir da sua experiência corporal e afetiva com o mundo, de seu posicionamento individual, social, político, artístico, de sua relação com as palavras e com os recursos rítmico-sonoros. Paz afirma que o poema é criação original e única e é também leitura, “recitação mental ou sonora” e participação (Paz, 1996, p. 112).

Nesse contexto de vocalidade, declamação e performance vocal, Leonardo Davino de Oliveira (2023) faz uso do termo “vocoperformance” para referir-se à palavra cantada ou declamada. Segundo o autor, “cantar um poema é encontrar a entonação embrionária das palavras” (Oliveira, L., 2023, p. 09). Alice Ruiz, ao declamar, revela uma possibilidade de entonação subjacente às palavras.

Podemos observar na performance de Alice Ruiz, ao vocalizar os versos, uma projeção da voz que denota certo comedimento, marcado por uma articulação irônica em alguns poemas, e, em outros, a voz modula certa melancolia. Isso ocorre porque “a voz traz [...] não só diferentes intenções ligadas à subjetividade do intérprete, mas aquilo que lhe é inerente e que em parte está aquém ou além das próprias intenções de quem canta”, e, ainda, de quem declama, “como marcas de sua corporeidade e de sua unicidade” (Almeida, 2011, p. 118). É a voz, conforme Tereza Virgínia de Almeida (2011) o instrumento musical privilegiado, que propicia a arquitetura musical da canção, bem como da declamação. Tal premissa dialoga com o que Ruth

Finnegan atribui à canção, dizendo que a voz [...] é o suporte sem o qual a canção não pode se materializar” (2008, p. 16). Da mesma forma, é atributo da arte da declamação, que

[...] em voz alta adiciona uma nova camada performática em que as vozes e toda a corporalidade é acionada, convocando respiração, gestualidade, postura e vocalização, pois, nesse momento, o poema é atualizado, tirado da página e das mentes para causar uma afetação sensível no mundo compartilhado. O canto acrescenta à camada intelectual das palavras e frases, e ao conjunto expressivo corporal (vozes, gestos, posturas e movimentos), uma modulação emocional, acentuando sons com durações, alturas e intensidades (Reis *et al*, 2021, p. 148).

Alice Ruiz traz para a cena do poema a poesia, com seus elementos próprios, verso, metro, ritmo, figuras, e a sua voz, que a faz transcender o papel e colocar em movimento as palavras. Voz que, declamando ou cantando, torna esse ato performático um momento de fusão de imagem, som, ritmo, musicalidade, propiciando momentos de diferentes percepções do mundo sensível, para a artista e para o leitor-ouvinte, de onde vão emergindo, naturalmente, diferentes sentidos que podem ou não constituir elementos para as declamações e canto, e assim, sucessivamente.

Tal imbricação é endossada por Paul Zumthor, em *A letra e a voz: a literatura medieval* (1993), no qual estabelece aspectos próprios do texto, da voz e da performance, afirmando-nos que a obra é a junção de todos os elementos. Zumthor (1993, p. 222) assevera ainda que “a transmissão de boca a ouvido opera o texto, mas é o todo da performance que constitui o *locus* emocional em que o texto vocalizado se torna arte e donde procede e se mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva”. Por esse motivo, Richard Bauman e Charles Briggs (1990, p. 23) afirmam que a performance “é um modo de comunicação altamente reflexivo”, e é percebida, na perspectiva da linguística, como *artful* da fala, ou seja, um modo habilidoso de falar, especialmente marcado, e que constrói ou representa um enquadre interpretativo especial, dentro do qual o ato da fala deve ser entendido. A performance coloca o ato de falar em destaque – objetifica-o, destaca-o parcialmente de seu cenário de interação e o oferece para avaliação por uma audiência (Bauman; Briggs, 1990).

A performance vocal de Alice Ruiz salienta uma voz que declama o poema com entoação e ritmo próprios, no entanto, Zumthor assevera que, em um contexto de mídia, de meios eletrônicos, auditivos e audiovisuais, estes elementos são comparáveis à escrita – “os *media* tendem a apagar as referências espaciais da voz viva: o espaço em que se desenrola a voz mediatizada torna-se ou pode se tornar um espaço artificialmente composto” (Zumthor, 2007, p. 14). Ele compara esses meios com a escrita em três aspectos, a saber: “abolem a presença de quem traz a voz; [...] saem do puro presente cronológico, porque a voz que

transmite é reiterável, indefinidamente, de modo idêntico; [...] os *media* tendem a apagar as referências” (Zumthor, 2007, p. 14). Ao eliminar a temporalidade própria da voz no instante da performance, elimina também sua “tactilidade”, isto é, sua qualidade sensorial. Todavia, mesmo nessa condição, ainda se ganha porque diferem da escrita por não serem decifrados como códigos linguísticos, sendo, antes, percebidos diretamente pelo ouvido que pela visão. Essa distinção, conforme Zumthor (2007), levou muitos a interpretar tais meios como uma “revanche da voz”, um retorno da oralidade após séculos de predomínio da escrita.

Muito embora o autor medievalista assevere que a mediação eletrônica suprima a tactilidade e implemente uma “desencarnação” da voz, ele diz “parece[r-lhe] que a voz viva tem necessidade – uma necessidade vital – de revanche” (Zumthor, 2007, p. 14). Posto isso, não seria a canção em meio de mídia que permite a vocoperformance atuar como essa revolta? Sob a ótica de Gilles Deleuze ²², a repetição diferencial elimina a abstração da voz, reiterando sua singularidade, transmutando a “voz fabricada” em uma presença que desorganiza a passividade do suporte e resgata, pela escuta, a sua potência vital.

Finnegan (2008), aborda tal questão, assegurando que a transposição por meios de escrita ou de mídia está o tempo todo acontecendo e por uma variedade de direções. Uma performance pode não ser única, pois, provavelmente, “carrega consigo memórias, ecos de outros modos e recriações” (Finnegan, 2008, p. 37). Ela entende que uma canção, por exemplo, pode ser experienciada de modos diferentes tanto numa performance ao vivo, como em um vídeo ou em uma transmissão radiofônica ou televisiva. Depois de ouvir uma canção, é impossível ler suas palavras

[...] em voz alta ou em silêncio, sem os ritmos e melodias e harmonias e dinâmicas da sua performance cantada soarem com força [...] [nos] ouvidos [...] [no] corpo. [...] A palavra cantada tem essas camadas variadas de complexidade: realizadas em performance certamente, mas com frequência ressoando inescapavelmente com evocações multimidiáticas para além do evento singular (Finnegan, 2008, p. 39, grifo nosso)

Embora apresentando tais condições em um espaço digital, é possível identificar os cantores e suas vozes. Ainda, pode-se destacar a recepção da voz em performance, de que maneira essa voz, com suas técnicas e ornamentos para alcançar expressividade artística, exerce uma influência nos afetos do ouvinte de modo reiterado, posto que está disponível nos *media* para acesso sem limite. Cada nova audição pode suscitar uma diversidade de emoções e sensações físicas, mas não é apenas isso. Como diz Wisnik (2011, p. 214), “a convergência das

²² A repetição em Deleuze (2018) não é homogeneizadora, ela é transcendente, ela propicia a mudança, no seio da repetição há a diferença. “Se a repetição é possível, ela o é tanto contra a lei moral quanto contra a lei da natureza” (2018, p. 14). A repetição para Deleuze é um modo de rebeldia, de romper com estruturas.

palavras e da música na canção cria o lugar onde se embala um *ego* difuso, irradiado por todos os pontos e intensidades da voz, como de alguém que não está em nenhum lugar”. É desse lugar, do qual fala Wisnik (2011, p. 214), que “as canções absorvem infrações do momento histórico, os gestos e o imaginário, as pulsões latentes e as contradições, das quais ficam impregnadas, e que poderão ser moduladas em novos momentos, por novas interpretações”. Logo, a cada nova interpretação, a voz em performance, declamada ou cantada, mesmo nos *media*, traz novas interpretações que toca os afetos, propiciando uma corporeidade, uma sensorialidade.

Por conseguinte, a dicção do cancionista brasileiro foi essencial na formação cultural do Brasil, iniciando com os festivais ao vivo a partir da década de 1960, depois os festivais no meio televisivo, e firmando-se nesses meios multimidiáticos, para além da apresentação única. Assim, “a canção foi em todas as épocas um modo de dizer, só que essa função, em geral, concorria com os apelos do gênero” (Tatit, 2004, p. 229). O semioticista descreve a evolução da letra na canção brasileira como uma busca por um modelo poético compatível com a música urbana no início do século XX.

O fato é que alguns compositores sentiam a importância dos versos para completar suas ideias rítmicas e melódicas, mas ainda não haviam concebido um modelo de letra compatível com a dinâmica musical já impregnada dos avanços técnicos e ideológicos da nova sociedade urbana (Tatit, 2004, p. 115).

Inicialmente, os românticos vislumbravam que um texto musicado teria “projeção bem além do meio literário”(Tatit, 2004, p. 116), mas isso não evoluiu. Foi na transição para o século XX que “encontramos uma coletora de músicos bem qualificados para a composição, execução em público e uma considerável escassez de letrista e numa época em que a letra começava a ser percebida como parte indissociável da criação” (Tatit, 2004, p. 116), explica o autor. A busca por esse efeito sinérgico, poesia e música, consolidou-se com figuras como Catulo da Paixão Cearense, cujos versos, carregados de “metáforas”, não apenas completavam a melodia, mas “mudavam o destino da música”, podendo até ofuscar “o trabalho musical”(Tatit, 2004, p. 117). Este processo amadureceu a partir dos anos 1950, com a entrada de poetas como Vinícius de Moraes, firmando a canção como uma forma poética autônoma e essencial (Wisnik, 2004), tendo seu ápice na década de 70, quando passa a haver maior preocupação com o que dizer, de que forma e com quais arranjos melódicos. Um exemplo é a canção de Chico Buarque, “Construção”²³ (1971), que revela uma melodia mais preocupada em atender o ritmo da palavra, resultando no belo poema construído em versos dodecassílabos e esdrúxulos (Lesbão, 2013). A

²³ Canção disponível em <https://www.chicobuarque.com.br/obra/cancao/98> Acesso em 15/11/2025.

canção caminha aqui e ali, ora harmonizando escrita e melodia, ora prevalecendo uma ou outra (Tatit, 2004).

A performance vocal é um dos pontos de partida para a análise do gênero “canção”. Zumthor (2007) afirma que, no texto, a vocalidade forma o todo da obra que se dá na performance. Buscaremos, assim, analisar a simbiose poema, vocalidade, canção e performance. As palavras conectam imagens, sejam elas visuais, auditivas, táteis, sonoras, princípio “ativado pela performance poética, declamada ou cantada, que nos oferece meios para sentir e refletir sobre outras fronteiras de produção de sentido do poema” (Reis *et al*, 2021, p. 145). Nesse limiar, o ritmo torna-se elemento vívido em uma composição, do qual emana não apenas musicalidade, mas sensações; é vibração que confere vida (Pfeiffer, 1966, *apud* Ramos, 2011, p. 50). Somos atravessados por essa vibração que se traduz em imagens, sentimentos que captamos enquanto reverberação do mundo. Captamo-la numa perspectiva integral, corpo, mente e espírito.

Para Merleau-Ponty, o corpo não é um objeto que usamos, mas o modo primordial de existir no mundo, é o ser-no-mundo. É este corpo que experiência ver, ouvir, sentir. Assim, se em vez de definir os meios de delimitar as sensações, “nós a tomamos na própria experiência que a revela, ela é tão rica e tão obscura quanto o objeto ou quanto o espetáculo perceptivo inteiro” (Merleau-Ponty, 2011, p. 25). Nesse sentido, a performance é uma experiência sensorial de manifestação do ser-no-mundo. Logo, uma experiência estética que “confere a existência em si àquilo que exprime, instala-o na natureza como uma coisa percebida acessível a todos ou, inversamente, arranca os próprios [...] de sua existência empírica e os arrebatada para um outro mundo” (Merleau-Ponty, 2011, p. 248). A voz é um desses elementos que tem essa força arrebatadora que, por sua vez, caracterizada como “instrumento notável e flexível”, usufrui de uma intrincada trama de recursos auditivos que

[...] estão em certa medida sinalizados no interior dos textos escritos – rima, aliteração, assonância, ritmo, repetição, paralelismo, pausas, organização estrutural como verso e estrofe –, mas isso é apenas uma pequena amostra. Outros são menos aparentes na escrita e mais bem capturados pelo ouvido humano, podendo ser auxiliados por modernas tecnologias de áudio, como as sutilezas de volume, altura, tempo, entonação, textura, intensidade, ênfase, timbre, onomatopeia, silêncio – o incrível espectro de recursos (Finnegan, 2008, p. 29).

Essa trama capturada pelo ouvido emerge da voz em performance que, em nossa análise, surge ora cantando, ora declamando. Além do mais, a voz apresenta “quase um infinito número de modos de emissão: falada, cantada, recitada, entoada com acompanhamento musical, gritada, sussurrada, suspirada, pranteada, amplificada, feita por voz única, por vozes

múltiplas ou alternadas” (Finnegan, 2008, p. 29-30), como no poema-canção “Reza em Fá” (2005), uma das composições selecionadas para análise, que agrega vozes alternadas, criando uma ladainha. Abordaremos, portanto, nas análises, a projeção vocal, a dicção, os contornos melódicos, como entonação – mudanças de tom e altura para expor emoções –, o ritmo e seus efeitos musicais e interpretativos nos/dos versos.

1.1 POESIA PRA TOCAR NO RÁDIO: DECLAMAÇÃO E CANTO

Em *Poesia pra tocar no rádio* (1999), evidencia-se uma poeta que, tecendo poesia, faz também letra de música e, fazendo letra de música, faz também poesia.

Muitas das composições deste livro foram feitas em parceria com outros artistas. A primeira delas foi com Paulo Leminsk. Ela conta-nos que foi em uma madrugada, “com vinte e vinte e cinco anos, mais ou menos, e muita cerveja depois”, que começou a “cantarolar com Paulo Leminsk uma música caipira, ‘Nóis Fumo’” (Ruiz, 1999, p. 07), canção que acabou se tornando um hino entre seus amigos. Segundo a autora, parceria acontece

[...] porque a música pedia ou porque parceria é mesmo assim, duas energias numa só ideia, duas ideias na mesma energia, conversa amorosa, troca de consciência, afinação de almas, um momento mágico entre dois instrumentos de trabalho que colocam um novo objeto estético onde, antes, nada havia (Ruiz, 1999, p. 08)

É importante destacar, na informação dada por Alice, a exigência de atender particularidades da melodia na produção escrita – “a música pedia” (Ruiz, 1999). Ela conta que, na elaboração de seus poemas-canções em conjunto com seus parceiros, a linha melódica exigia mais uma palavra, mais um verso. Em contrapartida, durante a criação do poema, a poeta percebia, ao lê-lo em voz alta, sua música interna. Quando encontrava uma palavra dissonante, refazia o trecho até que todo o verso soasse harmonicamente integrado. Dentre esses elementos, está o ritmo, dado como o fundamento primordial da vida no poema.

Conforme exposto, o livro é vencedor do concurso *Blocos de Poesia*, promovido pela Editora Blocos²⁴, do Rio de Janeiro, na categoria de melhor livro de poesia daquele ano, com 53 poemas-canções, dentre os quais 49 foram musicados e/ou interpretados, conforme indicação constante ao final das suas páginas: Chico César, Waltel Branco, Itamar Assumpção, Alzira Espíndola, João Virmond, Gabriel Teixeira, Arnaldo Antunes, José Miguel Wisnik, Marcelo Calderazzo, Celso Loke, Ivo Rodrigues, Jerry Espíndola, Ivo Rodrigues e Alberto

²⁴ Os editores informam que este foi o 2º concurso feito pela Blocos com o intuito de “incentivar os poetas com obras escritas em língua portuguesa”. O concurso contou com a participação de 273 originais, destes, foram escolhidos dezesseis vencedores, dentre os quais, dez foram publicados. (Faustino, Urhacy e Miccolis, Leila). In “Poesia para tocar no rádio”, 1999.

Roberto, Iara Espíndola Renó. Destaca-se o poema-canção “Nóis fumo”, com letra e música de Alice Ruiz e Paulo Leminsk. Há também gravações feitas por Itamar Assumpção, Arnaldo Antunes, Cassia Eller, Alzira Espíndola, Carlos Navas, Tonho Penhasco, Marcos Suzano, Denise Assumpção. Quando o livro foi lançado, muitas composições ainda não tinham sido gravadas, como “Milagrimas”, que posteriormente foi gravada por outros cancionistas, o que será estudado no tópico “*Vocoperformance*: canto e poesia”.

Dessa obra, foram selecionados alguns poemas e canções que posteriormente integraram o álbum *Paralelas* (2005), produzido em colaboração com Alzira Espíndola. Essa contextualização ajuda a compreender a singularidade da poeta que, embora não se considere cantora, performou seus versos declamando-os, no álbum, e declamando e cantando no show²⁵ *Paralelas*, reforçando o caráter híbrido de sua arte. A maior parte dos poemas dessa obra apresenta conteúdo metalinguístico, quer pelo tema, como em “Ritmos” (p. 11), “Sonho de poeta” (13); pela referência à língua e a elementos de construção poética, como em “Vou tirar você do dicionário” (p. 14), “Tem palavra” (p. 35), “Penso e passo” (p. 45); a elementos musicais, “Ninguém me canta como você” (p. 21), “Curitibaíão” (p. 23), “Siameses separados” (p. 26), “Bolerango” (p. 41), “Dor bailarina” (p. 46), “Tristeza não” (p. 49); pelo intertexto, em “Caminhos de pedra” (p. 26), “Bashô” (p. 27), entre outros.

A reflexão sobre o ato de fazer poesia é comum na obra de Ruiz, reverberando circunstâncias interiores e exteriores da poeta. Em um dos colóquios da 23ª Feira Literária Internacional de Paraty (FLIP)²⁶, questionada sobre o lugar de onde vem sua inspiração para a poesia, embora admita que a natureza seja uma musa inspiradora, especialmente nos haikais, e também as pessoas, não enquanto personalidade, mas no sentido de suas relações com o mundo, suas paixões, seus saberes, e suas dúvidas, “observação do que move a gente” (Ruiz, 2025), ela confessa: “[...] acho que a minha principal musa é a própria palavra. Eu escrevo muito sobre o escrever. E isso cada vez mais” (Ruiz, 2025)²⁷.

Da mesma forma que a palavra é fonte inspiradora para Alice Ruiz, também o é para outras poetisas e escritoras contemporâneas que encontram na metapoesia e no ofício da escrita

²⁵ O show de lançamento do álbum *Paralelas*, segundo informes de Janaína Fidalgo para a Folha de São Paulo, aconteceu no Sesc Pinheiros/SP no dia 08 de setembro de 2005 com a participação de Zélia Duncan e acompanhamento da banda composta por Luiz Waack (violão e guitarra portuguesa), Décio Gioielli (marimba, kalimba e steel drums), Sergio Reze (percussão e bateria) e Paulo Lepetit (baixo). No dia seguinte, apresentaram-se também no Sesc Santo André (sem Zélia). Depois, viajaram com o show em uma versão pocket, isto é, sem a banda, em uma versão reduzida e mais intimista. Informações disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0809200501.htm> Acesso em: 06/11/2025.

²⁶ A partir desse momento passarei a usar apenas a sigla FLIP.

²⁷ Alice Ruiz participou de vários colóquios na 23ª Flip em Paraty, RJ, os quais eu pude acompanhar de perto. Este, especificamente, foi no dia 01/08/2025, na Casa PublishNews. Mesa *Jabuti Linguagem que pulsa*. Com Fabricio Corsaletti, mediação de Luciano Monteiro.

a matéria visceral de sua arte. Como Clarice Lispector que, no romance *A Paixão Segundo G.H.* (1964), reflete sobre os limites da palavra e o ato de tentar traduzir a vida. Em uma passagem, a narradora revela a criação textual como uma tentativa constante de alcançar a realidade, mas constata que a verdadeira essência se revela quando as palavras falham: "A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas — volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem" (Lispector, 1964, p. 178).

Dialogando com essa busca da origem da palavra, Alice Ruiz investiga a metalinguagem reescrevendo a própria gênese da criação poética. Nos versos

no princípio era o ritmo
e o ritmo transformou-se em som
e fez-se o verbo
e o verbo viu que o som era bom
[...]
(Ruiz, 2004, s/p)²⁸

Para Ruiz, a palavra escrita (o verbo) não é o ponto de partida solitário, mas algo que nasce e ganha sentido a partir da musicalidade (o ritmo e o som). Essa rearticulação justifica sua dupla atuação como poeta e letrista de música popular, evidenciando que, para ela, a poesia atinge o seu ápice criativo quando reconhece sua matriz sonora.

Assim como Alice Ruiz desconstrói a origem do "verbo", Adélia Prado também investiga o peso da criação literária recusando a linguagem apaziguadora, afirmando que a palavra "foi inventada para ser calada" (Prado, 1976, p. 08) e que a própria busca pela linguagem é vida, e entendê-la é entender Deus.

ANTES DO NOME

Não me importa a palavra, esta corriqueira.
Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe,
os sítios escuros onde nasce o "do", o "aliás",
o "o", o "porém" e o "que", esta incompreensível
muleta que me apoia.
Quem entender a linguagem entende Deus
cujo filho é o Verbo. Morre quem entender.
A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,
foi inventada para ser calada.
Em momentos de graça, infrequentíssimos,
se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão.
Puro susto e terror.

²⁸ RUIZ, Alice. "no princípio era o silêncio". In: *Tereza*. Revista de Literatura Brasileira. 4/5: São Paulo, 2004. Disponível em: <https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=revistateresausp&pagfis=992> Acesso em 30/10/2025

(Prado, 1976, p. 08).

Essa subversão da origem da palavra também conecta Alice Ruiz a Ana Cristina Cesar, ainda que por caminhos distintos. Se para Ruiz a metalinguagem serve para celebrar a música como a verdadeira gênese da poesia afirmando que “no princípio era o ritmo” e que “o verbo” nasce como sua consequência sonora, para Ana Cristina Cesar a palavra escrita nasce de uma força muito mais silenciosa e ameaçadora. Em seu poema, datado de 26.9.72, desconstrói a soberania do texto ao revelar que ele é constantemente corroído por aquilo que o antecede:

lá onde o silêncio é relva
de lá corrói-se hoje o texto
corrói-se porque hoje o agarra
[...]
lá onde os signos me esquecem
separados pré-texto e soneto
esqueço que os tenho alheios
[...]
esqueço que lábios e signos
sem pressa se fazem relva
(Cesar, 26.9.72)

Para ela, esse “pré-texto” é a vastidão da vida real, indizível, que acaba engolindo a própria literatura, fazendo com que a linguagem sempre retorne ao seu estado de emudecimento original. Juntas, Ruiz e Cesar descentralizam o poder da palavra escrita, mostrando que o poema é sempre tributário daquilo que escapa ao papel: seja o som da música, seja o silêncio esmagador da vida.

Essas autoras evidenciam que debater a palavra — seja celebrando sua união com a música como faz Ruiz, encarando seu fracasso produtivo como propõe Lispector, ou entendendo-as como disfarce e susto ou ironizando seu peso no ofício literário — não é um mero exercício intelectual, mas a essência pulsante e desafiadora de suas obras.

O poema metalinguístico, de acordo com Paz (1982, p. 334), “não é uma imagem nem uma essência”, não traduz situações sociais, históricas ou de emoções inerentes aos seres humanos. Pode-se dizer, com Paz (1982, p. 334), que ele nega a possibilidade de exprimir tais aspectos da natureza humana, mantendo “a soberania da palavra”. É a “própria poesia, no acto [sic] de produção da escrita [...] do poema que é posta em questão”; suas “matrizes culturais e referenciais”, diz Boichicchio (2012, p. 158), a interpelação das coisas do mundo, sob a perspectiva do desenho da palavra:

letras

se metem a palavras
querendo ser poesia

cigarras velhas
cantando
pela primeira vez
nada de novo
(Ruiz, 1988, p. 25)

O poema manifesta a relação poesia e música, estabelecendo um vínculo metafórico entre letras e cigarras, em um contexto em que o ato da fatura poética está em curso. A palavra traz a circunstância captada para o seu mundo, criando uma cisão com a convencional imitação do real e abre espaço para autorreferenciar-se (Chalhub, 2005, p. 46), o desejo das letras compondo-se em palavras no ensejo de alcançarem o “ser poesia”. A palavra, aqui, já não é somente um canal de informação, mas ganha materialidade ótica e auditiva, fluída e imprevisível, que cria uma compreensão da vida animal – o canto inaugural das cigarras “velhas”, tendo em vista que, nessa espécie, só o macho canta, em idade adulta, que dura pouco tempo, para atrair a fêmea para a reprodução. O canto, assim, é um meio de comunicação fundamental para atrair a fêmea, que ouve o som e pode se aproximar do macho²⁹, um processo que se repete indefinidamente nos ciclos naturais, “nada de novo”, garantindo a preservação da espécie. Mas esse quadro tão antigo, suscitou a movimentação do olhar e, deste para as letras, algo que não teria ocorrido, se não houvesse uma certa predisposição interna que ilumina as coisas e lhes dá outras possibilidades de tempo e espaço, não o existente, físico, mas o que transcende a razão, a lógica, e, por isso, mais possíveis de serem absorvidos:

[...]
se eu não fosse poeta
não teria
essa estranha sensibilidade
que me impele
de ver tudo claro
que me faz amar o raro
de toda impossibilidade
[...]
(Ruiz, 2010, p. 122-123)

A artista revela, para além de uma arte crítica, questionadora do seu próprio ato, uma poesia sensorial, uma percepção e conexão afetiva com o que os seus sentidos alcançam e por

²⁹Disponível em: <https://ensina.rtp.pt/artigo/o-canto-dacigarra/#:~:text=O%20canto%20da%20cigarra%20tem,um%20concerto%20de%20m%C3%BAsica%20rock>. Acesso em out 2025.

meio do que procura ver mais longe, criar outras relações no mesmo, caldeando-as com a língua, a linguagem.

1.1.1 Matéria Onírica

O poema “Sonho de poeta” foi publicado originalmente no livro *Vice Versos*, 1988. Posteriormente, foi também publicado em *Poesia para tocar no rádio* (1999), CD *Paralelas* (2005) e na antologia *Dois em um* (2008). Este poema traz uma reflexão relevante a respeito da criação poética como algo que está no plano do imaginário, inalcançável em relação à realidade, mas que toca os afetos.

SONHO DE POETA³⁰

Quem dera fosse meu
o poema de amor
definitivo.

Se amar fosse o bastante,
poder eu poderia,
pudera,
às vezes, parece ser esse,
meu único destino.

Mas vem o vento e leva
as palavras que digo,
minha canção de amigo.

Um sonho de poeta,
não vale o instante
vivo.

Pode que muita gente
veja no que escrevo
tudo que sente
e vibre
e chore
e ria,
como eu, antigamente,
quando não sabia
que não há um verso,
amor,
que te contente.
(Ruiz, 2008, p. 50)

³⁰ O poema está na 10ª faixa do álbum *Paralelas* (2005) e pode ser acessado pelo link https://www.youtube.com/watch?v=N90eZHIxgTI&list=OLAK5uy_mscUNnX5etzMqp1e4KW0CdOL-stRqCmlg&index=11 Acesso em 06/11/2025.

O poema tematiza o sonho, não aquele criado no contexto do sono, com suas imagens e enredos, mas de um desejo, uma ideia fixa, em dois eixos de frequência articulados e simultâneos. O primeiro, o ensejo da autoria de um poema absoluto, que dê conta de uma existência humana e estética. O segundo, o sentimento profundo que o eu poético nutre por outrem, colocado como matéria de poesia, que não foi suficiente para alcançar esse patamar pleno de criação.

A *persona* lírica, na lida subjetiva com suas emoções, não cria uma fantasia no senso de um mundo imaginário, mas, pode-se dizer que usa a metáfora da fantasia para explorar a impossibilidade do poema de amor perfeito e o descompasso entre o ideal e a realidade. Os versos resultam na dicção dessa impossibilidade. Como salienta Bachelard (1988, p. 13), “Em face de um mundo real, pode-se descobrir em si mesmo o ser da inquietação”.

Em busca do verso de amor, de início, faz uso do pretérito mais-que-perfeito, criando uma antítese semântica entre o querer o inalcançável e o que está manifesto.

Quem dera fosse meu
o poema de amor
definitivo.

Embora sem pontuação, o primeiro verso revela uma entoação exclamativa e este efeito reverbera na estrofe inteira, sendo perceptível também ao ouvir a declamação feita pela poeta no álbum *Paralelas* (2005), acompanhada de uma guitarra portuguesa, com execução de Luiz Waack³¹. Nas palavras de Nilce Martins (2003, p. 61) “a entoação revela não só o nível linguístico do locutor, mas também o seu estado psíquico”, a reconstituição desse estado de acordo com a pretensão da artista.

A escassa pontuação na estrofe — que se manifesta apenas no ponto final do último verso — produz um efeito rítmico e semântico de expansão do sonho, do desejo, pois “cada verso é uma imagem e não é necessário suspender a respiração para dizê-los”. Nesse sentido a pontuação interna é desnecessária, porque o poema delinea-se como um “fluxo e refluxo rítmico de palavras” (Paz, 1996, p. 15) que só repousa ao final da estrofe. Sob esse efeito, embora a palavra “sonho” não esteja na primeira estrofe, suas nuances estão projetadas nela. O 3º verso, um hipérbato, enfatiza uma ambiguidade, tendo em vista que pode ser rearticulado de diferentes modos na estrofe, não se sabendo se o desejo é gozar da autoria de um poema definitivo ou do amor definitivo, ou do poema de amor definitivo. Além disso, a inversão

³¹ Disponível em: https://www.aliceruiz.mpbnet.com.br/discografia/paralelas/sonho_de_poeta.htm Acesso em 17/07/2026.

intensifica a musicalidade no poema ao destacar as rimas toantes ao final de cada estrofe definitivo/ destino/ amigo/ vivo.

A estrofe seguinte se abre com uma subordinada condicional, com construção anastrófica, especialmente nas disposições das formas verbais *poder*, *poderia*, *pudera* e aliteração das consoantes /p/ e /d/. Esses recursos de inversão sintática e de repetição enriquecem os efeitos de musicalidade do poema, acentuando o dramático momento em que se estabelece a insuficiência do sentimento amoroso como tema para a criação. O verso

Se amar fosse o bastante,

questiona uma convenção de que poesia se faz com sentimentos. Um diferencial na construção dessa estrofe é o de estar carregada de vírgulas, o que não é comum à obra da poeta, pois seus poemas, em sua maioria, não apresentam pontuação. Percebemos, por meio das pausas, o próprio momento de reflexão e concepção do poema; o tempo necessário entre uma palavra e outra para o devaneio poético, para as divagações próprias do estado de sonho, no âmbito da proposta dos versos. Por outro lado, as vírgulas que obrigam a parada, constituem obstáculos para o fluir da imaginação e, em outra dimensão, para a fruição da escrita poética. Um obstáculo para o derramamento lírico (Adorno, 2003) na disseminação de situações íntimas de não correspondência do sentimento.

As marcas verbais no infinitivo e pretérito reforçam a ideia de hipótese. Os versos mostram que, na sua escrita, nada é concreto, não é poema de amor. Tanto no campo da imaginação, ainda em devaneio, como nas entranhas, sendo vivenciado, tudo é hipotético. A voz lírica tem consciência de que o seu destino é amar, apenas, pois sabe que a expressividade poética que alcança é insuficiente para anunciar este amor. O destino seria a busca pelo verso de amor definitivo, ou pelo verso definitivo de amor.

O poema apresenta, predominantemente, irregularidade métrica, com algumas regularidades, como nesta estrofe com três versos hexassílabos:

Mas vem o vento e leva
as palavras que digo,
minha canção de amigo.

Era usual, nas cantigas trovadorescas, combinar redondilha maior ou menor e decassílabos. Não é o caso métrico desses versos, mas a poeta apresenta, ao longo do poema, um jogo de versos mais longos e breves, regularidade relativa que mantém, de algum modo, a tradição medieval, bem como o acompanhamento musical da guitarra portuguesa, angariando

para o seu verso efeitos de ritmo e musicalidade, favorecendo a declamação, pois, conforme Staiger,

A "disposição anímica" (Stimmung) por exemplo, é apenas um momento, um curto prelúdio, a que se segue o desencanto, ou de novo um outro som. Mas quando esses momentos se sucedem, quando o poeta é arrastado nos altos e baixos da corrente anímica e seus versos acompanham, linograficamente, essas mudanças, onde fica a unidade de que necessita sua obra de arte? Há poesias dessa espécie, em ritmos livres, em que cada verso dá impressão de total espontaneidade, em que o todo se precipita como corrente, sem margens, sem princípio nem fim (Staiger, 1975, p. 29).

Isso significa que a poesia nasce de momentos fugazes – dizia Valéry (1991) sobre o estado poético – no próprio fluxo contínuo das emoções. Para Valéry (1991, p. 213), o estado poético é efêmero, esvai ou transforma-se em poema que, neste caso, “não morre por ter vivido, ele é feito expressamente para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabou de ser”. O poema de amor é um todo orgânico e fluido, residindo na corrente ininterrupta da "disposição anímica" (Staiger, 1975), que o move do início ao fim.

As palavras proferidas são efêmeras, inconstantes, o que contraria a *persona* lírica neste verso iniciado pela adversativa. Essa ideia é reforçada pela aliteração da fricativa vozeada sonora /v/ em vem, vento, leva. Há uma sugestão de que as ideias para o poema de amor ainda estão no plano da imaginação, do sonho, talvez tenham sido até elaboradas, no entanto, podem ainda não terem sido escritas, como indica o verbo *dicendi*:

as palavras que digo,
minha canção de amigo.

Flexionado em primeira pessoa, no presente do indicativo, suscita a voz, não a escrita, no sentido próprio do termo. No verso seguinte, a referência à canção de amigo confirma a vocalidade, uma vez que a poesia trovadoresca era falada, declamada. Segundo Segismundo Spina (1991), a cantiga de amigo é apresentada como a expressão lírica da poesia peninsular, marcada por um subjetivismo e intimismo acentuados. Ela se concentra na análise do mundo interior e do estado de alma (a coita, a angústia), divorciando-se quase completamente da realidade física e social, além disso, tratava-se de uma voz feminina que falava no poema, embora o trovador fosse homem. A cantiga de amigo, em sua primeira fase (séculos XIII - XIV), nas palavras de Spina, caracteriza-se por uma forte intimidade com a música e a dança, mais até que a cantiga de amor.

Na estrofe seguinte há uma equiparação:

Um sonho de poeta,
não vale o instante

vivo.

Embora o artigo indefinido reforce a abstração do substantivo “sonho”, o adjunto adnominal “de poeta” atribui um sentido mais concreto ao substantivo, ressignificando-o. A voz lírica traz sentimentos e imaginação para o nível das palavras, mas, ao afirmar “não vale o instante / vivo”, parece desqualificar os versos em função da dificuldade de fazer a sua composição, valorizando a experiência imediata e sensorial. Por outro lado, ao analisar a estrutura gramatical, notamos uma vírgula no primeiro verso, o que sugere não se tratar de um sujeito gramatical. Nesse sentido, “um sonho de poeta” pode ser um complemento, numa construção sintática invertida, um hipérbato. Com isso, o termo “instante” passa a exercer a função de núcleo do sujeito gramatical, de onde se pode considerar que um sonho de poeta é muito mais que o instante vivo, ele perdura no âmago da poeta, perdura no outro que o lê. Além disso, a vírgula causa uma suspensão, uma pausa ainda maior, gerando uma expectativa para o que virá.

Pode que muita gente
veja no que escrevo
tudo que sente
e vibre
e chore
e ria,
como eu, antigamente,
quando não sabia
que não há um verso,
amor,
que te contente.

A última estrofe do poema é mais longa, com versos que, em uma ordem decrescente para crescente, vai do hexassílabo ao dissílabo e vice-versa, sendo, o último verso, quadrissílabo. Essa estrutura imprime uma dinâmica rítmica marcada pela métrica irregular e pela sonoridade dos fonemas /p/, /d/, /q/, /g/ nos três primeiros versos, além da repetição anafórica das sindéticas:

e vibre
e chore
e ria,

seguida de versos nasalizados, suavizando e trazendo certa melancolia que é quebrada no último verso, retomando as oclusivas /k/, /t/, /k/. “A repetição impede a poesia lírica de desfazer-se” (Staiger, 1975, p. 30). Tudo isso provoca uma expectativa, suscita sentimentos, um anelo com quem lê ou ouve. Assim, podemos dizer que Ruiz, na própria construção poética, busca elevar

seu poema ao estado lírico, lançando mão de repetições sonoras para evidenciar sentimentos, logo, não é uma repetição neutra, pelo contrário, é viva, ondeante e envolvente.

Quanto mais lírica a poesia, mais esta evita uma repetição neutra de compassos, não para aproximar-se da prosa, mas em favor de um ritmo que varia de acordo com a "disposição anímica" (Stimmung). Isto é apenas a expressão métrica de que em obra lírica dificilmente defrontam-se um eu de um lado e um objeto do outro (Staiger, 1975, p. 31).

Se o ritmo fosse alterado, usando aqui as palavras de Paz, sentiríamos o impacto da ruptura; se continua, esperamos alguma coisa que não conseguimos nomear. O ritmo, diz Paz (1982, p. 68), “engendra em nós uma disposição de ânimo que só poderá se acalmar quando sobrevier ‘algo’” – o poema de amor que a poeta sonha.

Os versos

Pode que muita gente
veja no que escrevo
tudo que sente

trazem à cena o leitor. Em uma perspectiva da recepção, “o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem [a multiplicidade de culturas], sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino” (Barthes, 2004, p. 64). É o leitor/espectador quem vivencia a sensorialidade do poema e é afetado por ele em suas vibrações rítmicas e sonoras, por meio de um processo gradativo de sentimentos, em estrutura de versos dissílabos:

e vibre
e chore
e ria,

Para Aristóteles (384-322 a.C.), a mimese é inerente ao ser humano, que é, por natureza, "o mais imitador" dos seres e nela encontra prazer (Aristóteles, 1995, p. 24). É por meio da representação de ações que provocam terror e piedade que a tragédia opera a catarse – a purificação dessas emoções. A *persona* lírica reconhece que, nesse jogo poético e catártico, opera-se o prazer. Essa ideia é fundamental para entender a função da arte e da literatura.

Em suas próprias palavras, a imaginação não é fuga, é "uma das realidades da nossa 'junção do real'". Sabemos que “as exigências de nossa junção do real obrigam-nos a adaptar-nos à realidade, a constituir-nos como uma realidade, a fabricar obras que são realidades” (Bachelard, 1988, p. 13). O autor defende que o poema, o quadro, a canção não são meros reflexos do real, mas realidades autônomas que passam a habitar o mundo e a modificar a

experiência dos que entram em contato com esses elementos. Assim, rompendo com idealismos, a voz lírica revela uma frustração de expectativa no desfecho do poema, e se equipara aos leitores, numa temporalidade anterior à do seu presente, pela ignorância da tendência leitora do objeto de amor:

como eu, antigamente,
quando não sabia

Fazendo uso de uma anáfora, dá ênfase ao que há de conflituoso na relação, pelo exigente “leitor”, “fruidor”, nunca satisfeito, o que pode indicar uma saída do plano da expressão para o plano das relações sentimentais, no caso, um amor não correspondido.

que não há um verso,
que não há um verso,
amor,
que te contente.

“A poesia constitui ao mesmo tempo o sonhador e o seu mundo”. O sonhador é o poeta que “nos arrasta para cosmos incessantemente renovados” (Bachelard, 1988, p. 24). E essa renovação se dá também no momento da performance, quando a voz renova os sentidos do poema.

Analisando a peça em performance, declamação e acompanhamento musical, ouvimos, na introdução, o timbre da guitarra portuguesa³², que faz a harmonia para o poema. Esse timbre suscita uma melancolia típica do fado. Logo em seguida ouvimos a voz, em altura média-grave, de Alice Ruiz, sem melismas ou floreamentos, com motivação melancólica. Muito embora o timbre tanto da voz quanto da guitarra traga certa tristeza, a execução da guitarra está em contraponto com a voz que declama.

Nas palavras de Cohen (1974, p. 79) o intérprete precisa equilibrar a expressão, preservando a musicalidade do verso sem perder de vista seu significado quando se trata de um texto dramático. “No entanto, tratando-se do poema lírico, isto é, do poema puramente poético, a relação se inverte. A dicção deve, então, tornar-se inexpressiva. É exatamente o que ela tende a fazer hoje. A “emissão natural” cede lugar à “dicção plana” [...]”. Cohen, para exemplificar, faz referências a poemas modernos como os de Mallarmé (1842-1898). Segundo o autor, torna-se basicamente impossível que sejam interpretados de modo convencional, com os excessos da

³² Ao citar a cantiga de amigo, a guitarra portuguesa se torna uma instrumentação coerente para a performance vocal, pois este instrumento relaciona-se com a própria poesia trovadoresca pela sua proximidade com a viola, um dos instrumentos usados naquela época. Ao trazer para a cena essa aproximação com aquele período, o poeta pode sugerir o momento performático daquela época em que os trovadores, com seus instrumentos, declamavam a poesia. Momento poético, de muita beleza e emotividade, terminava ao fim da prolação. Daí o desejo de um poema definitivo que veio se dar nas páginas escritas.

dramaticidade, afirmando que “a própria dicção plana se impõe como norma” (Cohen, 1974, p. 79) nos poemas modernos. Essa dicção específica é a que melhor reflete a essência do verso, entendido como *versus* — o retorno, a repetição que garante sua identidade. “Trata-se de uma dicção plana, monocórdia, quase litânica, que confere ao recitante uma ‘voz de sonho’” (Cohen, 1974, p. 80), encantadora e etérea, como se viesse de outro mundo. Percebe-se que essa voz não tem a função de transmitir uma simples informação teórica ou prática, mas algo distinto: a própria poesia.

Um sonho de poeta,
não vale o instante
vivo.

A partir do verso “vivo”, a guitarra intensifica a dramaticidade mudando a maneira de tocar (00m:35s – 00m:43s), os movimentos são mais rápidos, coincidindo com a mudança semântica dos versos, como se saísse do sonho e voltasse para uma possível realidade, imaginando a recepção dos versos que escreve, supondo a afetação do leitor/ouvinte de modo muito pessoal (Zumthor, 2007). “O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma” (Zumthor, 2007, p. 153).

Pode que muita gente
veja no que escrevo
tudo que sente

Podemos dizer que a parte musical nesse momento traz uma motivação de clímax. A dicção da voz continua em contraponto com o instrumento evidenciando o descompasso entre a criação, o desejo de poeta e a realidade circundante.

e vibre
e chore
e ria,

Em seguida, o timbre da guitarra segue com um andamento suave e melancólico em consonância com o timbre da voz que, embora contida, deixa transparecer a tristeza, ou decepção.

como eu, antigamente,
quando não sabia
que não há um verso,
amor,
que te contente.

Ao pronunciar os versos 23 e o 24, a poeta faz um encadeamento “que não há um verso, amor”, do mesmo modo como fez em “às vezes, parece ser esse, / meu único destino”. Ao final

da pronúncia do último verso, a guitarra (00m:54s - 00m:56s) entrega o último acorde sem prolongá-lo. Notamos, assim, que a performance da voz e da guitarra portuguesa evoca sentimentos conflituosos em relação à fatura poética, tais sentimentos são reforçados pela execução musical em contraponto com a voz.

Com base nas premissas de Cohen, entendemos que a dicção de Alice Ruiz não beira a monotonia, mas livra-se dos arroubos que a voz poderia trazer. Embora sua dicção traga uma certa melancolia, típicas dos fados, reforçada pelo timbre da guitarra portuguesa, não há um derramamento sentimental, pelo contrário, há uma contenção, mesmo com um ritmo marcado do poema pelas aliteraões e pontuações. Sua dicção estimula o devaneio, o sonho, buscando de forma intencional suscitar, por meio da voz, a poesia, o próprio poema de amor.

Cohen afirma ainda que “os poetas modernos eliminaram tanto os signos melódicos como os signos pausais”, reforçando assim a dicção plana. Apesar de Alice Ruiz eliminar a pontuação na maior parte dos seus poemas, este, especialmente, é marcado pelos signos pausais. Notamos assim que o poema traz um teor melancólico, marcado de forma sutil na vocalização e evidenciado mais substancialmente no instrumento musical que, em alguns momentos, intensifica a execução para trazer a emoção contida na voz.

Octavio Paz (1982) diz que a gênese do poema está intrinsecamente ligada a um processo de introspecção, neste caso, da poeta, posto que “toda operação mágica requer uma força interior conseguida através de um penoso esforço de purificação”. A poeta escava suas próprias entranhas em busca de uma verdade singular de onde extrai “as fórmulas e demais métodos de encantamento”, tal magia deflagra por meio da “afinação espiritual que lhe permite fazer concordar seu ritmo com o do cosmos” (Paz, 1982, 64, 65), para então compreender que a linguagem do “poema de amor” está nela e só nela se revela (Paz, 1982).

1.1.2. Falta da palavra quando íntimo aflora

A interação entre performance, musicalidade e poesia ressoa no poema “Tem palavra”, palavra após palavra. O poema compõe a 3ª faixa do álbum *Paralelas*, sendo publicado pela primeira vez no livro de estreia de Alice Ruiz, *Navalhanaliga* (1980). Também está no livro *Poesia pra tocar no rádio* (1999), e *Dois em Um* (2008). A versão escolhida para análise está no site da autora e é a mesma do álbum. Essa versão tem título e está mais sintética que a original. Alice Ruiz faz performance vocal do poema, e Paulo Lepetit, a execução musical no baixo.

Tem palavra³³

³³Áudio disponível em: <https://youtu.be/po479RmNG0w?si=DY8xy62WwPLUXTSI> Acesso em 16/11/2025.

tem palavra
 que não é de dizer
 nem por bem
 nem por mal
 tem palavra
 que não se conta
 nem prum animal
 tem palavra
 louca pra ser dita
 feia bonita
 e não se fala
 tem palavra
 pra quem não diz
 pra quem não cala
 pra quem tem palavra
 tem palavra
 que a gente tem
 e na hora H
 falta
 (Ruiz, 1999, p. 35)

O poema, de estrofe única, possui dezenove versos com métrica irregular, variando o número de sílabas entre cinco e três sílabas sendo, o último verso, monossílabo. A estrutura sintagmática “tem palavra” repete-se cinco vezes, funcionando como uma espécie de refrão, produzindo um ritmo dinâmico, elemento fundamental do poema, pois carrega conteúdo concreto, materializa a imagem e se constitui no verso, como "uma repetição periódica dos elementos no tempo e no espaço, construída a partir de combinações" (O. Brik, 1979, p. 132). Pela amplitude de recursos empregados no poema, "o ritmo ocorre espontaneamente em toda forma verbal, mas só [neste gênero] se manifesta plenamente".

Observando os fatores do ritmo, vemos que o título do poema funciona como refrão, apresenta internamente uma sonoridade marcada pelas oclusivas /t/ e /p/ e as vogais abertas /a/. Essa conjuntura lembra um pulso rítmico que parece martelar, uma imagem sonora das palavras pulsando, inquietas, na mente da poeta. Há combinações de palavras monossilábicas – tem, bem, nem, mal, diz, prum, pra – que contribuem para uma sonoridade aparentemente percussiva, principalmente pelas repetições aliteradas das oclusivas /t/, /b/, /d/ e /p/. Essa musicalidade é reforçada pela assonância das nasalizadas em *tem*, *nem*, *quem* que estão em quase todo o poema, criando melodias internas que tornam o ritmo ainda mais evidente.

A palavra é dada em construções antitéticas: uma “louca para ser dita”, outras “não é de dizer”, é palavra autônoma. No ato de fazer poesia, classifica o instrumento de fazer sócio-historicamente:

tem palavra
 pra quem não diz
 pra quem não cala
 pra quem tem palavra

Pode ser aproximada às experiências metapoéticas de Carlos Drummond de Andrade (1902- 1987), em poemas como “O lutador”:

[...]
 Palavra, palavra
 (digo exasperado),
 se me desafia,
 aceito o combate.
 [...]
 O teu rosto belo,
 ó palavra, esplende
 na curva da noite
 que toda me envolve.

(Andrade, 1942)

Neste poema, o eu lírico dirige suas súplicas à palavra, presentificada como matéria inflexível, buscando, em desespero, seduzi-la para o seu uso. No poema de Alice, a poeta apresenta categorias para as palavras, sua serventia, sua loucura pela oportunidade de expressão, sua abstenção.

Em “Tem palavra”, há imagens construídas a partir do signo da negação:

que não é de dizer
 [...]
 que não se conta
 e não se fala
 pra quem não diz
 pra quem não cala

Conforme Octavio Paz, o poema que nega a possível ideia de dizer algo importante, absoluto “é ao mesmo tempo o arquétipo do poema do futuro e a afirmação plena da soberania da palavra. Não diz nada e é a linguagem em sua totalidade” (Paz, 1996, p. 113). Assim, a negação do poema ou do ato da escrita é a afirmação que “renasce continuamente de sua própria anulação” (Paz, 1996, p. 113), em um crescendo até alcançar o estado de ausência, na pausa final:

tem palavra
 que a gente tem
 e na hora H
 falta

A ausência da palavra torna-se palpável por meio da pausa que “deságua no silêncio final” (Bosi, 2010, p. 121). Palavra que estava ali, mas não se expressou, ficou apenas o silêncio. Linguagem que fracassa na busca pela palavra que traduza o indizível. Que traduza as paixões da própria existência humana. Estas vivências excedem a trama da linguagem, daí a falta. Alice Ruiz traz reflexões profundas a respeito da própria escrita, do ato de escrever, dos dramas da poeta. Algo relevante e permanente na escrita de Clarice Lispector muito bem observada por Hélène Cixous (1989, p. 76): “O que ela, a mulher, está traçando aqui, neste hino à falta, é a economia da boa falta: acima de tudo não falte falta. A falta também é uma riqueza[...], e Nunes (1989, p.138), “é a própria atividade poética que contém essa ameaça”. A necessidade de que fala Cixous, o risco latente em Nunes e a falta aventada por Alice Ruiz são abismos de onde se busca traduzir o indizível: “[...] volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível” (Lispector, 1964, p. 178);

Subi e descí a serra
não trouxe nenhum verso
nenhuma muda de hera
no bolso do regresso
(Ruiz, 2008, p. 178).

É recorrente essa busca por uma linguagem que dê conta do indizível. Assim, ao comparar o poema escrito e o poema vocalizado, notamos que, em ambos, há uma cadência entrecortada e vacilante, mimetizando a luta interna com as palavras.

Na performance, primeiro, o contrabaixo³⁴ faz uma introdução; em seguida, a voz de Alice Ruiz emerge como elemento rítmico, declamando o poema. Ao declamá-lo, traz o ritmo do poema com seus acentos e pausas, antes somente escrito, mas que, na voz, recebe do timbre todo um colorido percussivo. Nesse sentido, há um contraponto entre a execução do baixo que segue por uma linha melódica em um tempo mais lento e a voz entoativa em um ritmo mais marcado, que causa a impressão de um tempo mais acelerado que o baixo, daí a ideia de dissonância entre a música e o poema propriamente.

A aparente oposição entre instrumento melódico, o baixo, e o instrumento rítmico, a voz, personifica a luta com as palavras. É o próprio ato da feitura, da organização da palavra em significações e musicalidade que se erguem na voz. A poesia se ergue na voz em performance, já que “não há arte sem voz” (Zumthor, 1993, p. 72).

³⁴ Há contrabaixo elétrico, comumente usado na música popular, sendo este o instrumento que cito na obra e há também o contrabaixo acústico, mais presente em concertos e orquestras.

Assim, nesse *continuum* melopoético, o conjunto da performance – a atuação da poeta e do instrumentista gerou a poesia sonora através de um contraponto que englobou aspectos melódicos (predominantemente no baixo) e rítmicos (predominantemente na voz), transcendendo a palavra escrita.

1.1.3. Poema em escala musical

O título “REza em FA”³⁵ indica que a poeta combina tema religioso com tema musical, neste poema-canção litúrgico.

Tradicionalmente, as rezas³⁶ mantêm relações com o canto. Segundo o *Dicionário Etimológico*³⁷, a palavra rezar, do latim *recitare*, “ler em voz alta, recitar, ler, além da forma erudita ‘recitar’, com o mesmo sentido, deu-nos a forma popular ‘rezar’, cujo sentido se especializou como recitar ou ler orações”. A palavra oração se origina do latim *orare*, cujo sentido era o de “pronunciar uma fórmula ritual, uma súplica, um discurso, pedir, rogar, pleitear, advogar [...]”.

A reza é um ritual comum no sistema religioso católico, e igualmente comum ser direcionada a um santo. Maurício Ricci, citando Marcel Mauss elucida que “A prece é um ritual no qual a angústia é dramatizada, atenuada no jogo de oposições e antagonismos. A oração é um *operare* da memória mítica onde se conjuga o passado, o presente e uma perspectiva de futuro. [...] na oração, o fiel formula pedidos, rende louvores, enaltece a divindade” (Mauss, 1979 *apud* Ricci, 2011, p. 284). Nesse sentido, a reza é um espaço em que o fiel externaliza seus sofrimentos, seus medos, suas dores, expondo uma luta interna contra aquilo que lhe acomete, tanto de ordem física quanto espiritual. A oração funciona como uma ponte de conexão com o divino.

Carolina Pedreira (2009, p. 45), parafraseando Feld e Fox (1994), reitera que “a tensão entre palavra falada e palavra cantada nos rituais de lamentação é um ponto nodal”, uma vez que entoar a palavra carregada de vibrações doloridas reverbera o lamento, trazendo para o ser acolhimento, ressignificação do luto, das dores, das angústias. Portanto “é mister uma aproximação à performance das emoções, costuradas fio a fio tanto nas palavras cantadas quanto na teoria nativa” (Feld, Fox, 1994, *apud* Pedreira, 2009, p. 46). Em muitas culturas primitivas, o canto e os ritmos repetitivos eram empregados para induzir estados alterados de

³⁵ Optamos por manter a escrita do título como está no álbum *Paralelas*.

³⁶ No dicionário Aulete (2011, p. 1208) “reza é ação ou resultado de rezar; súplica feita a uma divindade; oração; prece”

³⁷ Disponível em: https://www.dicionarioetimologico.com.br/orar-recitar-e-rezar/#google_vignette acesso em 28/06/2025.

consciência, especialmente em contextos xamânicos ou rituais de cura, ritos ainda praticados na atualidade. Para essas culturas, repetição de sons e melodias simples poderiam criar um canal de comunicação com o mundo espiritual, tornando o canto uma forma poderosa e primordial de oração.

A performance da canção “REza em FA” mantém relação próxima com o que temos visto culturalmente de uma reza. A repetição ritualística confere à enunciação uma cadência carregada de emoção e sensações que conduzem o ouvinte a um sentimento de transcendência.

REza em FÁ³⁸

São Francisco do SOL
 São Francisco de AsSIs
 São Francisco de LA
 São Francisco tem DO de mim
 Um SOL menor
 LA fora
 SI espalha
 São Francisco do SOL
 São Francisco de AsSIs
 São Francisco de LA
 São Francisco tem DO de mim
 (Ruiz, 2005, 13ª faixa)

A performance vocal é executada por três vozes, a de Alice Ruiz, de Arnaldo Antunes e de Alzira Espíndola. A execução musical é feita por Alzira Espíndola, violão; Luiz Waack, violão; Décio Gioiella, *steel drums*³⁹; Paulo Lepetit, baixo; Sandro Moreno, bateria.

Finnegan (2008) afirma que há inúmeros recursos de emissão da voz, podendo ser pelo canto, fala, recitação etc. É perceptível, na performance vocal do poema em estudo, vários modos de emissão.

A execução da peça é iniciada. Primeiramente, ouvimos o timbre dos instrumentos musicais como o baixo, o violão e o *steel drums* fazendo a introdução, e, em seguida, a bateria. Estes instrumentos produzem, ao longo da execução musical, uma base para a voz em performance, cujas emissões, em contraponto, ora entoadas, ora recitadas, ora cantadas, criam a reza.

A voz de Alice Ruiz em altura média-grave traz uma lamentação, uma súplica, enquanto Arnaldo Antunes, com sua voz em altura *baixo*, reforça este lamento em contraponto. Ambas

³⁸ Disponível em: <https://youtu.be/54dQKnlGNcg?si=dD6mzzsG3Nzip093> Acesso em 20/11/2025.

³⁹ *Steel drums* significa tambor de aço, ou seja, é um idiofone afinado, geralmente feito de um tambor de óleo, tocado em uma banda de tambores de aço. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q0=steel+drums>. Acesso em 19/01/2026.

as vozes em uma cadência repetitiva como se fosse uma ladainha – termo que alude ao caráter sacro, à situação da missa em que os fiéis respondem às orações ou saudações do sacerdote –, que se manterá na execução da primeira e da terceira estrofes. Essa conjunção de vozes nos lembra uma reza. Alice traz uma carga emocional que enfatiza a súplica ao proferir cada verso, repetido por Arnaldo Antunes, com seu timbre com um certo lamento típico das rezas.

A estrofe apresenta uma construção anafórica em que a expressão “São Francisco” é repetida no início de cada verso. Esta expressão por si só exige uma entoação mais melódica em que cada sílaba é proferida em um tempo marcado por silêncio e som. A repetição aliterada da sibilante /s/ em São FranCiSco de AsSIS/ São FranCiSco do Sol, nos dois primeiros versos, produz maior ênfase do som em súplica, pois termina os versos com essas sibilantes, ampliando-as na reza.

No terceiro verso, ao finalizar com a palavra *LA*, percebemos, em princípio, um advérbio de lugar, uma localização espacial imprecisa, podemos entender até mesmo metafísica. De outro modo, o poema nos oferece um *LA* em maiúscula como um ato performático na escrita que ocorre em todos os versos, mostrando uma nota musical, indicando em que tom será cantado ou declamado. Neste verso, a voz traz uma abertura maior, propiciada pela vogal anterior aberta /a/ sugerindo um lamento ainda maior, quase um grito de dor.

Ao final de cada verso o nome das notas musicais *SOL*, *SI*, *LA*, *DO* marcam o acento, são as sílabas mais fortes, indicando como o poema pode ser recitado ou cantado. Apenas a nota *DO* não finaliza o verso, o que na performance vocal indica, nas últimas palavras, “de mim”, uma espécie de *rallentando* na música que se dá na voz. Reforçando a carga semântica, súplica de dó, de piedade. A condução harmônica no momento que pronuncia a nota *DO* também reforça a própria notação *Do*, que se destaca.

São Francisco do SOL
São Francisco de AsSIs
São Francisco de LA
São Francisco tem DO de mim

Na segunda estrofe, que funciona como um refrão, a voz de Alzira Espíndola se apresenta na região aguda, solando, repetindo a dinâmica por três vezes. Essa parte apresenta outras características musicais contrastando com a anterior e posterior. A musicalidade de sua voz em uma altura *aguda* amplifica o canto da reza, espalhando-o como a própria luz do sol “lá” fora. Voltamos a ouvir a voz de Alice recitando o refrão palavra por palavra, dando uma pausa maior e, neste entremeio, a voz de Arnaldo Antunes profere apenas SOL, LA, SI, como se, na música, estivesse a própria reza.

Um SOL menor
LA fora
SI espalha

Espíndola repete o refrão cantando na mesma melodia. No último verso, sua voz modula-se ampliando a última sílaba *lha*, fazendo um vocalize em uma intensidade que parece um lamento, sugerindo o sofrimento. Assim, a voz de Espíndola amplia sua dicção com uma curva melódica mais estendida na palavra “espalha”, projetando com a voz talvez um lamento, visto que *Sol menor* é uma nota triste. O lamento ressoa a súplica, sabendo que ladainhas procedem de várias vozes, a tristeza se espalha porque as pessoas que lamentam, estendem-no e fazem ecoá-lo para outros, assim como a luz vai se difundindo pelo espaço em conjunto com a melodia, ecoando e invadindo os nossos sentidos.

Depois, cessam-se as vozes. Neste momento ouvimos o timbre dos violões em um segundo plano e, em destaque, ouvimos o som percussivo do *steel drums* em andamento vibrante, com caráter mais rítmico que, em princípio, parece destoar da monotonia da reza, mas amplia o lamento próprio da ladainha. A música se espalha trazendo um lamento, uma petição, de forma a convocar nossos afetos. Em seguida, retornam as vozes de Ruiz e Antunes, repetindo suas súplicas a São Francisco de Assis, vocalizando de maneira performática, novamente em contraponto, fazendo a reza.

Há uma sequência relevante na estruturação do poema. É sabido que, em geral, o ritual das rezas apresenta um reconhecimento, um louvor e pedidos de graças, em textos que apresentam paralelismos sintáticos, com a mesma estrutura gramatical, e variações nos nomes de entidades religiosas, a exemplo do gênero ladainha. Observando a sequência SOL SI LA DO, notas musicais grafadas em caixa alta nos versos, é possível constatar essa ritualidade. Os versos apresentam também um paralelismo sintático-semântico, com o termo que indica a canonização seguido do nome do canonizado, São Francisco, e da preposição *de*, contraída ou não, dêitico que traz relação de origem, mais termos que indicam pertencimento. No verso “São Francisco do SOL”, a referência ao sol, o astro do nosso sistema solar, geratriz da energia vivificante da Terra, o elemento de onde irradia intensa luminosidade, é um louvor que busca estabelecer uma conexão espiritual. O sol é tido, em muitas culturas e sistemas filosóficos, como a metáfora da espiritualidade e da intelectualidade (Chevalier; Gheerbrant, 2007), considerando a sua propriedade de trazer à luz o que estava submerso na sombra, a passagem de um estado de obscuridade, desconhecimento para o de esclarecimento. São Francisco⁴⁰

⁴⁰ São Francisco de Assis iniciou sua vida apostólica, quando ouviu de um crucifixo na igreja de São Damião uma ordem de que devia reparar a casa de Deus, pois estava toda a cair. Inicialmente, ele interpretou isso literalmente e reconstruiu a igreja física. Esse chamado levou a um rompimento radical: diante do bispo, despiu-se e renunciou

experienciou um longo percurso de sofrimento que impingiu a si mesmo, despojando-se de bens, buscando a ascese espiritual.

Sabendo que “cada palavra ou mesmo cada sílaba na poesia lírica é insubstituível e imprescindível” (Staigger, 1975, p. 22), notamos que nos três primeiros versos da declamação há uma marcação rítmica nas primeira, terceira e quinta sílabas. Na terceira sílaba – *cis* – a voz emposta-se em altura mais elevada, uma vez que é o momento de louvor e aproximação, o ritmo ternário repete-se nos três versos. Esses recursos sonoros contribuem tanto para a musicalidade da forma escrita como também para a performance propriamente dita, pois, ao ouvir a voz em performance, observamos que a palavra Francisco em sua sílaba tônica, que se repete ao longo da estrofe, intensifica a súplica em que a vogal alta /i/ é pronunciada, elevando a altura da voz. Assim, Alice emposta a voz nestas tônicas elevando-as ainda mais, alongando o movimento da linguagem como se quisesse transcender o plano material e alcançar o espiritual.

Nos próximos versos, temos “AsSIs”, cidade italiana de origem do santo, e “LA”, advérbio de lugar, que pode estar se referindo tanto à cidade quanto ao plano espiritual, simbologia recuperada do sol. A repetição enfatiza a santidade de Francisco e, considerando essa elevação espiritual, ele tem condição de apiedar-se “DO” ser penitente, atender a sua rogativa, tendo em vista os seus sofrimentos, metaforicamente.

No último verso, “São Francisco tem DO de mim”, a marcação rítmica muda é o momento da petição e a voz pronuncia, em um *decrecendo*, “DO de mim”. A sílaba mais forte é *DO*, que é o foco da rogativa, no sentido de ter dó, ter pena, mas pode ser também a nota musical. Em consonância com o verso final, as vozes elevam-se em uníssono e se suspendem simultaneamente aos instrumentos musicais.

O poema “um sol menor”, que funciona como refrão, foi publicado primeiramente no livro *Navalhanaliga*, (1980, p.89) e depois, em *Dois em um* (2008, p. 183). Conforme podemos observar, trata-se de um poema-imagem articulado entre signos verbais e símbolos musicais, características advindas da relação de Alice Ruiz com os concretistas, o que será estudado no próximo capítulo.

à herança, declarando, diante de seu pai na terra, o Pai era o que estava no céu, como sua nova família, proferindo tal oração. Abraçou a pobreza, serviu leprosos e, mais tarde, entendeu que a "casa" a reparar era a Igreja espiritual, fundando a Ordem dos Frades Menores. Morreu em 1226 e foi canonizado em 1228. (Boaventura, s/d). Disponível em: <https://www.centroculturalcampogrande.pt/pdfs/legenda.maior-s.francisco.assis.pdf> Acesso em 07/11/2025.



(Ruiz, 2008, p. 183)

Manipulando a linguagem, Ruiz extrai poesia visual e sonora da pauta musical. Para o espaço da música, a clave de sol (notação musical), as mínimas (figura de duração) e, no espaço branco da página, a palavra em simbiose poético-musical.

As repetições vocais, seja em uma reza, canto ou ritual, proporcionam sensações de prazer, leveza, e, até mesmo, de alívio, resultando em uma experiência espiritual/consciencial que, nessa toada, tem como referência São Francisco de Assis. Nas palavras de Carl Jung (2015, p. 87) “é finalidade e aspiração dos símbolos religiosos dar sentido à vida humana”. Assim, por exemplo,

[...] quando os índios Pueblo acreditam que são filhos do pai sol, então sua vida tem uma perspectiva e objetivo que ultrapassam sua existência individual e limitada. Isso deixa um espaço precioso para o processo de desenvolvimento de sua personalidade e é incomparavelmente mais satisfatório do que a certeza de que se é e continua sendo um servente de bazar. (Jung, 2015, p. 87,88)

De modo semelhante ocorreu com Francisco de Assis, foi um jovem que viveu com certo luxo, seguindo, inicialmente, os passos do pai como comerciante, participou de guerras e tornou-se prisioneiro, mas encontrou no símbolo da cruz o impulso decisivo para transcender sua existência individual. Essa transformação espiritual fê-lo renascer como peregrino e disseminador de uma fé centrada no amor, na irmandade e na fraternidade, estendida não apenas aos seres humanos, mas a todos os seres da natureza⁴¹.

A relação primordial do ser humano com a natureza, com o outro e, posteriormente, com os mitos, foi estabelecida por meio do princípio da mimese (imitação), tal como definido por

⁴¹ O ideal de comunhão universal torna-se particularmente visível no “Cântico das Criaturas”, também conhecido como “Cântico do Irmão Sol”, de sua autoria. O texto, que se encontra exposto no museu, permanece como testemunho perene de sua visão harmoniosa entre o humano, o divino e o natural. São Francisco de Assis iniciou a composição do “Cântico das Criaturas” no outono de 1225, e o finalizou no começo de outubro de 1226. Disponível em: <https://franciscanos.org.br/carisma/simbolos/o-cantico-das-criaturas#gsc.tab=0> Acesso em 08/11/2025.

Aristóteles (384-322 a.C.). Nesse contexto, as artes emergem como a forma de mimese por excelência, pela qual o ser humano busca compreender e expressar o mundo. Assim, ao analisar os gêneros poéticos, Aristóteles identifica na melopeia – o elemento musical da tragédia – uma fonte primordial de sensibilidade, que elevava esse gênero acima da epopeia. De acordo com o filósofo, "[...] a música e o espetáculo, partes de não mesquinha importância, por meio das quais o prazer se efetua com muita viveza. Ademais, tem viveza quer quando lida, quer quando encenada" (Aristóteles, 1995). Dessa forma, Aristóteles coloca a performance – a encenação viva – como um elemento transcendente, capaz de potencializar o prazer estético e conferir uma dimensão mais vívida e impactante à obra poética. Santo Agostinho considera a palavra cantada o ponto máximo que nos toca os afetos. Em *Confissões* (2000), lembra-nos das lágrimas que derramou ao ouvir os cantos da Igreja, nos primórdios de sua conversão, confessando que se comovia com “as letras cantadas, voz clara e modulações apropriadas”, reconhecendo “a grande utilidade desse costume”, o que o fazia oscilar “entre o perigo do prazer e a constatação dos efeitos salutareis do canto” (Santo Agostinho, 2000, p. 109).

José Miguel Wisnik postula que “O som é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível. O seu valor de uso mágico reside exatamente nisto: os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado” (1989, p. 28), nesse sentido, falar em voz alta de forma cadenciada ou cantar é uma forma de organizar ou dar sentido à matéria, ao visível.

A sociedade atual tem se esvaziado cada vez mais de simbologias que colocam o ser humano em contato com uma vida mais voltada para o espírito. O ser humano, na ânsia de dar sentido à vida de modo científico e intelectual, vai retirando das coisas a essência, o espiritual. Assim, as coisas, mitos e símbolos vão perdendo sua qualidade encantatória, vão sendo racionalizados, “seco[s] qual pó e totalmente inumano[s]”, pois “a poderosa quantidade de energia emocional [...] [d]esaparece nas areias de um deserto intelectual” (Jung, 2015, p. 98, grifo nosso). Para Jung (2015, p. 98), o homem “Já não está envolvido na natureza e perdeu sua participação emocional nos acontecimentos naturais que até então tinham um sentido simbólico para ele”. Alice Ruiz busca extrair a essência das coisas, as emanções da natureza, especialmente em seus haikais. Ao orquestrar essa energia entre música e poesia por meio de uma reza ritualística, a poeta resgata nossa dimensão espiritual, conduzindo-nos, por meio de uma visão mística, a transcender a materialidade das coisas, estreitando o vínculo com a espiritualidade.

1.2 VOCOPERFORMANCE: CANTO E POESIA

Na apresentação do livro *Poesia para tocar no rádio* (1999), Alice Ruiz relata sobre as parcerias artísticas e entre elas a mais profícua se deu a partir de 1983, com Itamar Assumpção:

[...] Algumas pessoas, quando em contato, provocam explosões criativas. Foi o que aconteceu conosco. Depois da canção “Navalhanaliga”, uma colcha de retalhos que ele fez com alguns haicais do meu primeiro livro de poemas, começamos a compor a cada encontro, por telefone, por carta e, às vezes me parece, por telepatia. (Ruiz, 1999, p. 07).

Helena Savaris Secco, (2012), que fez uma pesquisa envolvendo a produção resultante da parceria de Itamar Assumpção e Alice Ruiz, afirma que a convivência entre os dois artistas gerou uma produção prolífica que integrou verso e canção, sustentada pela amizade e experimentação criativa.

O poema “CHUVA NO MOLHADO” tem um certo caráter autobiográfico, relatando essa relação simbiótica e geradora de música e poesia:

[...]
 Primeiros beijos guarida
 somente urubuservar
 tão rápida invertida
 difícil de acreditar
 de água ela virou pinga
 me fez compor e cantar
 me fez inventar cantigas
 me fez gritar e calar
 fez da cigarra formiga
 fez o sertão virar mar
 fez da poesia sua lida
 me borro só de pensar
 fez coisas que Deus duvida
 de Alice fez Itamar.
 (Assumpção, *apud* Ruiz, 1999, p. 5-6)

Sobre o modo como estabeleceram a parceria, inicialmente, Alice apreciava o trabalho de Itamar no movimento *Vanguarda Paulista*, do qual ele foi um dos pilares. Este foi um movimento musical alternativo dos anos 80, que rompeu com a indústria fonográfica tradicional em São Paulo. Juntamente com o grupo *Isca de Polícia*, misturou samba, rock e funk com letras satíricas e poéticas, desenvolvendo-se como um artista experimental e independente no Teatro Lira Paulistana. Ela via nesse movimento algo novo “depois do Tropicalismo, uma linguagem nova”. Alice conta que Itamar “fazia uma linguagem de vanguarda, uma linguagem de ruptura, mas com *swing*”. Conheceu-o num show em Curitiba e foi apresentada a ele por uma amiga,

Neuza Pinheiro, com quem estava cantando. Ficaram “amigos de infância”, esta é a expressão que ela usa para falar que foi uma amizade imediata, uma admiração inicial que se expressou como “afinidade mesmo”. Alice deu-lhe seu livro *Navalhanaliga*, recém-lançado, que Itamar leu de volta a São Paulo. Ao chegar puxou uma linha melódica e foi “inserindo os poemas que ele guardou na memória”.

Navalhanaliga⁴²

Nada pode tudo na vida.
 Por que toda estrela pisca no céu
 E o cometa risca?
 Por que você não se arrisca, meu bem
 E vem, belisca e petisca?
 Por que teu beijo faísca?
 Valha navalha na liga
 Nada na barriga
 Valha navalha
 Não se escandalize, não
 Tudo isso a gente pensa
 Quando entra em transe
 Quando sai da crise
 Vou dizer não, não, não, não, não, não
 Tantas vezes até formar um nome
 Até formar seu nome
 Valha navalha na liga/nada pode tudo na vida
 Falta de sorte
 Fui me corrigir
 Errei
 (Ruiz, 1999, p. 55)

Ele fez isso também com dois poemas de *Paixão xama paixão* (1983), que resultou na canção “OUÇA-ME”, lembra Alice.

OUÇA-ME⁴³

Você eu tenho que ter, meu bem
 pra poder comer, pra poder comer
 você eu tenho que ter
 pra poder viver, pra poder viver
 entre a terra e a lua
 minh'alma tua
 entre a terra e a lua
 minh'alma tua
 Já sabe o que eu sinto de cor

⁴² “Navalhanaliga”, letra Alice Ruiz, música Itamar Assumpção. In álbum *Sampa Midnight*. Disponível em: <https://youtu.be/HwdJBnbPkvY?si=hdVto3EbY60IAijO> Acesso em 06/11/2025.

⁴³ Poema Alice Ruiz, música Itamar Assumpção. Disponível em: <https://youtu.be/hERNBcx9MiQ?si=u9FcZo9nXgp2tV6R> Acesso em 06/11/2025.

ou vou ter que escrever nos muros
 gritar nas ruas
 mandar pôr num Out-Door?
 de tanto não poder dizer
 meus olhos deram de falar
 só falta você ouvir
 (Ruiz, 1999, p. 52)

Alice percebeu que havia uma possibilidade real de estabelecer parceria com Itamar e decidiu fazer uma letra para ele. Quando foi mostrar a letra, a melodia que Itamar fez exigia mais versos e, então, foram compondo “no calor da hora”, o que resultou na canção “Sei dos caminhos” (1990). Começou então a parceria de muita produção poética e musical.

No processo criativo, dialogavam, refletiam sobre as coisas do mundo, tinham pontos de vista muito semelhantes, até que ideias começavam a aparecer e as letras já escritas ou produzidas nesses períodos “fossem musicadas no mesmo sentimento” (Ruiz *apud* Secco, 2012, p. 132). É o caso do poema-canção “Tudo ou Nada”, letra composta por Ruiz e que, para ambos, tem o valor de um hino (Secco, 2012). Em um colóquio, na 23ª Flip (agosto/2025), ela nos conta:

Quando Itamar estava entre nós, eu fui abduzida. Tem alguns parceiros que tem como um casamento [...] eu escrevia pra ele, a minha cabeça quando começava a escrever já conversava com Itamar. [...]. Algumas letras eram só uma ideia e ele criava a linha melódica e em cima da linha melódica eu criava a letra. Outras, eu levava pronta, ele quase não interferia, em “Milágrimas”, por exemplo, ele acrescentou o verso “coma somente a cereja”, para caber na linha melódica (Ruiz, 2025)⁴⁴.

O convívio, que durou 20 anos⁴⁵, foi afinando as sensibilidades, de maneira que, “mesmo nas primeiras frases [...] já podia estar o embrião de uma canção. Das minhas visitas à Penha resultaram, também, “Não é por aí”, “O que você tem feito?”, “Tudo Esclarecido” e “Ponto sem Nó” (Ruiz, 2006, *apud* Secco, 2012, p.32).

Ainda hoje, emociona-se ao falar dele, sentimento que percebi quando participei de um dos colóquios, na 23ª Flip em 2025. Quando questionada sobre sua relação profissional com Itamar, relembrou momentos de intimidade e conexão quando, por exemplo, compuseram a canção “Abobrinhas não” (1999). Sua narração nos levou até o local da composição, o jardim da casa de Assumpção. Movidos por suas palavras, fomos envolvidos por sensações sinestésicas de perfumes, cores e inspirações.

⁴⁴ Registro desta autora, feita *in loco*, agosto 2025.

⁴⁵ Itamar Assumpção faleceu em 12 de junho de 2003, aos 53 anos, em São Paulo, vítima de câncer.

As parcerias que Ruiz fez com outros artistas foram importantes para a MPB e de sucesso para a poesia. De cada experimento em conjunto sai uma composição, um poema, ora voltado ao metafísico, ora ao prático, concreto, à vivência corporal. É o que será visto no poema-canção que segue.

1.2.1 Humor e Sororidade em "Milágrimas"

MILÁGRIMAS⁴⁶

em caso de dor ponha gelo, mude o corte de cabelo
 mude como modelo
 vá ao cinema dê um sorriso, ainda que amarelo
 esqueça seu cotovelo
 se amargo foi já ter sido, troque já esse vestido
 troque o padrão do tecido
 saia do sério deixe os critérios, siga todos os sentidos
 faça fazer sentido
 a cada mil lágrimas sai um milagre
 caso de tristeza, vire a mesa, coma só a sobremesa
 coma somente a cereja
 jogue para cima, faça cena, cante as rimas de um poema
 sofra penas viva apenas
 sendo só fissura, ou loucura, quem sabe casando cura
 ninguém sabe o que procura
 faça uma novena, reze um terço, caia fora do contexto
 invente seu endereço
 a cada mil lágrimas sai um milagre
 mas se, apesar de banal,
 chorar for inevitável
 sinta o gosto do sal, do sal, do sal
 sinta o gosto do sal
 gota a gota, uma a uma
 duas, três, dez, cem, mil lágrimas
 sinta o milagre
 a cada mil lágrimas sai um milagre
 a cada Milágrimas
 (Ruiz, 1999, p. 18)⁴⁷

A canção “Milágrimas” está inserida em *Poesia para tocar no rádio* (1999), letra e música de Ruiz com Itamar Assumpção, publicada no álbum que ele lançou, *Bicho de 7 cabeças* – vol. II, pela gravadora Baratos Afins, no ano de 1993.

⁴⁶ “Milágrimas” com Alice Ruiz e Anelis Assumpção. Disponível em: <https://youtu.be/urjFhEOfUn8?si=Hh9ZllbNFcFj8Dai>. Acesso em 13/08/2025.

⁴⁷ Ficha técnica: Vozes: Alice Ruiz e Anelis Assumpção. Arranjo: Arthur Nestrovski. DVD do Espetáculo "Milágrimas" de Ivaldo Bertazzo – SESC/SP. Trilha Musical: Arthur Nestrovski, Benjamin Taubkin, Kholwa Brothers, Sapopemba, Zeca Assumpção, Dimos Gudaroulis, Teco Cardoso, Ari Colares, Sérgio Reze, Sacha Amback, Anelis Assumpção e Alice Ruiz (participação especial nesta canção).

Esta canção foi gravada, além de Itamar Assumpção, por vários artistas como Zélia Duncan, Alzira Espíndola, Rogéria Holtz e Anelis Assumpção, filha de Itamar. Para esta análise, após ouvir as performances vocais, e assistir a alguns vídeos, selecionamos a que Anelis Assumpção e Alice Ruiz apresentam no espetáculo “Milágrimas” concebido por Ivaldo Bertazzo e o “Projeto Dança Comunidade” que estreou em 24 novembro de 2005 no Sesc Pinheiros, em São Paulo. Este vídeo está disponível no *YouTube*, e nos enseja ouvir a canção e ver seus atores em presença cênica.

É importante observar que a disposição dos versos de algumas produções de Ruiz pode estar alterada, a depender do suporte onde se deu a sua publicação. Tal disposição itinerante do texto confirma que a poesia transcende a decodificação visual, tornando-se um ato de presença em que a forma na página é o limiar para o engajamento sensorial, rítmico e vital da vocoperformance. Para a presente análise, foi feito uso do poema tal qual se apresenta no livro *Poesia para tocar no rádio* (1999), com uma única estrofe. Neste, o recurso da voz que fala, que permeia a voz que canta, está em consonância com a disposição dos versos na obra impressa e vocalizada. Já em sites como o da poeta, a organização dos versos deste poema está distribuída em estrofes.

Alice Ruiz, no colóquio na 23ª Flip, ao mencionar esse poema-canção, expõe que para falar das dores é preciso ter um pouco de humor, para não ficar pesado, pois o humor traz leveza. Notamos a dicção irônica da poeta ao apresentar sugestões para converter circunstâncias adversas e dolorosas em situações mais favoráveis à pessoa que sofre. Nesse sentido, tanto no aspecto semântico como na dicção vocal, há um aconselhamento acerca da vivência de situações, para as quais é preciso fazer uso de algumas técnicas e de persistência – muitas vezes, será preciso deixar as lágrimas caírem, considerando o cálculo “mil lágrimas para um milagre”.

As escolhas lexicais, orientada por rimas pobres e construções sintagmáticas repetitivas, agregam-se a recursos intertextuais que imitam o senso comum e o discurso de autoajuda. Mesmo que tal arquitetura sugira, em princípio, um reducionismo na construção poética, sob o viés de Deleuze (2018) é exatamente essa repetição que produz a diferença. Ao iniciar a canção com versos como

em caso de dor ponha gelo, mude o corte de cabelo
mude como modelo
vá ao cinema dê um sorriso, ainda que amarelo [...]

a obra mimetiza o discurso repetitivo e os conselhos triviais trocados em situações de desamparo ou término de relações afetivas. Essa submissão ao clichê é uma estratégia, visto que a repetição sequenciada não é usual no discurso comum. Nas palavras de Deleuze, “a

repetição pertence ao humor e à ironia, sendo por natureza transgressão” (Deleuze, 2018, p. 14). Alice Ruiz, com sua verve humorística, diz o óbvio de forma reiterada para, finalmente, subverter tais discursos.

Ao analisar o poema em sua constituição sonora, percebemos que as palavras estão emprenhadas de música. A começar pelo título, um neologismo por aglutinação, numeral + substantivo, que resulta na palavra melódica devida à repetição vocálica /a/ e a marcação da tônica/ lá/. É uma modulação vocal e ambígua dada à polissemia do neologismo.

Há muitos recursos sonoros, morfossintáticos, como as rimas, em sua tipologia, pobres, ricas, internas, externas, cruzadas, emparelhadas, entre outras, colocadas em cada um dos 27 versos que compõem este poema-canção; poliptotos em “siga todos os **sentidos**/ faça fazer **sentido**”, “se amargo foi já **ter sido**/troque o padrão do **tecido**”, e nas aliteraões “coma **somente a cereja**”, “Jogue para **cima faça cena**”; anáfora em “**sinta o gosto** do sal, do sal, do sal/ **sinta o gosto** do sal”; paralelismos sintático “em caso de dor **ponha gelo, mude o corte** de cabelo” e a alternância de versos breves e longos, compondo um ritmo bem-marcado. Uma leitura em voz alta do poema facilita a percepção de uma trama musical bem articulada.

Alice afirma que os efeitos de musicalidade do poema e a melodia produzida por Itamar assemelhavam-se. Ela relata: "O que mais me comoveu nessa canção foi a incrível capacidade do Itamar de fazer uma música que contivesse a mesma tensão e consequente catarse que a letra propunha" (Ruiz, 2006 *apud* Secco, 2012, p. 32).

Notamos que a linguagem, com recorrência de verbos no imperativo, é predominantemente conativa. Conforme Jakobson,

A orientação para o DESTINATÁRIO, a função CONATIVA, encontra sua expressão gramatical mais pura no vocativo e no imperativo, que sintática, morfológica e amiúde até fonologicamente, se afastam das outras categorias nominais e verbais. As sentenças imperativas diferem fundamentalmente das sentenças declarativas: estas podem e aquelas não podem ser submetidas à prova de verdade. (Jakobson, 1995, p. 125).

As frases declarativas ancoradas na função referencial apresentam situações de conflitos e sofrimentos de uma interlocutora, para as quais, a *persona* lírica, por meio das frases imperativas pautadas na função conativa, ordena atitudes para que ela passe de um estado de sofrimento passivo para um estado de superação a partir da mudança de atitude.

Há empatia na voz lírica nesse ordenamento, uma busca de consolar a outra diante do sofrimento que é de natureza amorosa, da perda do amor, índice claro em várias passagens do poema, como será visto. Para esta situação, Suely Gomes Costa (2009) apresenta um conceito metafórico de “sororidade”, termo que não existe em português. A autora analisa a origem do

conceito de "sororidade" relacionando-o à sua raiz etimológica *sóror* (irmã). Usa-se “irmandade” também como equivalente ao de *sororité*, em francês, e ao de *sisterhood*, em inglês, codificado como esse modo de solidariedade entre mulheres, vindo de tempos recuados da história humana” (Costa, 2009, p. 14). Nesse movimento solidário, Alice Ruiz quebra estereótipos ao demonstrar soluções práticas para um conflito e acolhe a outra. Este acolhimento se evidencia nos movimentos cênicos, nos gestos, na voz e até mesmo na cor da roupa que, sendo preta a que absorve todas as cores, pode representar a empatia com o sofrimento da outra, um movimento de solidariedade na entrega do corpo em cena, na entrega do texto cantado e declamado.

Diferentemente dos poetas românticos e das canções de cunho lírico-amorosas, em que a mulher sofre e se derrama diante do rompimento amoroso, a forma como o tema é desenvolvido traz à cena dramática um tom que não é amargo, mas de humor. A eu lírica apresenta maneiras de amenizar a dor da outra. Esse humor, em alguns versos, mostra soluções aparentemente fáceis para a dor emocional como se fosse dor física:

Em caso de dor, ponha gelo
[...]
esqueça seu cotovelo.

A expressão metafórica “esqueça seu cotovelo” está indicando como lidar com a dor emocional, especialmente após um término de relação por rejeição ou traição.

A eu lírica usa ideias do senso comum que, nesse contexto, ganham novas conotações:

mude o corte de cabelo
mude como modelo
[...]
vá ao cinema dê um sorriso
[...]
troque já este vestido
troque o padrão do tecido

Os versos exprimem exterioridade, que leva a reflexões mais profundas. Assim, trocar o “padrão” alude a transformações internas. As rimas em “tecido”, “vestido”, reforçam a ideia de que há um comportamento repetido de manter o mesmo visual, os mesmos costumes. A ordem para mudar “o corte de cabelo”, trocar “o padrão do tecido” transcende a mera forma estética, reportando-se a um novo modo de ser que subverte uma identidade cristalizada. Essa ruptura é poeticamente reforçada pelas rimas em “cabelo”, “modelo”, “tecido” e “vestido”, que destacam a natureza repetitiva e costumeira do visual e dos comportamentos a serem abandonados.

É crucial reconhecer que essa transformação estética não se limita ao físico, mas pode operar como um ato profundo de autoexpressão e empoderamento. Dedicando-se em cuidar de si e redefinir sua aparência, a pessoa, no caso a mulher, não está apenas seguindo um novo modelo, mas reivindicando agência. Essa prática pode gerar uma maior sensação de controle sobre a própria vida e um elevado bem-estar emocional, reforçando positivamente a autoestima e transformando o ato de se cuidar em uma ferramenta de libertação e autoconhecimento (Rigoti e Arantes 2024, *apud* Godoi *et al*, 2024, p. 969).

Para enfatizar a mudança de paradigma, o verso

Saia do sério deixe os critérios

atua como uma exortação poética que sintetiza visual e sonoramente o pensamento de Foucault (2004, p. 290), ao manifestar que “a ideia de uma moral como obediência a um sistema de regras está desaparecendo” e, em seu lugar, surge a busca por uma ética que se assemelha a uma criação artística de si. Ruiz não só caminha nessa direção, como opera essa passagem em sua obra: ao propor que se deixem os “critérios” — esses sistemas fixos de avaliação e regra —, ela defende uma moral sensível, aberta e inventiva. Essa postura é reafirmada em seu depoimento, no qual declara não acreditar na mera mudança de regimes políticos, mas na transformação do comportamento e da mentalidade social (Ruiz, 1997, p. 37). Dessa forma, como Foucault previu, a poeta encarna a transição de um modelo de moral normativa para uma ética singular e estetizante, na qual “sair do sério” significa recusar a rigidez dos padrões e abraçar a liberdade de compor um modo de vida.

Na música, o teclado faz a introdução e a harmonia durante toda a execução. Em seguida, ouvimos o timbre do baixo que parece tocar em uma altura média e permanece assim, fazendo a harmonia junto ao teclado. Um som metálico percussivo une-se aos instrumentos e, então, ouvimos a voz de Anelis Assumpção com timbre de *mezzo-soprano* cantando em contraste à performance de Alice Ruiz, que articula a voz em um registro médio-grave. Seguindo o contorno melódico da composição com uma entrega que se assemelha a fala ritmada, pronuncia algumas frases sempre na mesma nota, o que pode ter sido feito propositalmente para intensificar o significado de palavras-chave, ou para construir emoção e guiar o ouvinte pela estrutura do poema. Como um mantra, vai declamando os versos muito próximos ao ritmo da música.

No *continuum* da canção, sons percussivos sobressaem (entre 01:14 min. e 01:16 min.), assinalando a próxima estrofe em canto. Nos versos

caso de tristeza, vire a mesa, coma só a sobremesa
coma somente a cereja

jogue para cima, faça cena, cante as rimas de um poema

embora mantenha a dinâmica musical, notamos o ritmo percussivo, reforçando a semântica das linhas poéticas, a eu lírica propondo mudanças de paradigmas de modo a quebrar estereótipos, paradoxalmente, usando os próprios estereótipos como

virar a mesa
jogar pra cima
quem sabe casando cura

e ações de quem busca por um milagre,

faça uma novena, reze um terço [...]

para, no mesmo verso, sugerir a retirada,

faça uma novena, reze um terço, caia fora do contexto

desapegar-se da rotina, dos tabus. O arremate evidencia mais o tom de humor.

A música, em sintonia com a poesia, revela-se e neste intervalo ouvimos novamente os sons percussivos de instrumentos metálicos (a partir de 02:10 min.). O timbre do baixo se intensifica, evidenciando uma mudança de perspectiva na música. Isso está em correspondência com o canto quando a emissão vocal de Anelis Assumpção projeta em sua altura ascendente que, no poema, é marcada pela conjunção “mas”.

mas se, apesar de banal,
chorar for inevitável

Embora a eu lírica reconheça os clichês em “apesar de banal”, reconhecendo que os conselhos não evitará o choro, em vez de usar o imperativo “chore”, usa uma metáfora sinestésica, “sinta o gosto do sal”, com efeito em eco, “do sal, do sal, do sal”, como se esta ação fosse convulsiva, transbordante.

Cavarero (2011, p. 170) ao expor sobre a dicotomia entre voz e escrita, tema assinalado pelos estudos sobre a oralidade, afirma que essa oposição é “dissolvida em uma partitura, escrita com palavras, na qual os ritmos vocais decidem o movimento da textura, do *textum*”. Não seria essa partitura a própria performance encadeada nos ritmos, no sopro da voz? Posto que o resultado dessa dissolução “é a proliferação de um sentido que não coincide com o domínio falologocêntrico⁴⁸ do significado, mas sim que brota do movimento que combina as palavras

⁴⁸ “Esta (crítica feminista) desconstrói, primeiro e essencialmente, o que se anuncia na figura do que propus chamar de falocentrismo, para indicar, de fato, certa indissociabilidade entre falocentrismo e logocentrismo” (Derrida, 2001, p. 87, grifo nosso). A expressão colocada por Cavarero (2011) está de acordo com o que Derrida apontou. Quanto à literatura o filósofo afirma que ela é como acontecimento que possui o potencial de abalar o falologocentrismo da cultura ocidental mesmo quando os textos manifestam esses traços. Na canção, mesmo

segundo a lei do ritmo, do eco e da ressonância” (Cavarero, 2011, p. 170). A voz em performance coloca o corpo como partitura onde ressoam esses ritmos, a performance não se prende ao *logos*, nem ao significado, mas, com “o som de um termo chama outro, o deslocamento ou o acréscimo de uma letra produz nomes diversos e gera neologismos” (Cavarero, 2011, p. 170), como nas repetições que se projetam na sensorialidade “sinta o gosto do sal, do sal, do sal”, é a lágrima que brota da fonte, e em um processo repetitivo jorra até o milagre acontecer, “Milágrimas”.

A canção chega à catarse das emoções. Não importa o que se ouve, o que se recebe como conselho. Nesse contexto – seja raiva, dor, tristeza, solidão –, para o eu feminino a lágrima derrama-se implacavelmente:

mas se apesar de banal
for inevitável
sinta o gosto do sal, do sal, do sal
sinta o gosto do sal

A catarse se dá tanto de maneira processual, em um crescendo gradativo e hiperbólico, produzindo um transbordamento:

gota a gota, uma a uma
duas três dez cem mil lágrimas
sinta o milagre
a cada mil lágrimas sai um milagre

com gradação não pontuada, e essa deliberada ausência de pausas reproduzindo sintaticamente o próprio fluxo derramado do pranto, quanto na performance em que as vozes nesse fluxo se projetam ao mesmo tempo. Enquanto Assumpção canta, Ruiz pronuncia os versos em uma sincronia rítmica, cuja entoação se aproxima como se uma voz buscasse a outra. Nesta convergência, ambas de costas uma para a outra, viram-se buscando no olhar e na voz o encontro, o milagre. Heloísa Valente afirma que “no canto, o corpo é atravessado pela energia, pelo sopro da vida. Seu papel é o de mediador, caixa de ressonância, passagem” (Valente, 1999, p. 102). Especialmente na canção, o corpo se movimenta ao ritmo da música e da voz, interpretando cada verso proferido, são gestos que enfatizam as dores, acentuando os “aspectos emocionais e comunicativos do ato da fala” (Valente, 1999, p. 102). A emoção adensa e o corpo ressoa na performance. Este corpo que canta “elaborou uma verdadeira dança de mãos que se abaixam, elevam, contorcem os pulsos, viram as palmas para dentro ou para fora...” (Valente,

trazendo uma linguagem do contexto estrutural da sociedade falocêntrica, há uma desconstrução por meio da ironia que permite este acontecimento poético e performativo, por meio dos ritmos e da voz como previu Cavarero.

2003, p. 108), exprimindo em cada verso toda carga emotiva que toca o espectador ouvinte. Valente (2003, p. 108) acrescenta que na performance musical “o papel dos gestos é de interesse primordial”, pois atende “à narrativa da cena dramática”. Isso está de acordo com as proposições de Zumthor, ao afirmar que, na poesia oral, “cabe ao corpo modalizar o discurso, explicitar seu intento. O gesto produz no espaço a forma externa do poema. Ele funda sua unidade temporal, escandindo-a de suas recorrências” (1997, p. 207).

Posto isso, percebemos na peça que o corpo de Anelis Assumpção traz a carga da emoção de cada verso cantado, sua voz e seu corpo fazem movimentos que coadunam com a linha melódica da canção. Alice modaliza o discurso na voz e nos gestos como se acolhesse a outra. Assim, as duas, em uníssono, mas no contraponto do canto com a fala, performam a última estrofe da canção. Ouvimos ainda, no decorrer da estrofe, um outro timbre percussivo, provavelmente o prato, como se fosse uma rajada de vento. O teclado fica mais presente produzindo um som similar ao *ostinato*.

Ao final, junto aos instrumentos, a voz de Anelis Assumpção solta um suspiro, um sopro, semelhante ao fim do choro. É o próprio milagre, o encontro com o si mesmo em meio às sensações, o alívio. Sopro que acalma, tranquiliza, que traz um certo recolhimento. Em convergência com os instrumentos, a intensidade vai *diminuindo*, e finaliza a performance.

Zumthor (1912-1995) assim qualifica a voz:

A voz é uma forma arquetipal ligada para nós ao sentimento de sociabilidade. Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo. A voz poética nos declara isto de maneira explícita, nos diz que, aconteça o que acontecer, não estamos sozinhos. Plano de fundo preenchido de sentidos potenciais. (Zumthor, 2007, p. 86).

A voz é a mensagem que confirma a presença. Em “Milágrimas”, a voz poética torna explícita e consciente essa manifestação de presença que se estabelece no plano do conteúdo, nos verbos no modo imperativo, produzindo uma proximidade entre locutor e locutório, ato que, no plano da performance, evidencia-se em cena e na projeção da voz. Assim, a voz, em canto ou declamada, é a arte que transforma esse pano de fundo social em matéria estética.

1.2.2 Da objetificação ao protagonismo

Alice Ruiz transita entre momentos intensos de poesia, com performances variadas, musicados ou apenas com voz declamatória, como no poema “Era uma vez”⁴⁹, que está na segunda faixa, “Ladainha”, do álbum *Paralelas* (2005).

⁴⁹ O poema faz parte da peça “Ladainha”. Opto apenas pelo poema por se tratar de composição de Alice Ruiz. A letra da canção foi escrita por Ruiz e Estrela Leminsk, sua filha.

Era uma vez
 uma mulher que
 via um futuro grandioso
 para cada homem
 que a tocava.
 Um dia
 ela se tocou...
 (Ruiz, 2005, 2ª faixa⁵⁰)

Neste poema, não há acompanhamento de instrumento musical, o único instrumento é a voz. Ouvimos a voz soprosa de Alice Ruiz que profere os versos. Nas palavras de Zumthor (2007), a voz é também audição.

O ouvido, com efeito, capta diretamente o espaço ao redor, o que vem de trás quanto o que está na frente[...]. É por isso que o corpo, pela audição, está presente em si mesmo, uma presença não somente espacial, mas íntima. Ouvindo-me, eu me autocomunico. Minha voz ouvida revela-me a mim mesmo, não menos – embora de uma maneira diferente – que ao outro. (Zumthor, 2007, p. 87).

Zumthor afirma que a voz deixa de ser apenas um instrumento que ecoa um som da caixa acústica (corpo), para revelar este corpo que se reconhece e se reconstrói por meio da voz. A voz passa a ser um ato de reencontro com o si mesmo, passa a ser também um ato de rebeldia.

Essa rebeldia traduz-se em desconstruir o discurso cristalizado. Assim, a estrutura sintagmática e a flexão do verbo *ser* em terceira pessoa do pretérito imperfeito do indicativo remetem o leitor a um campo semântico de fantasias próprias das histórias infantis, ao “Era uma vez”, mas não há princesas, nem fadas, nem príncipes ou sapos. Há uma mulher e homens. Ocorre, então, uma quebra de expectativa.

Alice Ruiz mostra uma liberdade de espírito (Brait, 2008), especialmente para falar da questão da mulher. Esta liberdade se manifesta pelo tom irônico de cada verso. A ironia é uma dissimulação voluntária, mas refletida, “nela tudo deve ser brincadeira e seriedade, expansão sincera e profunda dissimulação [...]” (Schlegel, *apud* Bange, 1978, *apud* Brait, 2008, p. 30).

Embora o poema se constitua de apenas uma estrofe, os versos livres e a pontuação o dividem de modo semelhante a uma estrutura narrativa, em que há os mínimos recursos da narrativa como personagens, “uma mulher”, “homem”; tempo, “era uma vez”, “um dia”, e ação, “tocava”, “se tocou”. Além de situação inicial, “Era uma vez/ uma mulher que”, há um clímax, “um dia” e um desfecho que fica em suspenso após o verso “ela se tocou”, devido ao sinal gráfico reticências, deixando para o leitor as interpretações subjacentes.

⁵⁰ Disponível em: <https://youtu.be/rVDDO4UMN1A?si=n7Km5o1JZG9p33YM> Acesso em 10/11/2025

Na análise lexical do poema, a repetição do artigo indefinido *um/uma* é um elemento de significações dúbias. Neves declara que o artigo indefinido é um elemento não fórico, justamente porque

O sintagma nominal com artigo indefinido apresenta uma pessoa ou coisa simplesmente por referência à classe particular à qual ela pertence, ou seja, apresenta-a como elemento de uma classe [...]. Mais que isso, o artigo indefinido tem, frequentemente, um uso não referencial, aplicando-se a todo e qualquer membro da classe, grupo ou tipo que é descrito pelo sintagma, o que constitui uma generalização. (Neves, 2011, p. 513).

Com base na análise de Neves, observa-se que o artigo indefinido, já no primeiro verso, reforça a noção de tempo inespecífico, característica recorrente nos contos de fadas. No segundo verso, o artigo forma um sintagma nominal com o substantivo "mulher" – "uma mulher" –, cujo uso reflete não um indivíduo específico, mas qualquer mulher, ou mesmo toda e qualquer mulher. Conforme Neves (2011), o artigo indefinido, ao acompanhar o substantivo, tende a generalizar, indicando uma classe e não um sujeito particular. Dessa forma, amplia-se a possibilidade de identificação do que é expresso por Alice Ruiz com uma pluralidade de mulheres.

No terceiro verso, embora “um futuro” também seja inespecífico, vem acompanhado do adjetivo “grandioso”, que podemos considerar um epíteto, pois o futuro se refere ao homem e, partindo do pressuposto de que o homem, além de possuir as facilidades de uma estrutura social conservadora que o projeta, haja vista que a mulher que toca é também a mulher que prepara o homem para o futuro, torna-se redundante dizer que para o homem haverá um futuro grandioso. Com endosso de Cohen, podemos afirmar que o epíteto torna a frase redundante e é justamente nisso que reside o poético. Esse recurso marca o discurso irônico da poeta que é reforçado no verso seguinte com o pronome indefinido “cada”. Bechara postula que os pronomes indefinidos “são os que se aplicam a 3.^a pessoa quando têm sentido vago ou exprimem quantidade indeterminada” (2019, p. 251); nos estudos de Neves, “uma palavra indefinida [...] significa ser não particularizado, não restrito” (Neves, 2011, p. 533) e, no *Dicionário Houaiss* (2024), o pronome “cada” “designa ou considera individual ou distributivamente os elementos”. Portanto, o verso “para cada homem”, embora não particularize o homem, traz uma ideia distributiva.

para cada homem
que a tocava

Desse modo, no sintagma “**uma** mulher”, o artigo indefinido torna o sema mulher generalizante e despersonificado, enquanto em “**cada** homem”, embora de forma imprecisa, o pronome “cada” parece individualizar a categoria.

Para cada homem

Além disso, o verso apresenta uma sonoridade mais aberta devido a assonância da vogal /a/ precedidas das consoantes oclusivas bilabial, velar e alveolar /p/, /k/, /d/ e da vibrante /r/, as quais intensificam a emissão da vogal. Nesse verso, a artista emposta a voz, articulando cada termo com ênfase, especialmente nas sílabas "pa-ra" e "ca-da", uma forma de, na vocalização, evidenciar a própria ideia de distribuição contida no significado da palavra "cada".

Nesses primeiros versos, a projeção vocal revela uma textura suave, entoada em um andamento como se estivesse mesmo contando uma história, o que marca uma ironia, pois dialoga com a estrutura das histórias infantis, com os contos de fadas, tanto na escrita como na empostação vocal, para a contação da história com pretensão de subvertê-la. Brait (2008, p. 41) afirma que “a ironia é uma postura do escritor” ao produzir determinado tipo de literatura. Alice Ruiz, em entrevistas e colóquios evidencia essa verve irônica, que demonstra tanto na construção poética como na sua performance vocal.

No sexto verso, há uma marcação temporal “Um dia”, remetendo a uma tomada de decisão que não está demarcada no tempo, mas para além dele. Na declamação, Alice dá uma pausa mais longa criando um certo suspense e entra com a virada de chave: “Um dia”. Após proferir este verso há um silêncio, mantendo a história em suspense.

Quem ouve o verso “Um dia”, não sabe quando foi exatamente, mas algo aconteceu: um movimento que interrompe o processo que vinha sendo construído, no caso de uma narrativa seria a força transformadora, em uma linguagem mais atual, o *plot twist*, um ponto de revirada.

Os verbos, nos três primeiros versos, estão no pretérito imperfeito do modo indicativo, estabelecendo um efeito genérico, impreciso, reforçado pelo artigo indefinido. Sabemos que o pretérito imperfeito apresenta ações contínuas ocorridas em um passado não muito preciso. No poema, o uso desse tempo verbal marca a ação contínua da mulher em relação ao outro. Neste sentido, o tempo verbal reforça o pensamento de uma sociedade e seus valores que parecem imutáveis. As mulheres, neste âmbito de patriarcado, são mais visadas, mais marcadas moralmente e suscetíveis a entregar-se a este modo de viver do que os homens, que não terão sua moral atingida. São elas suportes, não atores na senda da vida e nos relacionamentos amorosos.

No último verso, o tempo verbal muda para o pretérito perfeito do modo indicativo.

Ela se tocou...

O verbo mostra uma ação única, mas ambígua, que muda toda a continuidade de existência e de vida da mulher. A ironia se constrói na ambiguidade que joga com ingenuidade e consciência crítica. Assim, a ironia é uma marca da poética de mulher, daí revisitar histórias infantis, que cristalizaram o lugar da mulher na educação sentimental da sociedade.

Na declamação, na passagem do penúltimo verso,

Um dia

para o último,

ela se tocou...

há uma pausa ainda maior para proferir o verso final. Essa pausa potencializa a dicção irônica. Sua voz em performance, nesse último verso, dá ênfase ao pronome reflexivo “se”, como se fosse uma nota mais alta, para então proferir o verbo “tocar”, alongando a última sílaba, deixando um certo suspense. Nas palavras de Bosi (2000, p. 127), esta “pausa derradeira do poema é toda a presença”, é todo um conjunto de sentimentos, de revelação, de transformação dessa mulher que constituiu sua própria presença, que “veio se fazendo junto com as imagens e os afetos movidos verso por verso” (Bosi, 2000, p. 127) e termina no clímax do poema, na página e na voz em performance. Segundo Theodor Adorno (2003, p. 145), as reticências buscam “continuar impunemente a reivindicar a infinitude fictícia, na medida em que se apresenta como sendo exato algo que, segundo o seu próprio sentido, quer ser inexato”. Com base nesta premissa, os versos deixam entrever as amplas possibilidades para a mulher que será construída a partir dali.

Segundo Paz (1982, p. 47), o poeta cria o poema, que “é leitura e recitação”, é a participação das pessoas que, ao declamá-lo, recriam-no. Dois momentos de uma mesma realidade: poeta e leitor. De uma maneira cíclica os dois se alternam engendrando a poesia. Zumthor (2007, p. 27) considera “a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena”.

Alice Ruiz, ao declamar o poema, não atende à métrica, mas ao ritmo da fala, à dicção poética. Sobre dicção, Cohen (1974) expõe os dois polos: expressivo e inexpressivo. Notamos, na audição do poema, a expressividade na dicção que também é evidenciada na escrita. Conforme o linguista,

A dicção expressiva modula a voz segundo o conteúdo intelectual e emocional do poema. As variações da voz afetam a velocidade, a intensidade, e especialmente a altura. Com efeito, a melodia ou entoação, isto é, a curva das alturas desenhada pela voz, varia consideravelmente conforme o sentido do

discurso. Portanto, a entoação é significativa, vale dizer que acentua as diferenças para marcar melhor a diversidade dos significados (Cohen, 1974, p. 78).

O poema, atendendo ao ritmo e à dicção da fala, com *enjambement* parcial no 2º e 4º versos, pode ser reescrito assim:

Era uma vez
uma mulher que via
um futuro grandioso
para cada homem que a tocava.
Um dia
ela se tocou...

Dialogicamente, o poema revisita, por meio de um gênero textual específico, histórias infantis. Entre esse lúdico e as questões existenciais da mulher há uma oposição, um descentramento propício da linguagem irônica. Linda Hutcheon (1985, p. 46), teorizando a paródia, explica que um texto não se sobrepõe ao outro ao ser parodiado, mas é “o facto de diferirem que esta paródia acentua e, até, dramatiza”. Ela acrescenta que a ironia convida o leitor a estabelecer um paralelo entre os textos de forma crítica, desse modo, a ironia pode ser “o principal mecanismo retórico para despertar a consciência”, participando do “discurso paródico como uma estratégia”; em vista disso, os textos “são ironicamente comparados pelo leitor através do médium da paródia formal” (Hutcheon, 1985, p. 47). Nessa perspectiva, o leitor ouvinte percebe este jogo entre textos que espelham uma perspectiva de encantamento – “Era uma vez”, e de uma realidade crucial – “ela se tocou”.

Beth Brait afirma que “a ironia dos românticos é, outrossim, expressão física de um grupo de jovens que vivia diante do espelho de sua consciência” (2008, p. 40). O uso da ironia nos versos mostra o estar da poeta diante de um “espelho de sua consciência” para falar do exercício do feminino de construir-desconstruir e suas implicações.

1.2.3 *Só enfim em você: uma performance do encontro*

Tomando a canção como performance (Finnegan, 2008), no imbricamento letra, música, poema e declamação, analisaremos o poema “Invisível”⁵¹, feito em parceria com Alzira Espíndola. Tanto o poema quanto a canção estão no álbum *Paralelas* (2005) e no site da poeta. Ambos possuem uma estrutura formal híbrida, claramente demarcada na fonte de origem por

⁵¹ Ficha técnica: – Música: Alzira Espíndola; Letra: Alice Ruiz; Poesia: Alice Ruiz. A execução da performance voz em poema é feita por Alice Ruiz enquanto a execução musical é composta por: Zélia Duncan e Alice Ruiz: voz; Alzira Espíndola: violão e voz; Luiz Waack: violão; Décio Gioielle: calimba; Paulo Lepetit: baixo; Sandro Moreno: bateria. Disponível em: <https://www.aliceruiz.mpbnet.com.br/discografia/paralelas/invisivel.htm> Acesso em: 11/11/2025

meio de tipografia diferente: os trechos em *itálico* correspondem à poesia declamada, enquanto os trechos em letra padrão representam as seções cantadas.

Invisível⁵²

peessoas
com suas malas,
mochilas e valises
chegam e se vão
se encontram, se despedem
e se despem dos seus pertences
como se pudessem chegar
a algum lugar
onde elas mesmas
não estivessem

você se move
 como se uma legião invisível
 te aprovasse
 você se vai
 como se de longe
 você mesmo
 se chamasse
 você me vem
 como se só em mim
 enfim
 você em você
 chegasse
 (Ruiz, 2005, 16ª faixa)

Para Zumthor (1993), na performance há o imbricamento da voz, do texto e da obra que se erguem no momento da fala, o que ele chama de vocalidade. O modo como as palavras, no poema, ganha forma, som e sentido, dialogam com a voz declamante. Vamos analisar como, nos versos acima, esse imbricamento ocorre em determinados aspectos performativos que, “aparece[m] como uma ação oral-auditiva completa, pela qual [a] mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora” (Zumthor, 1993, p. 222, grifo nosso).

No entrelaçamento das performances do que é poema e do que é canção, no que concerne à execução musical, o baixo faz a linha rítmica, juntamente com a calimba⁵³. Estes dois instrumentos vão manter esta linha rítmica/melódica durante a execução do poema e da canção. Essa execução musical inicialmente introduz a declamação do poema:

⁵² Disponível em https://youtu.be/Sr9stSPWQSc?si=nxSSD55SA_Mp_76u. Acesso em 11/11/2025

⁵³ Kalimba (ou mbira/quissange) é um instrumento musical africano de percussão de origem milenar. Embora o nome de origem seja kalimba, usa-se no Brasil em linguagem informal calimba. Esta forma está na ficha técnica, no site oficial da poeta. Disponível em: <https://thekalimba.com/pt/origem-da-kalimba-e-trabalho-em-10-minutos/>. Acesso em: 03/01/2026

*peessoas
com suas malas,
mochilas e valises
chegam e se vão
se encontram, se despedem
e se despem dos seus pertences
como se pudessem chegar
a algum lugar
onde elas mesmas
não estivessem*

Ouvimos a voz de Alice Ruiz vocalizando o poema. Ela surge de um desejo interior de expressar algo, de comunicar um anseio, que existe dentro de nós antes mesmo das palavras, desse modo, essa voz “é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença” (Zumthor, 1997, p. 11). Percebemos o desejo de tornar visível aquilo que vê.

O primeiro verso composto pela palavra “peessoas” sugere uma cena genérica e de distanciamento. A *persona* lírica mira seu olhar para cenas aparentemente comuns em um espaço não circunscrito, nem específico, embora o segundo e terceiro versos

*com suas malas,
mochilas e valises*

dão a dimensão subjacente desses espaços que alude a um lugar de passagem como um aeroporto, uma estação ferroviária ou uma rodoviária, pois as pessoas

chegam e se vão

Essa noção de passagem e movimento é acentuada pela sonoridade nas aliteraões das fricativas /s/, /ʃ/, /v/ ao longo de todo o poema – **peessoas**, **suas**, **mochilas**, **valises**, **chegam**, **vão**, **pudessem**, **estivessem** –, conferindo-lhe um ritmo fluido que dialoga diretamente com o símbolo da viagem, o ir e vir. O símbolo remete também à jornada de busca pela qual o ser pluridimensional passa desde as suas primeiras experiências. Revela-se, assim, o desejo de transformação, de conhecer novas paisagens e estabelecer novos encontros, uma busca interior marcada por encontros e desencontros, tanto consigo mesmo quanto com o outro.

Nos versos seguintes, a cena, embora pareça mostrar aspectos de encontros e despedidas, revela um sujeito cindido que considera seu corpo, que é seu “ponto de vista sobre o mundo, como um dos objetos desse mundo” (Merleau-Ponty, 2011, p. 108). A consciência que tinha de seu olhar como meio de conhecer, modifica-se, agora seus olhos são “fragmentos de matéria” (Merleau-Ponty, 2011, p. 108), e quando fragmentamos nossa forma de sentir e perceber o mundo, dispersamo-nos e, assim, tornamo-nos objetos, reificados, perdemos o que

é essencial, o sentir. Os recursos sonoros dos versos contribuem para a percepção desse modo de estar no mundo:

se encontram, se **despedem**
se **despem** de seus **pertences**
como se **pudessem** chegar
a algum lugar

As oclusivas modificam o ritmo, que marcam o endurecimento e divisão do eu, o rompimento das relações, com o outro e consigo. A projeção vocal e o ritmo da fala, em diálogo com a estrutura musical, evocam a condição de um sujeito “desterrado do fluir cósmico e de si mesmo” (PAZ, 1982, p. 123).

De acordo com Carl Jung (2015, 2023), a modernidade desprezou heranças simbólicas como o cristianismo, as mitologias antigas. A perda de conexão com o sagrado, o profundo (o “numinoso”), conduz a um tipo de vida preenchida com paradigmas científicos e racionalistas, que ignora a dimensão simbólica, instintiva e espiritual da vida, onde antes buscava reconhecimento e significado por meio de uma linguagem figurada. O indivíduo vai experimentando, então, um progressivo empobrecimento da vida interior, resultando em uma sensação de vazio, falta de sentido e desterramento, metaforizados no verso

se despem dos seus pertences

fragmentação do ser reforçada em:

onde elas mesmas
não estivessem

Notamos que, enquanto o poema é proferido em voz entoativa, o padrão rítmico do baixo e da kalimba, em consonância com o ritmo do andar das pessoas, do ir e vir, ressoa na voz em performance que profere os versos de forma cadenciada, próxima ao andamento da fala. Esse conjunto música e voz se reflete na interpretação dos versos, no perpétuo nomadismo dos personagens, presos a um ciclo de busca do nada que, paradoxalmente, impede-os de verdadeiramente observar e se conectar com a realidade que os circunda. Sua jornada, embora marcada pelo movimento, revela-se estagnada em termos de percepção e consciência do mundo exterior. Para Merleau-Ponty (2011, p. 26), que insere a todos nessa condição, “estamos presos ao mundo e não chegamos a nos destacar dele para passar à consciência do mundo”.

Sem essa consciência, os “viajantes” transformam-se em seres invisíveis até para si mesmos. Na expectativa ilusória de alcançar um destino, despem-se de seus pertences metafísicos: crenças, mitos e, finalmente, a própria essência. Agem

como se pudessem chegar

a algum lugar
onde elas mesmas
não estivessem

Os versos mostram um contrassenso: chegar lá e não estar lá. Os indivíduos chegam a um destino, mas ignoram sua própria localização e natureza.

Na materialidade do poema, a musicalidade e a tonalidade da voz convocam um matiz cromático de acinzentamento. Não é um movimento vibrante ou um andamento acelerado que despertam alegria, mas, antes, uma cadência monótona e apática. Essa expressividade traduz a não vibração, a carência de uma presença plena. O ritmo, assim constituído, revela uma subjetividade à deriva, sem rumo ou direção, em busca do que permanece indeterminado e desconhecido.

Essa procura sem sentido ganha corpo. O poema passa a existir enquanto obra na voz do outro, na performance, como afirma Zumthor (1993). A voz do poema traz uma musicalidade própria em performance declamativa, apresenta uma emoção de alguém que observa a multidão, esses seres “invisíveis”, como se quisesse envolvê-los nessa magia rítmica, vibracional, a fim de despertá-los. Assim, funciona como um preparo, uma deixa para introduzir a canção. O poema prepara o campo semântico, o contexto, que transborda na canção.

você se move
como se uma legião invisível
te aprovasse
você se vai
como se de longe
você mesmo
se chamasse
você me vem
como se só em mim
enfim
você em você
chegasse

Ao final da vocalização do poema, ouvimos o timbre dos violões que se junta à linha rítmica do baixo, que aumenta a intensidade. Já a execução do canto propriamente se dá a duas vozes: Zélia Duncan, como primeira voz, e Alzira Espindola, como segunda voz. Mas é importante dizer que há um entremeio de voz cantada e voz falada, que se alterna durante toda a interpretação da peça musical. Na voz falada, ouvimos o timbre de Alice Ruiz, ora intercalando com Zélia Duncan, ora com Alzira Espindola. Neste entremeio, ouvimos também o timbre percussivo da bateria que completa a harmonia musical. Assim, música, poesia e canto

formam o todo da performance, sendo a voz a parte fundamental e um dos planos da realização do ritmo.

Modulado de modo a levar em conta pesadas coerções sintáticas provenientes do texto, submetendo-as a sua ordem própria, o ritmo vocal comporta uma curva melódica que valoriza e que comunica, segundo as circunstâncias, uma qualidade particular — única. Nesse sentido, o texto só existe na [sic] razão das harmonias da voz (Zumthor, 1993, p. 183).

Nesta execução, o poema-canção ora é cantado, ora é falado e, nesse entremeio, permite suscitar sentidos e afetos no ouvinte de modo que passe a identificar, no texto vocalizado, o outro como reflexo de si mesmo. “A melodia entoativa é o tesouro óbvio e secreto de todo cancionista” (Tatit, 2002, p. 11), pois é o tratamento que esse cancionista dá ao texto melodizado que o fará perdurar na memória do ouvinte.

Na canção, a primeira voz bem articulada é de Zélia Duncan, que canta dentro de um tempo ritmado, fazendo olhar para a movência retratada no poema e na canção, como se estivéssemos nos movendo juntos devido à linha melódica, que ganha vivacidade e colorido com os violões. Depois, entra a voz de Alice Ruiz. Funcionando como contraponto, ela vocaliza com o ritmo e entoação da fala cada palavra da canção – performance recorrente –, fazendo perceber novos movimentos rítmicos que vão sendo criados a partir dessa vocalização. Os timbres alternam-se, ora cantando, ora declamando. Essa vivacidade melódica com as vozes e os violões se contrapõem ao andamento monótono do poema.

No que concerne à palavra escrita, o poema apresenta verbos e pronomes em terceira pessoa, indicando indivíduos anônimos que se movimentam no ir e vir em uma determinada estação – metáfora da própria vida. Na canção, há uma referência ao outro por meio do pronome de tratamento “você”. Michel Collot, em *O sujeito fora de si* (2018), salienta que a “a permutabilidade dos pronomes e dos papéis discursivos impede o fechamento do sujeito da enunciação em uma interioridade e uma identidade estáveis, e o abre para a alteridade” (2018, loc. 544).

No primeiro verso, a eu lírica dirige-se a alguém, o outro, que busca aprovação de uma “legião invisível” que se move, uma massa tornada um só corpo, situação que ocorre, diz Paz, quando “a dispersão da imagem do mundo em fragmentos desconexos resolve-se em uniformidade e, assim, em perda da outridade” (1966, p. 106). Nos versos, há alguém que busca sua alteridade no outro, que se movimenta para o outro, mas na condição de ir ao encontro de si mesmo.

O movimento (lírico) pode ser entendido, conforme salienta Michel Collot (2018), como um prolongamento ou uma resposta a esse processo contínuo que desloca o sujeito para além

de si próprio – condição fundamental para que ele possa “ek-sistir e se ex-primir”. Conforme assinala o autor “é somente saindo de si que ele [sujeito] coincide consigo mesmo, não no modo da identidade, mas no da ipseidade (lat. *ipse*, “ele mesmo”, o si mesmo), que não exclui, pelo contrário, inclui a alteridade” (Collot, 2018, loc. 497). Dessa forma, a realização do sujeito não se dá pelo fechamento identitário, mas por meio de uma ipseidade que integra e acolhe o outro.

Por um viés semelhante no que tange à alteridade, Cixous (1975, p. 149), suscita a temática do feminino gozando “de seu dom de Alterabilidade” (1975, p. 149), isto é, ter a potência (dom) de transmutar-se em outros por meio da capacidade de abertura, permitindo ser transformado na relação com o outro.

você se vai
como se de longe
você mesmo
se chamasse

Embora a canção também seja composta por uma estrofe, ela se divide em dois momentos. Primeiro, a voz poética dirige-se a alguém (você) próximo, que se move em direção a algo ou alguém. Alguns aspectos sintáticos evidenciam a proximidade, como “você se move”, “te aprovasse”, “você se vai”, “você em você”. Em um segundo momento, nota-se o sujeito lírico como o outro, “você me vem”. O pronome em primeira pessoa sugere o encontro com o outro e consigo mesmo. Sabendo que a voz é mais que mero condutor de textualidades, esse encontro na execução da canção nos entremeios das vozes ora cantantes, ora declamantes, presentificam-se em sua natureza “melódica, rítmica e modulada, parte da substância” (Finnegan, 2008, p. 24).

Assim, Finnegan, em convergência com Zumthor, postula que a letra de uma canção passa a existir a partir do momento em que é “pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos ritmos, entonações, timbres, pausa; tampouco a canção tem ‘música’ até que soe na voz” (Finnegan, 2008, p. 24).

Nesse contexto musical, se dá o conflito entre os eus (você/me), representados pelas diferentes vozes que cantam e declama. Na voz em contraponto, o movimento de um para o outro. Já não são mais pessoas que se movem distantes da eu lírica que observa, mas a própria observadora, a *persona* lírica que participa, recebendo o outro, torna-se o outro

como se só em mim
enfim
você em você chegasse

Paz reflete sobre a dimensão elaborada de nossos atos cotidianos, destacando que “a outridade é, inicialmente, a percepção de que somos outros sem deixar de ser o que somos e

que, sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte. Somos outra parte” (1966, p. 107). No poema, essa "outra parte" torna-se perceptível nos versos finais

você em você
chegasse

em que a eu lírica personifica essa busca, procurando em si mesma a sua própria alteridade.

De modo comparativo, no poema, a eu lírica observa à distância as pessoas em movimento, com suas malas e valises, que se despedem, despem-se e estão em movência em busca de si mesmos. Na canção, muda seu foco e, no meio dessa legião, encontra o outro de si mesmo, metaforizada pelo pronome “você”. Agora, o foco está em “você”, aproximando as vozes que se falam. O foco passa para uma pessoa específica. As pessoas que se movem no entorno tornam-se invisíveis. São apenas figurantes que fazem o pano de fundo. O outro (você) se move em direção a si mesmo (mim) que é a ponte para o outro (si mesmo). O eu, para chegar em si mesmo, precisa do outro-si-mesmo. E há sempre um outro reflexo de si mesmo na legião invisível. “Ser um mesmo é condenar-se à mutilação, pois o homem é apetite perpétuo de ser outro” (Paz, 1996, p. 108).

Em interlocução com Paz, por um viés feminista, Cixous afirma que a mulher possui uma abertura para o outro que transcende a alteridade

Amar, olhar-pensar-buscar o outro no outro, des-especularizar, des-especular. É difícil? Não é impossível: e é isto que alimenta a vida, um amor que não se entretém deste desejo inquieto de que sente falta e quer confundir o estranho, mas que se alegra com o intercâmbio que multiplica” (Cixous, 1975, p. 154-155).

A autora parte da ideia do espelho “des-especular”, não ser o mesmo, percorrendo sobre a capacidade de olhar para o outro e ver a alteridade real, isso significa amar, não a falta, nem mesmo transformar o outro em cópia, espelho de si mesmo, mas (des-especular), tornar-se múltiplo.

Esse ir e vir produzem repetições que se fundem na canção, na voz de Alzira Espindola, fazendo no canto a segunda voz. Na sequência, Alice e Alzira retomam apenas pronunciando as palavras como em um canto falado, os instrumentos todos em execução. Zélia e Alzira finalizam cantando os últimos versos/ acordes da canção.

Toda essa interação cria uma performance polifônica. Esses arranjos vocais em performance, pronunciando ora uma, ora outra, revelam o “dom de Alterabilidade” (Cixous, 1975, p. 149), concretizando-se nas vozes que interagem, criando esse movimento de alteridade, uma vez que o ouvinte produz parte da cena, interage, movimenta-se junto (Paz, 1996). Este fluxo de várias vozes dá continuidade ao encantamento para além do tempo. Essa polifonia

extrai do papel as palavras, colocando-as em movimento espiral, transformando-as em imagens. Não são mais pessoas, legião invisível, eu e tu. Essas *personas* ganham corporeidade na voz das intérpretes e da própria poeta que tira seus versos do papel e os traz para a cena performática, preenchendo o ouvinte de afetos e de encontros que vão para além do momento experiencial, onde é possível chegar ao que Merleau-Ponty (2011, p. 263) coloca como uma necessidade de se reconhecer “essa potência aberta e indefinida de significar [...] como um fato último pelo qual o homem se transcende em direção a um comportamento novo, ou em direção ao outro, ou em direção ao seu próprio pensamento, através de seu corpo e de sua fala”. Por meio da linguagem e em direção ao outro é que o ser transcende.

Sílvia Adriana Davini, (2008, p. 314), no estudo que faz sobre “Voz e palavra-música e ato”, elucida que

A voz não se restringe a comunicar nem a fazer mediações entre corpo e linguagem. A voz como ato é produzida no corpo que abandona para afetar outros corpos e retornar, eventualmente, através da escuta, ao corpo onde se gerou. [...] A voz em sua potência libidinal atribui um lugar ao sujeito e à personagem. Não “usamos” a voz. A voz “habita” corpo e linguagem.

A eu lírica é esse corpo-espaco que se deixa atravessar, que expande na voz que canta e vivencia o prazer desse lugar que habita.

Podemos afirmar que a poeta Alice Ruiz, ao criar, escrever e performar o poema e a canção, propicia a representação de uma possível realidade a partir da sua experiência corporal e afetiva com o mundo. É a “carne espacosa cantante” (Cixous, 1975, p. 149), que se deixa atravessar, que se expande na própria voz que declama, sabendo que a “música é esse remanescente, linguagem que se comunica sem palavras, mas que se expande também entoando-as” (Staiger, 1975 p. 23). É uma vivência da percepção do mundo por meio da palavra, do canto, da voz, enfim, da corporeidade.

Assim, ao experimentar a emoção lírica (Collot, 2018), a eu lírica exprime e vivencia a alteridade no encontro consigo mesma. O poema, ao ser vocalizado, mesmo em monólogo, está dialogando com o outro, identifica-se com o outro:

só em mim
enfim
você em você chegasse

Paz (1982) ainda afirma que o poema é o lugar de encontro entre a poesia e o homem. Acrescento que este encontro se dá no momento da performance. O poema e a canção passam a existir enquanto obra na voz do outro, na performance. No entrecruzamento de vozes, poesia e performance concretizam-se no encontro com o outro e com o si mesmo.

1.2.4 Performar o que não há

Aproveitando o sentimento que resta após as intensas performances, explora-se o inalcançável — aquilo que escapa entre performer, espaço e público. O amor pelo impossível: ambição de encontrar no que falta, humildade de se encontrar faltando. Ver o Outro é ver sua ausência; é ver, com a mesma clareza, a própria ausência, argumenta Pherlan (2006) ao discorrer sobre performance enquanto arte do agora.

O poema “Pergunta para Olinda”, de *Vice Versos* (1988), aborda tal assunto tomando como pretexto a ausência física de Olinda Wischral⁵⁴, uma atriz e poeta conhecida por seu alto astral, humor e presença marcante e que deixou os palcos da vida de forma repentina no ano de 1987. O poema traz uma reflexão sobre a efemeridade, relacionando performance com a própria vida.

PERGUNTAS PARA OLINDA

Que papel faz um sorriso
entre aqui e o paraíso?

e quando nada mais é preciso
que fazer com isso?

o texto que se decora
o aplauso que vem de fora
o outro que incorpora
nos bastidores escuros
também vão
quando a gente vai embora?
(Ruiz, 2008, p. 25)

Este poema é composto por dois dísticos e um sexteto, todos compondo indagações existenciais, indicando a transitoriedade humana.

Octavio Paz (1976), ao fazer uma crítica à ciência, à tecnologia, mais precisamente à técnica, assevera que esta pode antever mudanças e, até certo ponto, “construir realidades futuras”, atuando como produtora do futuro. No entanto, continua Paz, “nenhum desses prodígios responderá à única pergunta que o homem se faz enquanto ser histórico e, [...]

⁵⁴ Olinda Wischral destacou-se em peças como *Rocky Horror Show* (de Kraide), *A Reputação dos Quatro Bicos* (Oracy Gemba), *Além do Horizonte* (José Maria Santos) e *A Noite dos Assassinos* (Aílton Silva), de acordo com Aramis Millarch, sempre com dignidade profissional. Sua morte foi lamentada pelo meio artístico, que a considerava uma figura rara, tanto por seu talento quanto por seu caráter. A data específica de sua morte não foi mencionada, mas o texto do qual retirei as informações revela que “necrológicos foram publicados a partir de ontem”. A data da publicação deste texto foi 09/10/1987, logo, pode ter sido no dia anterior a esta data. Disponível em: <https://millarch.org/artigo/adeus-olinda> Acesso em: 20/07/2025.

enquanto homem: o porquê e o para quê das mudanças” (1976, p. 105). O poema traz em sua essência indagações e usa a própria técnica da performance para indagar o imponderável.

O que fazer com isso?

A voz lírica passa a refletir sobre elementos concretos da performance — como o texto decorado, os bastidores e os aplausos —, todos efêmeros e colocados em analogia com a vida. Sua indagação, porém, transcende o momentâneo: ao questionar o fim da performance, a *persona* lírica busca reviver, de forma cíclica, as sensações daquele momento, talvez o anelo de prolongar o instante. Há uma tensão entre o que se esvai — o corpo, o gesto, o instante —, e o que permanece — a memória, a arte, o impacto.

O título do poema performatiza a escrita situando o leitor para a cena que se constrói: trata-se de indagações, com modulação da voz para indicar o esforço a fim de compreender o significado de algo importante que se foi, e que agora se expressa como ausência, uma consciência emocional desse processo.

Os versos

Que papel faz um sorriso
entre aqui e o paraíso?

aproximam as fronteiras entre arte e vida. Se a performance metaforiza existência, a vida seria uma performance?

Além disso, as perguntas em si são marcadas por uma dicção próxima da oralidade, que repercute reflexões de cunho filosófico. O que há além da performance? Qual é o papel do ator, do performer?

Há uma voz que amplia os questionamentos, uma voz que transcende o físico e a cotidianidade, pois está situada no “coração da poética”, logo é a voz poética que “assume a função coesiva e estabilizante, sem a qual o grupo social não poderia sobreviver” (Zumthor, 1993, p. 139). Essa voz permanece não apenas na memória, mas principalmente na deambulação de cada intérprete, em cada performance, em cada época. Isso está relacionado, conforme nos elucida Zumthor, à memória e à coletividade. Essa função coesiva e estabilizante é uma espécie de paradoxo que

[...] graças ao vagar de seus intérpretes — no espaço, no tempo, na consciência de si —, a voz poética está presente em toda a parte, conhecida de cada um, integrada nos discursos comuns, e é para eles referência permanente e segura. Ela lhes confere figuradamente alguma extratemporalidade: através dela, permanecem e se justificam. Oferece-lhes o espelho mágico do qual a imagem não se apaga, mesmo que eles tenham passado. (Zumthor, 1993, p. 139).

O “espelho mágico” é a performance que reflete na memória do espectador. A voz em performance traz à tona os elementos que afetam o outro e mantém vivas as ações, as imagens, as melodias que um dia foi espetáculo. Zumthor (1993, p. 139) esclarece que “as vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real”, mas, no momento da performance, a voz poética os reúne. Ruth Finnegan afirma que “a performance não é apenas um evento isolado, uma explosão pontual de som e movimento vivendo apenas no presente” (2008, p. 36). Segundo a autora, a performance pode ser criada “na mágica do momento experiencial – mas está também enraizada, ou reverbera, algo mais abstrato, separável do fluxo, imbuído de memórias e conotações para seus participantes que vão além do momento imediato” (Finnegan, 2008, p. 36). Tanto Zumthor, quanto Finnegan vão ao encontro dos questionamentos que a eu lírica suscita, ao desenvolverem seus estudos sobre a performance.

A voz, no poema, transcende por meio da pergunta, nos dois primeiros dísticos, dirigidas a Olinda, premissa colocada pelo título, mas que também pode ser uma pergunta retórica em que a voz lírica volta-se para si mesma. As rimas consoantes nos versos de um a três, e assoante no verso quatro, cujas tônicas recaem sobre a vogal alta /i/, e marcam a pausa no final dos versos, atribuem um ritmo marcado por uma dicção própria da pergunta, sendo estas pausas o próprio tempo da lembrança, da distância, da vida que se dissipa.

e quando nada mais é preciso
que fazer com isso?

No segundo dístico, a pausa entre um verso e outro torna-se ainda maior, já que o primeiro verso finaliza com a palavra “preciso” e o segundo inicia com o pronome interrogativo *que*. Essa pausa propicia divagações sobre os acontecimentos, reflexões sobre todas as emoções do espetáculo, da vida, como se de repente não houvesse mais nada.

o texto que se decora
o aplauso que vem de fora
o outro que incorpora
nos bastidores escuros
também vão
quando a gente vai embora?

Nessa última estrofe, uma sextilha, há uma construção paralelística sintático-semântica nos três primeiros versos, produzindo um padrão rítmico, imitando a cadência da fala declamativa em performance. Além do mais, o paralelismo destaca os questionamentos. As repetições sonoras, como as rimas, reforçam um diálogo interno, pois já não parece mais se dirigir ao outro, mas a si mesmo.

Se o paralelismo organiza o pensamento poético, guiando o leitor por uma experiência sonora e lógica, ele também propicia a experimentação sinestésica, suscitando a imagem acústica que reflete no corpo do ouvinte leitor. A eu lírica, em uma introspecção profunda, passa a refletir sobre a efemeridade da vida de uma forma a divagar sobre a existência a partir da metáfora do palco, do teatro e da própria performance.

A metáfora mostra-nos uma consciência sobre o que nos apraz, ou mesmo o que é de nossa responsabilidade como “o texto que se decora”, que nos impulsiona para as ações. Mas “o texto que se decora” pode ser a própria vida que já vem delimitada pelas construções sociais. Por outro lado, este texto, embora memorizado em cada performance, é uma nova experiência e uma nova interpretação, logo, uma nova vivência com suas sensações próprias. Essa experiência também vem do que está fora. A vida vivida é vista pelo outro, é experienciada pelo outro que aplaude, que vivencia as emoções. Também é expectativa sobre os resultados: os aplausos, o reconhecimento. Além do mais, há o outro, ou o seu duplo. Os vários eus de uma vida que incorporamos nos bastidores escuros, na consciência mais profunda. Mas tudo isso é efêmero, termina quando o espetáculo é finalizado. Mas será que é assim mesmo?

Nas palavras de Zumthor (1993) ao fim da performance, seja da leitura, seja da canção, fica o encantamento que permanece além do ato. Para Merleau-Ponty (2011, p. 245), “o fim do discurso ou do texto será o fim de um encantamento”. Ele afirma que

É preciso que, de uma maneira ou de outra, a palavra e a fala deixem de ser uma maneira de designar o objeto ou o pensamento para se tornarem a presença desse pensamento no mundo sensível e, não sua vestimenta, mas seu emblema ou seu corpo. É preciso que exista, como dizem os psicólogos, um “conceito lingüístico”[sic] uma “experiência interna central” (Merleau-Ponty, 2011, p. 245)

Uma das formas de experienciar tais vivências postuladas por Ponty se dá na performance, que é improviso e presença, é o aqui e o agora, é o imprevisível, o jorro, o fluxo. A performance, como a vida, é efêmera — mas seu rastro persiste na própria ausência que é elemento de performance nos vãos entre uma e outra ação, nas pausas e nos silêncios que crescem em tensão entre um suspiro e uma voz, entre o riso e a lágrima, entre o que há e o que não há.

Se os aplausos se calam e a plateia se dispersa, resta o corpo de quem performou, de quem viveu a cena. Resta o poema escrito, os versos que continuam a performar no papel, a oscilação entre a ação e a memória, entre o vivido e o ressignificado.

Essa dinâmica ecoa o pensamento de Merleau-Ponty (2011), para quem a expressão cultural não é uma ideia pura, mas uma “gestualidade” que brota da experiência corporal de estar-no-mundo, visto que nossa consciência não é separada do corpo; ela já está encarnada na

nossa percepção e em nossos movimentos. “A gesticulação verbal, ao contrário, visa uma paisagem mental que, em primeiro lugar, não está dada a todos e que ela tem por função justamente comunicar. Mas, aqui, o que a natureza não dá a cultura o fornece” (Merleau-Ponty, 2011, p. 253).

O poema “PERGUNTAS PARA OLINDA” (2008), ao questionar o fim da performance e desnudar seus próprios recursos — como “o texto que se decora” e os “aplausos que vêm de fora” —, não apenas revisita a cena, mas a revive como um modo de re-sentir e reafirmar sua presença no mundo. Isso significa que, ao criarmos ou interpretarmos uma obra, não estamos representando um pensamento puro, mas prolongando nossa existência corporal e dando nova forma à nossa relação sensível com o mundo. A cultura, portanto, é a expressão viva e contínua desse diálogo entre o corpo e o mundo, entrelaçando-se em um ato cíclico de significação que ecoa não só na voz, mas também na escrita.

CAPÍTULO 2 A PERFORMANCE DO SENSÍVEL

*lembra o tempo
que você sentia
e sentir
era a forma mais sábia
de saber
e você nem sabia?
(Ruiz, 2008, p.84)*

Os versos em epígrafe são uma evocação à experiência sensorial. Em vez de buscar a compreensão racional das coisas, a poeta propõe uma abertura ao sentir e à percepção. É nessa perspectiva que se deu a seleção e será feita a análise de poemas e haikais, dos livros *Navalhanaliga* (1980): “olhar o mesmo olho”, “elo”; *Paixão xama Paixão* (1983): “verão”; *Pelos pelos* (1984); *Vice Versos* (1988): “Olhando assim”, “do que se reparte”, “PROJESOMBRAS”, “do jeito que as coisas vão”, “para onde foram”, “de noite”, “se ao menos”; *Yuuka* (2004): “Sinfonia”, “siderada”, “Cigarras em algazarras”; *Desorientais* (2013): “Folha seca” e *Outro silêncio* (2015): “Silêncio na mata”, “Cruz na estrada”, “Canto de pássaro”⁵⁵.

Pensando na epígrafe, sentir o mundo, o outro e a si mesmo constitui uma forma de intervenção no real e um modo de ser. Nas reflexões da poeta, o sentir não seria a “comunicação vital” e indelével, com as culturas, com a arte, com a natureza, com o mundo, conforme aponta Merleau-Ponty (2011). O sentir “investe a qualidade de um valor vital; primeiramente a apreende em sua significação para nós, para esta massa pesada que é nosso corpo” (Merleau-Ponty, 2011, p. 84). Então, sentir seria investir o mundo com significado a partir do nosso corpo.

O filósofo francês e a poeta refletem sobre a percepção como nossa forma primordial de comunicação com o mundo, anterior a qualquer pensamento conceitual. A memória –

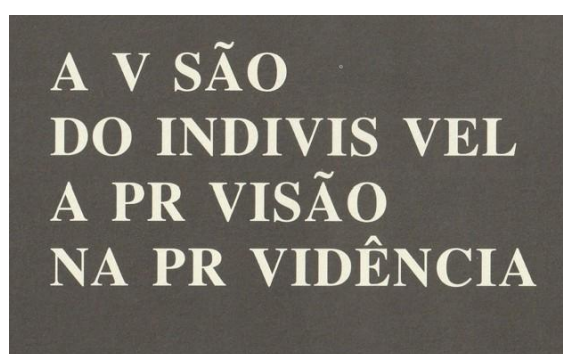
lembra o tempo
que você sentia

– recria a experiência sensorial. E uma dessas possibilidades é pelo corpo. À medida que sentir é despertar o corpo para vivenciar em sua plenitude a presença do ser no mundo, é possível relacionar tais perspectivas com a poesia dessa ordem e com a performance, porque é corporal, é vivência que passa pelos sentidos. Nessa direção, a escrita no branco da página, a dicção da

⁵⁵ Vale lembrar que os livros publicados de 1980 a 1988 foram organizados e publicados no livro *Dois em um* (2008). Assim, a maior parte das referências farei indicando data e página desse livro.

palavra, o ritmo, a imagem, sobretudo relacionados à dispersão do ser-no-mundo, serão analisados nos versos.

O corpo, elemento primordial na percepção, “ocupa um lugar privilegiado na performance. Mas a linguagem também desempenha um papel crucial — tanto no sistema incorporado quanto no sistema inscrito” (Taylor, 2012, p. 111). Em relação ao sistema inscrito, a teoria concretista é importante para meditar sobre a performance do poema. Para os concretistas, a página em branco era o palco onde as palavras, “fragmentando-se, ou justapondo-se, criavam formas enfatizando ora a sintaxe, ora a semântica (Campos, H., 1975, p. 126).



(Ruiz, 1982)

O poema exemplifica as ideias concretistas, segmentando as palavras e usando o espaço como ambiente de construção sintática. As letras brancas em caixa alta sobressaem à página em preto. O leitor é atraído para a encenação, é ele quem vai corporificar o poema por meio da percepção visual. Ruiz encarna no poema o drama da divisão e da fragmentação que será retomado em outros textos literários deste capítulo.

Além do mais, a performance pode se dar pelos atos performativos da linguagem a partir dos atos da fala (Austin 1990). Taylor afirma que esses casos performativos cunhados por Austin “revelam como a linguagem pode ser um ato. Palavras, em certos contextos, criam realidade. Têm repercussões legais. Mais do que 'descrever' um fato, a performance se torna o 'próprio fato'” (Taylor, 2012, p. 111). Isso se insinua no poema “tua mão”, que encena um ato carregado de erotismo e sensações de prazer, envolvendo o leitor diante da cena.

tua mão
no meu seio
sim não
não sim
não é assim
que se mede
um coração
(Ruiz, 1988)

As palavras “mão”, “seio”, metonimicamente, representam o corpo em movimento no agir das mãos por meio do ritmo entrecortado pela respiração ofegante percebidas nas repetições opositivas “sim não/não sim”. No som dos sussurros nas repetições das sibilantes /s/, amplificadas pelos sons vocálicos nasalizados em “seio”, “sim”, “sim”, “assim”, a própria linguagem do poema transcende a página para uma performance sensual.

Derrida (1991) vai além dos atos da fala em Austin. Ele problematiza a questão, dizendo que a linguagem é iterável, ela se repete, mas não de forma simples. Afirmo sobre essa dimensão iterável, portanto, performativa, explicando que ela não apenas transmite uma ideia, um sentido, mas produz efeitos, desloca sentidos, institui realidades. Assim, não se restringe às convenções, mas modifica-as conforme o contexto. O poema é da década de 1980, mas a forma como é percebido atualmente, mostra outras possibilidades que nos permitem compreendê-lo e senti-lo com as ferramentas que possuímos hoje. É nessa interação que a performatividade acontece, segundo o pensamento derridiano.

Para Butler, “A Gramatologia de Derrida retoma a sedução da escrita fônica, a ideia de que em algum lugar o som da fala ainda se esconde na palavra ou frase escrita” (2024, p. 306). Isto é, os sons da fala ecoam na escrita performando sentidos, sensações.

apaixonada
apaixotudo
apaixoquase

(Ruiz, 2010, p. 72)

Ou em

porradas de beleza
carradas de paixão
arrasando a razão

(Ruiz, 2010, p. 75)

No primeiro poema, a poeta aproxima sua escrita dos concretistas com uma linguagem sintética, oral, fazendo justaposição, produzindo neologismos. No segundo, preza pela oralidade, com uso de gírias, técnica usada tanto pelos modernistas quanto pelos concretistas. Além do mais, as repetições paronomásticas – recurso largamente usado pelos poetas concretos –, **apaixonada/ apaixonotudo/ apaixoquase** na primeira estrofe, e as aliteraões em /r/ nas rimas “**porrada/ carrada**” e “**paixão/ razão**”, na segunda, corroboram as percepções auditivas. A síntese, a musicalidade, o ritmo, extraem, das palavras escritas, o som da fala. Dessa forma, a

aproximação dessas estéticas literárias contribui para explicitar que a performance não está restrita apenas ao ato enquanto ação corporal em uma determinada situação cênica, mas pode fazer uso da linguagem oral ou escrita para que se realize plenamente.

Dessa maneira, compreendemos que “Textos literários são ‘elocuções performativas’, pois produzem seus próprios objetos, fazem coisas com palavras” (Iser, 1978, *apud* Benrstein, 2003, p. 395), como nos versos “apaixotudo” / carradas de paixão/ sim não/ não sim”, logo,

[...] iniciam “performances” de significado ao invés de formular eles mesmos os significados. Sua qualidade estética reside nessa “estrutura de performance”, que claramente não pode ser igual ao produto porque sem a participação do leitor não pode haver performance. (Iser, 1978, *apud* Benrstein, 2003, p. 395-396).

A poeta, ao escolher as palavras e o estilo, bem como a disposição gráfica e a dicção poética, revela o próprio texto literário; logo, as “elocuções performativas” evidenciam nas palavras o próprio objeto do sentido. Destarte, o poema, alvo do nosso estudo, são estruturas preñes de significados, de sentido, revelados na performance escrita, na letra maiúscula ou não, na pontuação ou mesmo na falta dessa; nos espaços em branco, nas disposições gráficas, nas repetições sonoras, rítmicas, paralelísticas, que são percebidos no momento em que o texto é lido. Vejamos o poema

TANKA

peixe pulsando
na mão
que ao mar te devolve

ainda que você me deixe
viver nos move

(Ruiz, 2013, p. 123)

O título do poema chama a atenção para uma forma poética japonesa. Tanka significa “poema curto”. Na tradição nipônica, é composto de cinco versos e 31 sílabas, sendo 5-7-5-7-7. É considerado uma forma concisa de expressar o intrincado dos sentimentos em diálogo com o mundo que nos cerca. O verso “viver nos move” traz essa complexidade. Foi do tanka que se originou o haikai, forma poética que Alice Ruiz pratica amplamente. As letras em maiúscula “TANKA” sugerem a performance. A disposição dos versos, uns mais longos, outros mais curtos, indica a ideia de movimento, assim como percepção do elemento água, embora não haja a palavra para nomeá-la. As rimas cruzadas em “peixe, deixe”, intercaladas em “devolve, move”, são recursos que coadunam com os sentidos que saltam aos ouvidos e olhos do leitor

que vivencia a cena, pois, quando lê, ele “cria para si mesmo as imagens da performance” (Abramovic, 2001, *apud* Benrstein, 2003, p. 395). Se “performances podem ser lidas como textos, textos também podem ser performances.” (Benrstein, 2003, p. 395). O leitor cria as imagens do poema, a partir da sua percepção e relação com o mundo: as mãos sentindo o pulsar do peixe, o roçar da água salgada, a imagem do peixe se movendo na água, mar adentro. O poeta, leitor, intérprete, ao ler um livro, “a autoridade vem do[desse] livro, mas a escritura, com os valores que ela significa e mantém, pertence explicitamente à performance” (Zumthor, 1993, p. 19).

A performance é o próprio modo de existência do texto. Nesse viés, a performance da escritura está não apenas no livro que se lê, mas na sua dinâmica rítmica e imagética no papel, como os espaços em branco, a diagramação do texto. Ramos (2011) lembra que os poetas concretistas se alinharam ao movimento de artes plásticas na extrema valorização do espaço da página, na escrita do poema. Com isso, o aspecto óptico torna-se essencial para a organicidade da obra, como o poema:

sem luto
pelo obsoleto
só
 ab
 so
 luto

(Ruiz, 2008, p. 131)

Poema minimalista, com redução dos versos a poucas letras. O ritmo se dá pelas repetições sonoras das restritivas /s/, pelo jogo sonoro luto/leto/luto, bem como pela quebra e recomposição da palavra “absoluto” na página, com a marca da pausa de cada sílaba, que dimensionam a performance, especialmente em relação àquilo que se coloca como importante para a poeta: o absoluto, prefixo latino *-ab*, separação, fora de + *solvere*, separado, livre de restrições, independente, completo⁵⁶.

sem luto
pelo obsoleto

A poeta expressa nesses versos uma postura de aceitação, desapego ou mesmo um certo desprezo em relação ao que passou, ao que não tem mais utilidade e valor, conceitos, relacionamentos. Neste ponto, há metalinguagem, referência à arte passadista de escritores que,

⁵⁶ Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/absolutos#:~:text=absolutos%20%7C%20Dicion%C3%A1rio%20Infop%C3%A9dia%20da%20L%C3%ADngua%20Portuguesa> Acesso em 04/03/2026.

ainda nessa modernidade, produziam suas obras em suas “torres de marfim”. Conforme explica Massaud Moisés (2004), essa expressão ganhou sentido pejorativo referindo-se aos poetas que se refugiavam na arte erudita e formal, ignorando a realidade social e política do país, como os parnasianos, alvo crítico de manifestações, por exemplo, na Semana de Arte Moderna. Os poetas e estéticas seguintes mantiveram tais posicionamentos, desvinculando a produção artística, poesia, música, artes plásticas de estruturas e ideologias rígidas, como a Poesia Concreta, dos anos 1950. Assim, não há neste poema uma palavra que parece se mover e de onde se possa extrair som do “absoluto”. Há crítica na visualidade da própria matéria escrita, uma espécie de escada para a “torre”.

Por outro lado, o “absoluto” por ser lido como causar impressão acústica de “só-ab-so-luto”, “só luto”, algo como um sentimento de desalento, tristeza, relativo a questões internas da eu lírica.

Partindo dessas premissas, faremos análise de poemas que transcendem a página e refletem um ser que ora se fragmenta em sua própria busca, ora se encontra em suas repetições, ora reflete este ser-no-mundo e suas sensações.

2.1 Performance em fragmentos

Octavio Paz (1982), ao discorrer a respeito de Mallarmé, fala sobre a ambivalência da magia, palavra vertiginosa, linguagem a prova de fogo do teatro. O autor mexicano defende que “Só em cena poderia ter se consumido e consumado plenamente e assim encarnar-se realmente”. Não há teatro, porém, sem palavra poética comum.” (Paz, 1982, p. 67). O autor acrescenta ainda que a grandeza de Mallarmé nada mais é do que sua tentativa de criar “uma linguagem que fosse o duplo mágico do universo”, e, sobretudo, “na consciência da impossibilidade de transformar essa linguagem em teatro, em diálogo com um homem”. E conclui: “se a obra não se resolve no teatro não lhe resta uma alternativa senão desembocar na página em branco” (Paz, 1982, p. 67). Nessa esteira, a poesia concreta tem, como ponto de partida da sua poética, teoricamente, o poema de Mallarmé, “*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*” (1897), “primeiro poema em que a comunicação não se faz no nível do tema, mas no da própria estrutura verbo-visual” (Bosi, 1995, p. 476). Em conformidade com Paz, Gilberto Mendonça Teles argumenta que uma das características das artes no século XX foi justamente a da aproximação de todas elas, “uma influenciando a outra e concorrendo todas para a popularização de novas técnicas e linguagens” (Teles, 2012, p. 153). Sobre a performance do poema na página”, Décio Pignatari (1975, p. 11) diz que “Quando surge a poesia escrita, [...] o

poeta fez do papel o seu público, moldando-o à semelhança de seu canto, e lançando mão de todos os recursos gráficos e tipográficos, desde a pontuação até o caligrama, para tentar a transposição do poema oral para o escrito, em todos os seus matizes”.

Assim, pensando a performance do poema na página, é possível compreender que o espaço gráfico não é um elemento de silenciamento, mas um novo palco para a voz. É essa direção que Décio Pignatari aponta, em *Teoria da Poesia Concreta* (1975), ao refletir sobre as raízes da poesia escrita. O autor sugere que a visualidade nasce da própria necessidade de materializar a música das palavras.

Essa perspectiva ilumina o fato de que a disposição tipográfica atua como uma partitura. A página torna-se o meio pelo qual o poema performa a sua oralidade. No que tange aos recursos visuais, estes tornam-se a garantia de que o ritmo e o fôlego do canto — a sua melopeia — não se percam na leitura silenciosa, mas continuem a ressoar perante os olhos do leitor.

Ciente destes postulados e com seu encanto pela música e pela palavra, Alice Ruiz percorreu diferentes caminhos artísticos, como o de estudar teatro por algum tempo. Depois, começou a produzir poesia. Com isso, é possível refletir que a poeta trouxe experiências deste mundo teatral, especialmente com a linguagem, que a aproxima dos poetas concretos, lançando mão de recursos para que o poema na página também seja um ato cênico, seja performático. “Toda ‘literatura’ não é fundamentalmente teatro?”, pergunta Zumthor (2007, p. 18).

O primeiro poema a ser analisado neste capítulo, como os demais, não possui título, logo, o primeiro verso será considerado título, “olhando assim”. Este poema traz, em primeiro contato, uma estratégia cênica. A começar pelo verbo que o inicia, flexionado no gerúndio, o que dá uma ideia de movimento contínuo.

olhando assim	
	de lado
eu mesma	pra mim
já tenho	
o meio do meu	
mais ou menos	
	eu

(Ruiz, 2008, p. 44)

O poema evidencia um empenho recorrente na obra da autora: a sondagem de si mesma. Ela quer se dizer, quer se falar. Nesse sentido, sua escrita torna-se uma escrita performática, que manifesta o ser em devir. Considerando o devir como fluxo que valoriza a transformação em detrimento da permanência, pode-se dizer que o devir está na performance. Um ser humano não

é uma "coisa fixa" (como uma pedra), mas devém, através de suas escolhas, angústias e histórias. O devir é uma dinâmica sempre para frente, para o futuro. Para Deleuze e Guattari (1980, p. 13), “O devir não é imitar, nem se identificar [...], é produzir no interior de si mesmo uma zona de vizinhança”. Para Merleau-Ponty (2011) é uma experiência sensorial, corporal, e é nessa experiência que se dá o ser no mundo.

Isso se verifica no poema quando a eu lírica, “centrada na experiência interior” (Nunes, 1989, p. 160), na ânsia de se ver, almeja tatear o próprio reflexo. Olhando-se, quer mostrar-se a si, ela se busca para a cena. Há uma tensão rítmica no primeiro verso, que pode ser lido mantendo-se a separação silábica gramatical “o/lhan/DO /AS/sim”, com pausa entre os termos, ou fazer um ditongo “o/lhan/DO AS/sim”, esse mecanismo converge para a autoinvestigação multifacetada que a eu lírica empreende diante do espelho, gestualidade ratificada por meio do ritmo que revela esse olhar que vai de um lado a outro:

olhando assim
de lado

Essa técnica assemelha-se ao princípio que orientou o Cubismo (1907–1914)⁵⁷, o qual manifestava a intenção de representar a totalidade de um objeto por meio da fragmentação de suas partes, “olhando assim/de lado”. Ao tentar exibir as faces de um todo, a representação assume um caráter fragmentário

o meio do meu

Assim como no Cubismo, em que os artistas partiam da premissa de que, para compreender um objeto era necessário observá-lo sob múltiplas perspectivas, de modo a capturar sua essência para além de uma visão única e estática, os versos superam a limitação de um ponto de vista único, oferecendo uma representação mais ampla da realidade.

A eu lírica se autoafirma no verso “eu mesma”. Olhar-se de diferentes perspectivas até chegar a uma síntese de si mesma. Levando em conta que está diante de um espelho, seu corpo pode ser via de acesso para outras revelações de si.

Eu, que vejo, também possuo minha profundidade, apoiado neste mesmo visível que vejo e, bem o sei, se fecha atrás de mim. Em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a de meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne. (Merleau-Ponty, 2003, p. 132).

⁵⁷ “No desejo de transmitir a estrutura total do objeto, os cubistas começaram a decompor as formas em diferentes planos geométricos e ângulos retos, que se interceptam e sucedem. Tentavam sugerir a representação do objeto sob todos os seus aspectos, de face e perfil, em suma, na sua totalidade, como se tivesse sido contemplado sob diferentes ângulos de visão ou tivéssemos dado uma volta em seu derredor” (Cavalcanti (s/d), *apud* Teles, 2012, p. 153).

A eu lírica vê a si e seu corpo, parte do visível que ela mesma contempla, aberta às possibilidades do mundo sensível, “fazendo-me mundo”, buscando uma visão do conjunto que a compõe.

Essa consciência se dá na linguagem, na própria escrita. A linguagem é o terreno onde o devir se realiza. “Compreender que esse sistema de imagens, representações e signos compõe o pensamento da lógica discursiva da identidade social dominante é fundamental para que os feminismos possam transformá-lo e abrir novas possibilidades de ser” (Rago, 2013, p. 13).

A eu lírica performa modos de se ver. Este olhar de lado lembra a atitude de uma personagem protagonista de Clarice Lispector, quando, diante de sua fotografia, indaga-se. “Olhava de relance o rosto fotografado e, por um segundo, naquele rosto inexpressivo o mundo me olhava de volta também inexpressivo. Este – e apenas esse – foi o meu maior contato comigo mesma?” (1979, p. 24). A eu lírica olha-se, mas, diferentemente da protagonista, não conclui sobre a quantidade de vezes que buscou fazer isso, o que mostra, talvez, um abandono de si, apenas conclui o que vê, autoafirma-se:

eu mesma pra mim.

Há um espaço maior entre os dois sintagmas. Na leitura do poema, este espaço se constitui como uma pausa maior, como uma expectativa, um suspense. No verso, a imagem, suscitada pelo espaçamento, sugere o próprio ser diante do espelho, propõe a própria cena da *persona* lírica “eu mesma”, o espaço entre ela e sua imagem refletida – “pra mim”. Eu, sujeito da sentença e sujeito que olha para o outro, mim, na sentença, objeto indireto, representa o outro que é visto em uma ótica merleau-pontyana, tornando-se mundo para sentir o outro enquanto presença.

Nesse viés, o pronome pessoal eu, sujeito, e o pronome oblíquo mim, objeto, fazem parte de uma mesma substância, mas estão em perspectivas diferentes. A eu lírica tenta se reconstruir. Há uma consciência, “meio do meu”, o que não é inteiro, é metade, “mais ou menos”. O ritmo quebrado vem ao encontro dessa consciência. O ritmo está marcado por pausas longas e breves, em final e no interior dos versos. O ritmo não se limita a acompanhar simplesmente o significado do poema, diz Bosi, mas “arrasta-o para os esquemas do corpo” (2010, p. 111)). Neste caso, o corpo que se olha, sente-se, que se movimenta. As pausas são o reflexo do que ocorre internamente, contemplar-se, refletir sobre si mesma. Nesse ritmo, a eu lírica se examina e se encontra pela metade, mas já se tem.

O deslocamento da eu lírica de um lado para outro é reforçado na disposição do pronome “eu” do lado esquerdo, iniciando o terceiro verso, “eu mesma”; do lado direito, no

final do quinto verso, “o meio do meu”, e, no último verso, formado apenas pelo pronome “eu”, recuado à direita. A voz lírica, bem como o poema, transcende o papel, pois é imagem, é ritmo.

As consoantes nasais nos últimos versos aparentam balbuciar uma introspecção profunda, como se descobrisse algo.

o meio do meu
mais ou menos
eu

Ao fazer esta descoberta pode estar isolada, sozinha. Ou de frente para si mesma? O verso “eu”, insulado mais à direita, pode implicar um lugar, um reconhecimento, uma distinção, o encontro consigo mesma.

2.1.1 Do que se reparte

No poema colocado a seguir, a reflexão recusa o presente e transita entre um passado e um futuro.

se ao menos
o já havido
pudesse ficar inteiro
pelo menos isso
e tudo seria
meio a meio

(Ruiz, 2008, p. 73)

Nas palavras de Benedito Nunes (1969), o ser que conquistamos não é exatamente o que queríamos,

se ao menos
o já havido

mas aquele que a “expressão capta e constrói, e que é, de qualquer modo, uma realidade provisória, mutável, substituível, que oferecemos aos outros e a nós mesmos” (Nunes, 1969, p. 133). Com base nessa premissa, podemos perceber uma relativa falência da expressão, que afeta o que a eu lírica quer comunicar. Ela mostra consciência disso,

o já havido
pudesse ficar inteiro

mas não se conforma. “Não nos comunicamos plenamente de ser para ser, segundo o ideal da reciprocidade das consciências” (Nunes, 1969, p. 133), pois há um apelo interno em cada um que os leva a um processo contínuo de se construir, “com auxílio de palavras velhas ou novas, a ideia de si mesmo” (Nunes, 1969, p. 133). Percebemos no poema este ser que busca um estar

possível no presente, articulando uma linguagem carregada de um querer sem jeito de ser realizado.

A linguagem mostra esse desdobramento no verso inicial, com a conjunção condicional “se”, cuja carga semântica não é uma condição propriamente dita, mas um desejo, ou um lamento, pois o olhar volta-se para o passado frustrado e busca um futuro hipotético. O verso

se ao menos

traz um recorte e um pesar do que pode ter sido. Mas o que houve? A eu lírica traz o desalento, não a clareza, não a confissão, mas apenas a emoção. Collot (2018), ao discorrer sobre a emoção lírica, por um viés merleau-pontyano, assevera que o poeta criará um estado de emoção, tornando sensível o objeto que o inspirou, a linguagem.

Da experiência ao poema, a emoção parece metamorfoseada. [...] Mudou de corpo e de objeto: a emoção agora está encarnada na carne das palavras e em uma coisa escrita. Este corpo verbal é poesia essencialmente sonora e vibra no timbre e no tom de uma voz. A repercussão do poema é função de sua ressonância. (Collot, 2018, loc 441).

O verso

pudesse ficar inteiro

é o maior do poema, reafirmando visualmente a ânsia de completude, no entanto, torna-se uma antítese, pois o que o verso expõe é somente esta ânsia de que “o já havido”, uma situação, talvez um relacionamento, pudesse ter se mantido em parte, o que já a deixaria satisfeita. Mas, no verso seguinte, novamente o lamento,

pelo menos isso

o desejo que evoca parte de um todo, que não é claro, é “isso”. O pronome anafórico retoma um referente implícito, que está no “entre”, no imponderável.

A imprecisão continua no verso

e tudo seria

com o verbo no futuro do pretérito e o pronome indefinido, sem dizer do que se trata, permanecendo tudo dentro de uma conjectura e de um paradoxo, à medida que o pronome “tudo” se opõe a parte de um todo:

meio a meio

Esta expressão traz uma ideia de rompimento, fragmentação de uma unidade central e de surgimento de uma multiplicidade de situações de impasses, dificuldades que querem se revelar, mas não conseguem. Isso se vislumbra na própria escrita, que quer sugerir uma saída,

mas não encontra, pois o que se organiza como saída de fato é o fictício, a suposição. Por outro lado, a expressão “meio a meio” manifesta o partitivo, não no sentido de rompimento, mas de repartir no sentido de alteridade, o inteiro só se dá quando o ser humano ético se propõe a repartir. Isso está relacionado à solidariedade, empatia; àquilo que faz parte do ser humano: em vivência com o outro, ele só se torna inteiro no outro.

Nesse *continuum*, outro poema também deambula por esta temática:

do que se reparte
amor
prazer
arte
é o que persiste

do que se divide
só o meio a meio
resta inteiro

o resto
não resiste

(Ruiz, 2008, p. 32)

Merleau-Ponty (2011, p. 254) afirma que, se considerássemos o sentido emocional da palavra, “seu sentido gestual”, inerente à poesia, “acharíamos agora que as palavras, as vogais, os fonemas são tantas maneiras de cantar o mundo, e que eles são destinados a representar objetos, [...] porque eles extraem e, no sentido próprio da palavra, exprimem sua essência emocional” (Merleau-Ponty, 2011, p. 254). Logo, o poema trata da matéria “emoção” como elemento de constituição do ser, pois é o que persiste. Sendo assim, por meio da linguagem, a eu lírica fala sobre coisas que mostram e movem os sujeitos, seu jeito de ser, sua humanidade, dá-lhes mais completude

do que se reparte
amor
prazer
arte
é o que persiste

Na primeira estrofe, o verso

do que se reparte

aborda elementos intrínsecos à condição humana, referindo-se a conceitos fundamentais como amor, prazer e arte. Essas instâncias não existem de forma isolada, mas constroem-se na

alteridade. Nesse primeiro verso há uma intencionalidade rítmica, quase percussiva, que ecoa semanticamente a ideia de repartição. Os fonemas oclusivos, no verso /d/, /k/, /p/, /t/, são produzidos através do bloqueio total do fluxo de ar na cavidade bucal, seguido por uma liberação súbita ("explosão"), o que evoca a imagem sonora da repartição.

Os três versos subsequentes, cada um elaborado por um único substantivo

amor
prazer
arte

alteram sensivelmente o ritmo e a respiração do poema. Essa disposição espelha, visual e ritmicamente, um gesto de distribuição. Cada palavra reclama seu próprio verso, como se a dimensão conceitual e afetiva que carrega impossibilitasse sua contenção em uma única linha. Cada um desses termos constitui um universo próprio — de afeto, de experiência sensível, de criação — que resiste e persiste para além do instante da leitura.

Tendo em vista que palavras evocam uma presença, a solução estrófica adotada pode ser lida como a convocação ritualística de cada uma dessas presenças fundamentais, concedendo-lhes o espaço e o peso que sua enunciação merece. Em **reparte/arte**, a recorrência da palavra “arte” pode sugerir uma ressonância dos demais sentimentos como se a arte fosse o elemento de contato, que permanece e ressoa.

do que se divide
só o meio a meio
resta inteiro

Na segunda estrofe, a ideia de divisão, de rompimento, contrapõe-se à primeira, tanto na forma, com o número de versos por estrofe sendo reduzido, quanto no conteúdo,.

O que divide, que não se amplia, não se expande, é físico. A divisão rompe com a integridade do eu. No entanto, algo “resta inteiro”, “o meio a meio”. Por um lado, a expressão meio a meio se opõe ao inteiro. Por outro, quando se divide algo entre duas pessoas que repartem amor, prazer e arte, o “meio a meio” torna-se um: eu, metade, e tu, a outra metade.

A repetição desta expressão, em seu aspecto sonoro, parece torná-la uma palavra apenas no verso

só o meio a meio
resta inteiro

pois expressa uma sonoridade que parece aglutinar as palavras, *omeioameio*. A eu lírica vislumbra uma relação de mutualidade. Nas palavras de Paz (1976), a experiência da outridade

é feita na tecitura de nossos atos diários, é inicialmente “a percepção de que somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte. Somos outra parte” (Paz, 1996, p. 107). Não estariam esses versos referindo-se a esta outra parte? O meio como parte do todo?

A expressão meio a meio/ meio do meu/ meio/ metade são recorrentes nos poemas ora analisados e revelam um esforço frequente da poeta, que cria uma teia de significados que se se interconectam. De um poema a outro, uma palavra, uma frase, uma repetição sonora manifesta diferentes eus que não cedem aos apelos da sociedade de consumo, mas aos apelos da sua vivência, descobertas, relações com o outro, que é a escrita, a poesia, a natureza, o ser humano.

2.2 O CORPO METONÍMICO: UMA PERFORMANCE DO SENSÍVEL

Nas palavras de Cohen (1974, p. 110), a metáfora “é um conflito entre o sintagma e o paradigma, entre o discurso e o sistema”. O autor assevera que o discurso cotidiano marca sua presença na via do sistema. O discurso poético “inverte o sistema e, nesse conflito, é o sistema que cede e aceita transformar-se” (Cohen, 1974, p. 110). Os poetas de vanguarda, como os concretistas, os da contracultura e, nesse bojo, Alice Ruiz, não apenas usaram o discurso poético que inverteu o sistema, mas foram além, pois também subverteram a linguagem. Isso confirma com Valéry ([s.d.] apud, Cohen, 1974, p. 110) que a poesia é “linguagem dentro da linguagem”.

Nos poemas analisados neste tópico buscaremos atentar a esta trama da linguagem. Neles, a poeta faz experimentação dialogando com os poetas concretistas com quem conviveu. Como afirmado em sua fortuna crítica, “o concretismo me deu régua e compasso” (Ruiz, 1997, p. 12). Nessas experimentações poéticas, o sentido da visão é bastante aguçado. Esta percepção, além de carga sonora, também traz aspectos pictóricos.

No poema abaixo, uma cena do cotidiano, surpreende pela beleza do que apresenta:

de noite
 um céu
 de estrelas e pêssegos
 de dia
 um chão cheio
 de coisas maduras

(Ruiz, 2008, p. 62)

O poema se espacializa em seis versos e transforma a página em cenário. A página é o espaço em que sucedem as imagens, o branco do papel deixa de ser estático, deixa de ser apenas veículo, e passa a ser o ambiente, onde germinam palavras, estrelas e frutos e “coisas maduras”.

A disposição gráfica na página dá a sensação da divisão temporal noite/ dia; espacial, céu/ chão. O poema se concebe nesse entremeio pela situação que descreve.

Em um primeiro momento, há uma sugestão romântica de poesia, que nos remete à contemplação de um céu estrelado, mas a poeta introduz uma palavra que quebra o campo semântico: “pêssego”. Com potencial imagético imprevisível, é uma característica do haikai, fonte imorredoura da poesia de Alice Ruiz. Estaria entre a poeta e o céu estrelado um pessegueiro com seus frutos amarelos e carnudos?

Da contemplação de uma paisagem natural passamos para a contemplação, em versos, de algo mais complexo para o ser humano:

Olhar o mesmo olho
com outros olhos
em outro olhar
o mesmo olho
nos mesmos olhos
o olhar do outro
de olho
(Ruiz, 2008, p. 206)

Nas palavras de Cohen (1974, p. 76), o ritmo do verso é “feito de uma periodicidade aproximativa que satisfaz o ouvido”. Essa periodicidade é relativa, pois, para que uma estrutura seja considerada rítmica é necessário “considerarmos sua repetição pelo menos visual” (Fraisse, 1956, *apud* Cohen, 1974, p. 76). O poema “Olhar o mesmo olho” impõe naturalmente uma estrutura rítmica, a começar pelo aspecto óptico, que imita o movimento do olhar em um jogo rítmico do olhar, de modo que, ao lermos o poema, nossos olhos ziguezagueiam pela página de um verso a outro, evidenciando o movimento performativo do olhar, pois o corpo vivencia a experiência pela visão.

O poema é um estímulo aos sentidos da visão e da audição, a partir da camada fonorrítmica (Reis, 2006) articuladas pelas figuras de repetições paronomásticas “olhar/olho/olhos; aliterações dos dígrafos /lh/, /tr/ e sibilantes /s/, nasais /m/ e assonâncias /o/, /e/. Esses recursos, insistentemente repetitivos, assemelham-se a um *looping* visual e sonoro. Décio Pignatari (1975, p. 65,66) assevera que a poesia concreta “de modo algum, pode abdicar da dimensão sonora da palavra”. Alice Ruiz lança mão desses recursos com uma consciência rítmica e musical.

Sendo assim, os recursos sonoros como o /lh/ que se repete em todos os versos nas palavras “olho/olhar”, o fonema nasal /m/ e especialmente a assonância da vogal /o/ predominantemente fechada, apenas em dois momentos aberta, criam uma curva melódica que favorece uma dicção musical da voz. Além disso, o fonema /o/ aparece 27 vezes ao longo do poema e, além de acentuar a musicalidade, pelo desenho arredondado, cria imagens como se fossem olhos. As repetições criam imagens e sensações de modo a tocar de forma consciente “a corda que estava soando espontânea em seu coração e escuta o tom pela segunda, terceira, quarta e quinta vezes. O que lhe escapa como linguagem reproduz o mesmo clima anímico, possibilitando uma volta ao momento da inspiração lírica” (Staiger, 1975, p. 35). Por essa via, o lírico é um sistema em que a poeta, tendo vivenciado uma emoção espontânea, conscientemente retorna a essa emoção, explorando-a continuamente até que a linguagem do poema consiga reproduzir essa mesma atmosfera anímica, envolvendo também o leitor” (Staiger, 1975).

A disposição gráfica dos versos contribui para a produção de imagens, como se os espaços em branco fossem as janelas do olhar, os olhos, ou esta disposição reiterada, produzindo o jogo dos olhares diante do espelho. O olhar é espectral, reflete o olhar do outro que, na perspectiva de Merleau-Ponty (2003) e Barthes (2003), o visível, o olho que olha, torna-se vidente, enquanto é visto.

Olhar o mesmo olho
Com outros olhos

A eu lírica, diante do espelho, olha a si mesmo? Ou olha os olhos do outro? Está diante de um espelho ou de uma fotografia? “O poema concreto põe em xeque, desde logo, a estrutura lógica da linguagem discursiva tradicional, porque encontra nela uma barreira para o acesso ao mundo dos objetos”, diz Haroldo de Campos (1975, p. 71), que compõe o poema “olho por olho a olho nu” (Campos, 1975, p. 46).

O poeta concreto, em vez de falar sobre a realidade, organiza as palavras e signos de maneira a presentificar essa realidade. Ruiz, em diálogo com a poesia concretista, acessa possibilidades de olhar o mesmo com outros olhos, usa a repetição como se, ao “martelar” a ideia, apontasse para algo singular. Isso muda a perspectiva. O olhar pode ser a metáfora da própria vida que se transforma, do ser que passa a ver o mundo de modo diferente.

Pelas percepções e interpretação do que o olho olha, o olhado transcende o simples ato de capturar imagens. O poema em análise sugere, desde o início, que o sentido visual ultrapassa a observação passiva, convertendo-se em uma vivência marcada pela reciprocidade, pelo

diálogo e pelo envolvimento mútuo. Logo, “o mundo visível nos atrai e instaura sua presença” (Merleau-Ponty, 2003, p. 129), mas é nosso olhar que, por sua vez, o reveste de sensibilidade e o interpreta nesse diálogo contínuo, no qual “o visível torna-se vidente” (Merleau-Ponty, 2003, p. 129). Ou seja, nós não somos observadores isolados olhando para um mundo externo; nós somos parte do mundo que vemos, o corpo se vê, olhando.

A reciprocidade é instaurada no poema, como já apresentamos, por meio de seus recursos rítmicos, lexicais, visuais e sonoros. As palavras “olhar”, “olhos” e “olho” são repetidas oito vezes, em um jogo paronomástico que vai além da mera ênfase temática. Esses recursos materializam a própria ação no plano da linguagem e mostram o poema como “uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional, e, por assim dizer, geradora da ideia, criando uma entidade todo-dinâmica, ‘verbivocovisual’” (Campos, A., 1975, p. 34).

o olhar do outro
de olho

Por outro lado, nesse jogo de olhares podemos inferir um contexto social vigiado, repressivo, lembrando que o contexto em que foi escrito o poema foi o da década de 1970, conforme apresentado anteriormente. Embora Alice Ruiz não tenha levantado bandeira de engajamento político-social, usa a linguagem como um meio de dizer, de se dizer nos interditos.

Em outro poema, também produzido pelo viés da poesia concreta, a eu lírica refrata-se em um jogo de simulacros que se dá, primeiramente, na materialidade do poema, onde “o núcleo poético é posto em evidência não mais pelo encadeamento sucessivo e linear de versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema” (Campos, A., 1975, p. 45).



(Ruiz, 1982, p.61)⁵⁸

A primeira publicação deste poema foi no livro *Navalhanaliga*, em 1980. Assim como na poesia concreta, a visualidade torna-se elemento preponderante e revela a reação dos poetas

⁵⁸ Para manter a forma original, este poema foi escaneado e inserido nesta página.

modernos contra o verso tradicional, palavroso, estilo alto que caracterizou parte da poesia do século XIX, e começaram

[...] por explorar as unidades mais significativas do discurso, chegando a desprezar as palavras funcionais que estabelecem o elo sintático e culminando na exploração de vocábulos combinados por uma sintaxe plástica, ou na utilização da palavra-frase distribuída na superfície da página de diversas maneiras” (Ramos, 2011, p. 69).

O poema explora o pictórico de tal maneira que o conteúdo verbal se apresenta em duas colunas, uma mais estreita que a outra, espelhadas. Colocando sem esse efeito:

elo	espelho
entre	rebelde
olho	reflete
e	o
olho	estranho

(Ruiz, 1982, p.61)

Nesse processo metaforiza a impossibilidade de uma imagem perfeita, daí as palavras escritas em direção inversa, uma determinação do “espelho/rebelde”, que foge da sua funcionalidade usual para refletir, do avesso, não a mensagem que está na sua frente, mas outra, a da recusa, subversão e da busca de inovação. Pode-se dizer que se trata de um poema metalinguístico, o espelho remetendo a si próprio no processo de espelhamento e produção poética. Nesse sentido, o conteúdo poético se integra à forma, o poema é a distorção.

Refletindo com Merleau-Ponty acerca da reciprocidade entre quem vê e quem é visto, há deformação, há diferença na forma como a imagem é vista, pois “quem vê não pode possuir o visível a não ser que seja por ele possuído” (2003, p. 131). Mas aquele que vê “conforme o que prescreve a articulação do olhar e das coisas, seja um dos visíveis, capaz, graças a uma reviravolta singular, de vê-los, ele que é um deles” (Merleau-Ponty, 2003, p. 131). No caso do espelho a imagem refletida é o corpo que se vê sendo visto, o sujeito que olha, o outro que é visto: “o estranho”.

Essa técnica é possível de ser observada no poema “Espelho” (1987), do poeta e músico Luiz Augusto Knopp de Mendonça, conhecido como Knorr:

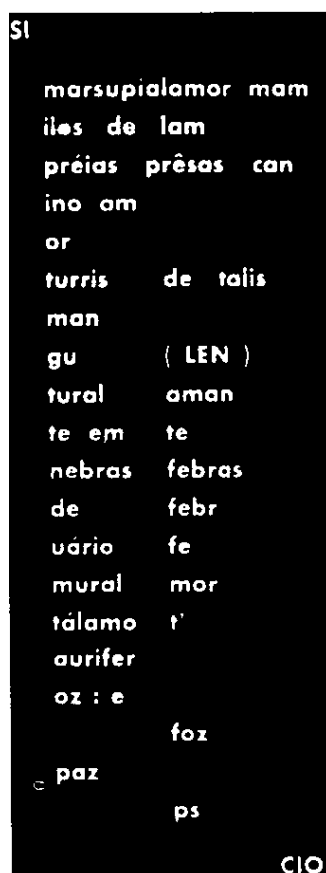
NÃO	MEM
HÁ	ÀH
ESPELHO	20HJO
QUE	QUE
UNA	REFLITAM
OLHARES	2/NEGAMI

Livia Bertges, ao analisá-lo, afirma:

Como se houvesse um espelho cortando de cima a baixo o meio da lâmina, levando uma metade a ser reflexo da outra, a imagem das palavras aparece na lâmina com significados distintos e em direções diversas (da esquerda para direita ou vice-versa). O reflexo perfeito aparece apenas nas palavras replicadas identicamente nas duas colunas do poema: “há” e “que”, na segunda e na quarta linha, respectivamente. (Bertges, 2015, p. 68)

No poema de Alice Ruiz, não há semelhança entre os vocábulos escolhidos de modo que não há “reflexo perfeito”, isto é, no poema de Knorr há pontos de contato, no de Ruiz não há este ponto, mas, ironicamente, a palavra “elo” sugere o desejo dessa conexão.

Os concretistas usaram esta técnica da letra branca sobre o fundo preto, como ocorreu com o poema “Silêncio”, de Haroldo de Campos (1975, p. 65), que,



segundo Pignatari (1975, p. 64), “é o próprio material”, no caso, o papel negro, “que colabora na criação-recriação da experiência, [...] e funcionando estruturalmente com as letras brancas

e com a palavra ‘silêncio’, fragmentada e em caixa alta, que permeia todo o bloco em caixa baixa” (Pignatari, 1975, p. 64).

A disposição dos versos na página cria uma partitura de leitura nos poemas, à maneira de Mallarmé, na qual o “núcleo poético é posto em evidência não mais pelo encadeamento sucessivo e linear de versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema” (Campos, A., 1975, p. 45).

No poema de Ruiz, “elo”, o espaço entre as palavras é silêncio, respiração, movimento. Ler esse poema é performar, não apenas com os olhos, mas com o corpo, primeiro diante do espelho, depois na própria página, posto que é o leitor que decide como lê-lo, tornando-o a própria peça em performance na página, nos espaços em branco, ou melhor, espaços em preto. “O leitor pode ordenar de maneira diversa os fragmentos do poema de modo a obter estrutura distinta” (Ramos, 2011, p. 69). Além disso, este poema, pelas diferenças que apresenta, sugere dois poemas. Para ler a segunda parte, o leitor deve se colocar diante de um espelho, o que o torna ainda mais performativo quando, diante do espelho, revela sua outra face, a dele, poema, e a do leitor. Logo, podemos ler da esquerda para direita, de forma horizontal, nesse aspecto a linguagem torna-se fragmentária, constituída por pausas mais longas. Também podemos ler de cima para baixo, alinhando o poema na sua verticalidade, dividindo-o em duas colunas, assim teremos dois poemas distintos ou que se complementam. É também possível leituras cruzadas, trazendo diferentes nuances em um jogo lúdico da linguagem poética.

Partindo da possibilidade de dois poemas, o primeiro apresenta versos monossílabos; o segundo, dissílabos, ampliando a imagem do primeiro, de modo a produzir uma imagem que reflete a outra. Ou seria uma imagem dentro da outra? Cohen (1974, p. 110) afirma que “o absurdo poético não é preconcebido. É o caminho inelutável pelo qual o poeta deve passar, se quiser fazer a linguagem dizer aquilo que a linguagem nunca diz naturalmente”. A poeta Alice Ruiz distorce e quebra as regras convencionais da linguagem para pôr em evidência questões mais profundas e indizíveis em relação ao ser.

Nesse contexto, as palavras de Derrida vêm colaborar para entender como se constitui a performatividade da leitura, do dizer do poema:

Embora alguns textos pareçam ter um maior potencial para formalização, configurando obras literárias e obras que dizem muito sobre a literatura e, portanto, sobre si mesmas, obras cuja performatividade, de algum modo, parece a maior possível no menor espaço possível, isso pode somente dar origem a avaliações inscritas num contexto, a leituras localizadas, que são, elas próprias, formalizantes e performativas. (Derrida, 2014, p. 68).

Para o autor, certas obras literárias, como a poesia moderna, não se contentam em contar uma história; elas encenam com as palavras os próprios dilemas da linguagem e da significação. “A potência não está escondida no texto como uma propriedade intrínseca” (Derrida, 2014, p. 68). Consequentemente, não há um significado final para ser encontrado, mas uma cadeia infinita de atos performativos: o texto performa sua literariedade e a leitura performa sua interpretação.

Nessa sequência infinita de atos performativos, a *persona* lírica fragmenta-se no poema, o qual se desagrega no suporte da página. Este mecanismo pode ser entendido como uma metáfora da busca de si mesmo, transformando o espelho em espectro do próprio ser que anseia por se ver, investigar-se. Essa dinâmica manifesta-se em um jogo perceptível nos espaços vazios entre um conjunto de semas e seu subsequente. Logo, “o espaço deixado entre os nomes é um significante que, com o seu poder de síntese, contribui de maneira decisiva para a expressividade do poema” (Ramos, 2011, p. 83). Estes espaços metaforizam o esvaziamento, ou o distanciamento que há entre o ser e o outro, ou o próprio distanciamento de si mesmo, da sua essência.

Cohen (1974, p. 97) sustenta que “a poesia com efeito estético emana das coisas, não das palavras”. Logo “rebelde”, “estranho”, “elo”, “olho” ampliam ideia que é “uma categoria do ser e não da linguagem; aplica-se ao conteúdo, não à forma” (Cohen, 1974, p. 97). Podemos dizer que tanto conteúdo quanto forma estão em consonância nesta construção poética, o fazer poético falando do próprio fazer e, por outro lado, na construção de um questionamento interno, de um eu que se olha, não se vê, mas enxerga um outro, o estranho.

2.3. SOMBRAS E MÁSCARAS: SIMULACRO DE UMA PERFORMANCE

Discorrendo sobre o alcance da poesia em relação às demais modalidades artísticas, a partir da perspectiva de Dilthey, Benedito Nunes (Dilthey, 1954, *apud* Nunes, 1999, p. 49-50). afirma

[...] a superioridade da poesia entre as artes; somente ela, pela capacidade de abrir o conhecimento da realidade não imediata, sobre a base da experiência da vida alargada por uma consciência do sentido do que acontece, abriga uma visão de mundo. Na visão poética do mundo, aquilo que acontece se converte, pois, em símbolo.

Alice Ruiz, ciente dessa capacidade da poesia explicita em sua poética questionamentos importantes à condição humana. Cada indagação projeta uma sombra, uma dúvida e neste desvendar, neste movimento de retirar as máscaras, ou de reconhecê-las, desencadeia reflexões sobre a existência humana. Mas, e quando a arte é a própria sombra?

O poema “PROJESOMBRAS”, publicado primeiro em *Vice Verso*, em 1988, traz a epígrafe “por causa de Regina Silveira”. Fazendo uso dessa epígrafe como um código, é possível considerar que este poema foi escrito após Alice Ruiz ter tido alguma vivência com a obra dessa artista plástica renomada, que ofereceu grande contribuição para as artes visuais no Brasil. Sua técnica é a de manipular elementos como a luz e a sombra, sombras geralmente pretas e desenhadas, para criar objetos ou forma que não estão materialmente no ambiente onde ela atua⁵⁹.

PROJESOMBRAS

por causa de Regina Silveira

no mundo das sombras
os objetos incham
grávidos de outras formas

silhuetas dissimulando similaridades
paródias e paradoxos
linearidades em desalinho

aqui
armas são a alma das louças
ali
projesombras milimetricamente
calculadas

inauguram com humor
o outro lado do rigor

o primeiro plano
passa a pano de fundo
o que é o fundo?
o que é a figura?
o que é a coisa?
o que é a sombra?

em toda arte
as coisas sonham sombras

(Ruiz, 2010, p. 40)

Os versos encenam, envolvendo o leitor/ouvinte em imagens projetadas pela voz lírica. A dinâmica do poema no suporte papel/ livro proporciona um movimento por si só. As palavras e seu jogo rítmico trazem a oralidade do poema, tornando-o performativo, especialmente no

⁵⁹ Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/283401552_Sombras_e_luzes_reproducao_tecnica_os_rastros_efemer
os do desaparecimento e o puro traco na obra de Regina Silveira. Acesso em: 03/03/2026.

momento da pergunta “o que é...?”. Estas palavras introduzem um ato em curso. Mesmo que se leia em silêncio, há uma performance de perguntas. A estrutura poemática é dividida em seis estrofes heterométricas, com versos de duas a quatorze sílabas poéticas, imagens inconstantes das sombras.

O verso “no mundo das sombras”, em um primeiro momento, arrasta-nos para um outro plano, com lances surreais; neste mundo, os objetos ganham múltiplas vidas, prosopopeia que permite um comparativo entre uma obra de arte plástica feita com luz projetada sobre um objeto em uma parede, e um poema: para chegar a ser arte, partiram das sombras, dos reflexos projetados pela realidade nas emoções dos artistas, ideias daquilo que viriam a ser, até a prenhez da forma.

no mundo das sombras
os objetos incham
grávidos de outras formas

No primeiro verso, a repetição das vogais nasalizadas /u/ e /o/ “no mundo das sombras” contribui para a percepção de um ambiente fechado. Diferentemente, nos versos seguintes, embora apresentem recorrência de vogais fechadas, estas estão em palavras com vogais abertas, o que permite perceber uma dicção mais viva, mais alegre. O vocábulo “grávidos” quebra com a sobriedade, e traz caráter inusitado à cena.

A sonoridade ganha um espaço maior com a aliteração da sibilante /s/ e assonância da vogal alta /i/, proporcionado um ritmo mais intenso no primeiro verso, bem como uma tonalidade mais aguda.

silhuetas dissimulando similaridades
paródias e paradoxos
linearidades em desalinho

As silhuetas também ganham vida, sendo personificadas com o gerúndio “dissimulando”, como se as sombras gerassem formas em movimento. Ruiz brinca com a construção sonora trazendo procedimentos do fazer artístico, “paródia e paradoxo”. Essa construção com oclusivas rompe com a sequência musical que vem sendo feita nos primeiros versos, mas soma com a diferenciação dos contornos em movimento. A paródia, como recurso da linguagem, logo, metalinguístico, reflete sobre a fatura dos versos, pode ser uma desconstrução daquilo que se projeta, bem como o paradoxo daquilo que vai ser “linearidades em desalinho”. Na perspectiva de Hutcheon, a paródia é a “repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança” (Hutcheon, 1991, p. 47). A paródia se constrói também a partir do paradoxo, pois repete para diferir. Os contrastes

se intensificam em um ambiente difuso, buscando nas formas projetadas alguma forma de fato, mas o que se apresenta são projeções não sobrescritas de forma alinhada. Nesse sentido, a poeta capta uma das bases da arte da artista plástica, que é a da criação de ilusões de ótica, alteração de sistemas convencionais de perspectivas e, algo curioso, em algumas de suas obras, as sombras criadas não se fixam em estruturas planas, mas escalam e atravessam espaços, brincam com a arquitetura.

aqui
armas são a alma das louças
ali
projesombras milimetricamente
calculadas

inauguram com humor
o outro lado do rigor

O uso dos dêiticos “aqui”, “ali” nos leva, com a eu lírica, a observar onde são projetados os vultos no espaço, imersos em outra realidade. A palavra “milimetricamente” parece extrapolar o processo de projeção de uma sombra, trazendo uma carga semântica de reconhecimento e valorização da obra pela eu lírica, talvez pela perfeição do que a artista conseguiu fazer, de acordo com seus objetivos artísticos.

o primeiro plano
passa a pano de fundo
o que é o fundo?
o que é a figura?
o que é a coisa?
o que é a sombra?

Nos dois primeiros versos muda-se a dicção poético-semântica, pois o foco, o centro das atenções torna-se secundário, “pano de fundo”. O que simula o ser passa a ter mais importância. A construção paronomástica **plano/ pano** enfatiza essa transição, como se o som das palavras proporcionasse a passagem. A partir da mudança, e em construção anafórica, a eu lírica lança perguntas sobre elementos da projeção de sombras.

Por outro lado, as sombras seriam espectros, projeções oníricas da mente do artista. Para Jung (2016, p. 43), nos sonhos “se acumulam imagens que parecem contraditórias e ridículas, perde-se a noção de tempo e as coisas mais banais podem se revestir de um aspecto fascinante ou aterrador”. É o mundo de liberdade criativa, do artista que se diverte com as possibilidades, buscando paradoxos, desalinhos, quebrando estereótipos, formalidades, pois

em toda arte
as coisas sonham sombras

“As imagens produzidas nos sonhos”, assevera Jung (2016, p. 48), “são muito mais vigorosas e pitorescas do que os conceitos e experiências congêneres de quando estamos acordados”, porque podemos expressar aquilo que está latente em nosso inconsciente livremente, ocorrendo que, “nos nossos pensamentos conscientes restringimo-nos aos limites das afirmações racionais – afirmações bem menos coloridas, uma vez que as despojamos de quase todas as suas associações psíquicas” (Jung, 2016, p. 48). Os artistas não se prendem ao consciente, à razão, se assim fosse, não haveria poesia.

No poema seguinte, a palavra “sombra” suscita outro contexto filosófico sobre a vivência e a relação com o outro. Logo, uma reflexão sobre um mundo relacional de aparências. Notamos também a repetição da palavra coisa (no plural) elemento norteador na leitura do poema.

do jeito que as coisas vão
até parecem felizes
comportando tanto impossível
nunca do jeito que são

coisas pelo contrário
pessoas perdem matizes
viram vultos sombras nada
coisas quando serão?

(Ruiz, 2008, p. 22)

A estrutura poemática se organiza em duas estrofes cujos versos mantêm certa regularidade métrica, oscilando entre um octossílabo, redondilha maior e hexassílabo. O ritmo também é regular, mas nos dois últimos versos há uma mudança com a aliteração “viram vultos” e pausa maior devido ao questionamento final.

Há um “mundo” específico com seres vivenciando uma relação. Nessa vivência, “as coisas”, o par amoroso, ou até mesmo as pessoas não estão “sendo”. Ou a ausência de um ou outro, a falta de comunicação, ou a fala daquilo que não corresponde ao que está sendo sentido. Por esta ótica é muito apropriado o dito: “As coisas estão sujeitas a todas as afecções contrárias.”⁶⁰ A voz poética manifesta uma certa insatisfação com o que está se revelando. Na própria construção dos versos subjaz a manutenção desses sentimentos, já que a métrica mantém certa regularidade reforçada pelo ritmo do poema. Embora não haja pontuação, o ritmo

⁶⁰ Parmênides traz este pensamento ao referir-se sobre as coisas, não o Uno. Estas coisas “estão sujeitas a todas as afecções contrárias”. (Parmênides, s/d p. 59) Créditos da digitalização: Membros do grupo de discussão Acrópolis (Filosofia) Homepage do grupo: <http://br.egroups.com/group/acropolis/>

do poema é marcado pela estrutura sintático-semântica com versos autônomos. Nos dois primeiros versos há um hipérbato que vai reforçar a pausa semântica, marcando o ritmo. Há uma certa monotonia, repetição. O verso

comportando tanto impossível

reforça a recorrência pelas vogais nasaladas e a repetição paronomástica de **comportando/tanto**. A pausa no final dos versos parece marcar um distanciamento das pessoas.

A repetição esvazia o ser humano de sua essência, assim “Nesse reino de homens ocos, ao ritmo sucede a repetição” (Paz, 1982, p. 94). Sabendo que ritmo apresenta conteúdo concreto, apresenta em si mesmo a imagem e constitui-se em verso (Paz, 1982), Alice Ruiz, nesse poema, lança mão de um ritmo, que aproxima um pouco da repetição a fim de trazer a imagem deste ser humano esvaziado pelo mundo moderno. Esvaziado de mitos, de cultura, de religião, de sua própria essência, em um *looping* de passos frenéticos, de atitudes urgentes que não propiciam a reflexão, nem mesmo relações interpessoais vívidas e concretas, elas são efêmeras. Este ser humano moderno se torna oco, sem ritmo, logo, perde matizes. A repetição, sob a ótica de Deleuze (2018) é elemento de transgressão, pois nela está a diferença que permite mudar, que torna o ser em devir. No entanto, o poema parece vislumbrar uma repetição tediosa, homogênea que esvazia o ser e enrijece as estruturas sociais.

Na segunda estrofe há uma mudança rítmica, especialmente nos dois últimos versos.

coisas pelo contrário
pessoas perdem matizes
viram vultos sombras nadas
coisas quando serão?

Os versos revelam uma postura filosófica de Alice Ruiz diante da vida, pois a *persona* lírica torna-se observadora do comportamento. Há um jogo de transformação gradativa no verso,

viram vultos sombras nada

revelando a condição humana em um processo de esvaziamento. Essa construção ganha uma mudança rítmica reforçada pela aliteração “viram vultos” e pela ausência de vírgulas, reforçando a própria desintegração. Todavia, no último verso, há uma mudança na dicção com uma pausa maior devido à pergunta,

coisas quando serão?

Esse último verso traz um questionamento, não só da eu lírica, mas também de quem lê. O que é a “coisa” para Alice Ruiz?⁶¹ Esta palavra, escrita no plural, é repetida no poema. Ela está presente no primeiro, quinto e oitavo versos. No primeiro momento, “do jeito que as coisas vão”, a expressão parece sugerir comportamentos sociais, como relação amorosa, amizade, trabalho, vivência social. É ampla e abstrata. O sentido, ao mesmo tempo em que parece revelar-se, escapa e dá margens a outras leituras e interpretações. No verso “Coisas pelo contrário”, parece falar de comportamento, de mudança de atitude daquilo que se esperava, comportamentos que não condizem com a essência do ser humano. No último verso, “coisas quando serão?”, coloca em xeque aquilo que vinha se estabelecendo como objetificação do ser humano. Mas, quando Alice Ruiz finaliza com este verso, o sema “coisa” ganha dimensão oposta ao que se vinha afirmando. A pergunta manifesta um desejo de alteridade que, no último verso, refere-se, possivelmente, à coisa enquanto ser, na mesma visão aristotélica em que “coisa” é um indivíduo concreto que possui uma essência (Aristóteles, 1995). Daí a pergunta.

O que foi imaginado, o que foi sonhado, as próprias lembranças, a passagem do tempo, a morte ou mesmo a memória factual têm um valor e um peso próprios. Como sinaliza o poema:

para onde foram
lembranças que esquecemos
coisas
que
nunca
chegaram
a
ser?

(*Dois em um*, 2008, p. 54)

A leitura do poema assegura uma experiência da sensorialidade através do ritmo visual, marcado pela ausência de pausas e pela curva melódica descendente, compondo a indagação. O primeiro verso alonga-se nas nasais, o ritmo vibra um esvaecimento do ser. No segundo, a aliteração das sibilantes /s/, bem como a assonância da vogal /e/ nasalizada, promove cadência rítmica em conformidade com o tom reflexivo, reforçando o esmaecimento da memória.

Nos versos seguintes a poeta lança mão de recursos próprios dos concretistas, não só pela visualidade, mas principalmente pela fragmentação da sintaxe a ponto de uma preposição ser um verso. A disposição das palavras no espaço da página é fundamental para o ritmo e para a experiência de leitura. Em uma ótica concretista, “o poema é forma e conteúdo de si mesmo”

⁶¹ Registro aqui um dos sentidos que o Dicionário Houaiss traduz para a palavra coisa: “Tudo que existe ou possa existir, de natureza corpórea ou incorpórea” (Houaiss, 2009, p. 490).

(Pignatari, 1975, p. 43) e nele está toda a matéria da linguagem, a emoção e o sentido, cujo ritmo é vital para apreensão deste sentido. O poema, de modo gradativo, fragmenta-se na página e o ritmo torna-se mais visual que sonoro, gerando imagens do esfacelamento das lembranças, da fragmentação do ser de forma descendente e gradativa. Cada palavra é um verso; cada verso, um pedaço da lembrança que se perde, são parte de desejos, sonhos que não chegaram a ser. “Coisas quando serão?”. Octavio Paz (1982, p. 68) esclarece-nos que “o poeta encanta a linguagem por meio do ritmo. Uma imagem suscita a outra. Assim, a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias”. Alice Ruiz tem este potencial encantatório da linguagem, principalmente em tornar quase palpável o jogo rítmico da palavra imagem no papel. A poeta astutamente sabe que “o poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal, fundados no ritmo” (Paz, 1982, p. 68) e no ritmo se dá a performance, que “surge quase que naturalmente”⁶² (Ruiz, 2025).

2.4 HAIKAI: PERFORMANCE DO VER

A relação de Alice com o haikai é transcendente. “O haikai pra mim é o caminho zen, é o meu caminho rumo à iluminação. [...] quando faço um haikai é quase como se tivesse atingido um momento de pureza. Fico numa felicidade estúpida, boba. É como se tivesse acabado de parir sem dor” (Ruiz, 1997, p. 38)⁶³. Seu fascínio pela arte japonesa levou-a a estudar com profundidade e a aprimorar-se nesse tipo de poesia: primeiro como tradutora, depois, como *haijin*, nome que se dá a quem escreve haikais, e, depois, passou adiante seu conhecimento, conforme discurremos na introdução. Talvez por isso, os versos de Alice Ruiz apresentem um teor pessoal e, simultaneamente, universal, nos quais ela captura “sutilmente os imponderáveis poéticos” (Kolody, 1997, *apud*, Ruiz, 1997, p. 03).

A poeta vê o haikai como uma prática moderna, pois é “uma poesia rápida, de saque, dinâmica, trabalhada na linguagem, uma poesia densa” cuja estética moderna “combina com a linguagem do vídeo-texto” (Ruiz, 1997, p. 09). As primeiras traduções que fez foram de poemas escritos por mulheres japonesas, “monjas Zen” (Ruiz, 1997, p. 09), que resultou nas obras *Dez Haiku* (1981) e *Céu de outro Lugar* (1985). Como procedimento de tradução, primeira fazia a tradução literal do inglês; após, fazia uso de um dicionário de japonês-inglês para buscar o significado de cada símbolo na língua de origem, “procurando captar o que se escond[ia] por trás de cada som japonês” (Ruiz, 1990, p. 04) para entrar em contato com a ideia primordial.

⁶² Resposta de Alice para a pergunta que lhe fiz sobre o ritmo no poema, em um dos colóquios da 23ª Flip.

⁶³ Entrevista concedida em 1984, para Ademir Assunção, para a *Folha de Londrina*, e consta na “Série paranaense Alice Ruiz”, 1997.

Em seguida, esperava maturar a ideia até surgir a inspiração para a escrita. Ruiz conclui que tradução também é criação e, buscando o significado dos ideogramas, descobriu que as escritoras que traduzia eram mulheres.

Leo Gilson Ribeiro, em seu artigo “Poemas: destaque para os hai-kais” (Jornal “*O Estado de São Paulo*, 1986), sublinha que lhe chamou a atenção “a série de hai-kais femininos dos séculos XVII e XVIII, intitulada ‘Céu de Outro Lugar’” (Ribeiro, 1986 *apud* Ruiz, 1997, p. 43). Ribeiro tece uma crítica a respeito da tradução de Alice Ruiz, da sua capacidade de sintetizar o poema em português, mantendo a proximidade “no estilo e no espírito, ao que deva ser o original nipônico” (Ribeiro, 1986 *apud* Ruiz, 1997, p. 44), e, para ilustrar, seleciona alguns haikais. O primeiro é da escritora Shisei-Jo:

walking in the winter rain
the umbrella
pushes me back

chuvas
meu guarda-chuva
recua
(Ruiz, 1997, p. 44)

O segundo, de Chyo-Hi:

all I pick up
at the ebb-tide
is alive

tudo que colho
na maré baixa
vem vivo
(Ruiz, 1997, p. 44)

O terceiro, de Chyo-Ni:

in the river alone
darkness is flowing
the fire-files

rio sozinho
escuro correndo
o vagalume
(Ruiz, 1997, p. 44)

Por fim, os de Chine-Jo:

How easily it glows
how easily it goes out

the fire-fly

acende apaga
apaga acende
o vagalume
(Ruiz, 1997, p. 44)

Segundo Octavio Paz (1996), o gênero haikai é uma forma poética que surgiu no Japão do século XVI e, graças sobretudo às contribuições de Matsuo Bashô (1644-1694), a poesia japonesa alcança uma liberdade formal antes ignorada. Paz salienta que “Bashô não rompe com a tradição, mas segue-a de uma maneira inesperada; ou, como ele mesmo diz: ‘Não sigo o caminho dos antigos: busco o que eles buscaram’” (Bashô *apud* Paz, 1996, p. 56). E assim, “transforma as formas populares de sua época (o *haiku no renga*) em veículos da mais alta poesia” (Paz, 1996, p. 56). Para Paulo Franchetti (2012), a obra capital de Bashô foi elevar o haikai a uma maneira de ver e viver o mundo, ensinando-nos acerca do respeito “ao reconhecimento da espontaneidade, da intuição e do aperfeiçoamento espiritual como as fontes da poesia”. (Franchetti, 2012, p. 25). Nesse âmbito, a preocupação na elaboração do *haikai* não será com “o decorativo e o artificioso, mas com a medula mesmo desse artefato linguístico e altamente tensionado” (Campos, H. 1969, p. 59).

É no tensionamento – atenção à força expressiva, criação de contrastes, intensidades, ritmos, quebra de expectativas, que o haikai pode ser uma estrutura performativa, pois cabe ao leitor, nos espaços do não dito, criar sua interpretação, renovando-a cada vez que retorna ao poema. Segundo Derrida (2014), em obras densas e econômicas como o haikai, o grau de exigência da performatividade parece maior.

Embora o haikai seja composto usualmente por 17 sílabas que se dividem em sequências de 5, 7 e 5 sílabas, sabe-se que a sílaba poética em japonês não tem a mesma correspondência em português, “porque a duração do som desempenha lá um papel que não possui em nossa versificação tradicional” (Franchetti, 2012, p. 35). Essa forma poética com três versos apresenta como tema, normalmente, a natureza marcada com o *kigô*, relacionado às quatro estações do ano. A eu lírica é uma observadora contemplativa com a sua objetiva em foco. O *haijin* (substantivo masculino que designa o poeta ou a poeta) não escreve sobre si mesma, nem sobre seus sentimentos, mas sobre o que pode ver. O propósito é perceber a natureza como via de sensações e o que ela tem para nos ensinar. Estas observações da natureza geram reflexões a respeito do mundo e do indivíduo.

depois da queimada
as árvores florescem

em outra direção
(Ruiz, 2015, p. 23)

um fio de fim de lua
na manhã ensolarada
ainda brilha
(Ruiz, 2015, p. 34)

chuva no lago
cada gota
um lago novo
(Ruiz, 2004, p. 77)

Para Alice Ruiz (2010), o *haijin* apenas registra como se fosse uma máquina fotográfica. “O *haijin* não olha com a mente. Não olha com o coração. *Haijin* é quem olha com os olhos” (Ruiz, 2010, p. 7), então, poderíamos dizer que o *haikai* é uma fotografia do instante captada pela lente do olhar.

paineira na chegada
ainda mais florida
no dia da saída
(Ruiz, 2010, p. 23)

por todo o jardim
um exército em fila
lírios da paz
(Ruiz, 2010, p. 48)

antes do escuro
pintando no céu
ensaio de cores
(Ruiz, 2012, p. 08)

A poeta enfatiza que fazer *haikai* é uma prática zen, uma vez que não é só uma forma estética, mas que tem também “um carácter religioso no sentido de um caminho em direção ao *satori*⁶⁴, a um estado mais Zen de ser” (Ruiz, 1997, p. 09). Esta é uma orientação de Bashô, para quem “um bom poema é aquele em que tanto a forma do verbo quanto a junção de suas partes parecem tão leves como um Rio raso fluindo sobre um leito arenoso” (Bashô s/d, *apud* Franchetti, 2012, p. 24). Essa é uma definição de *haikai* ideal, portador de *karumi*, que combina “simplicidade superficial com conteúdo útil e opõe-se à ostensividade e à artesanaria” (Franchetti, 2012, p. 24). Sobre o estado mental para esta prática, Shunryu Suzuki explica que um dos segredos da prática do zen é manter a mente inaugural. “Si se comienza a practicar el *zazen*, se

⁶⁴ De acordo com Suzuki (1987), *satori* é uma forma de percepção interior: “não naturalmente a percepção de um objeto específico, mas, por assim dizer, a faculdade de sentir a verdadeira realidade. É uma percepção de ordem mais elevada.”

tiene que empezar a apreciar la mente de principiante. Éste es el secreto de la práctica del Zen” (Suzuki, 1987, p. 23).

O *haijin*, ao fazer o haikai, olha a natureza despido de sobressaltos, sem eloquência. É uma performance de aparente simplicidade com que se diz, e, desse modo, eleva-se ao estado poético o dito. O grilo, a formiga, o pássaro, a lesma, ganham uma força estética e poética nas palavras mínimas e despretensiosas.

No haikai, a natureza passa a ser um elemento de contemplação artística, um elemento místico, transcendente e íntimo, que vibra na memória do leitor.

céu cinzento
apenas um risco branco
o voo da garça
(Ruiz, 2011, p. 23)

lento pôr do sol
imóvel no telhado
o gato vira ouro
(Ruiz, 2015, p. 86)

primavera
até a cadeira
olha pela janela
(Ruiz, 2008, p. 65)

Antoine Compagnon (2011, p. 450) atribui ao poema “a faculdade de salvar o mundo porque ele é assentimento — discreto, particular, residual — ao ser”. E, referindo-se ao haikai na perspectiva de Roland Barthes, acrescenta: “‘O haikai é assentimento ao que é’, ou seja, presença no limiar da ausência, presença desligada da ausência. *Satori* (zen)” (Barthes 1965, *apud* Compagnon, 2011, p. 450). Em consenso com a postura de um *haijin*, salienta que “O poema ‘captura ao vivo’ a vibração do mundo, como um ‘acordo instantâneo entre o que é visto, observado, e o que é escrito’” (Barthes, 1965, *apud* Compagnon, 2011, p. 450).

Em sua produção, Ruiz nem sempre obedece às regras originais de se fazer o haikai, manifestando o eu, a sensualidade, o amor. É a própria poeta quem diz no prefácio de *Outro silêncio* (2015) que, “graças ao famoso jeitinho brasileiro, a forma tornou-se pop” (Ruiz, 2015, p. 09) e isso foi feito desde Guilherme de Almeida, um dos precursores do haikai no Brasil, até Millôr Fernandes, Paulo Leminsk, entre outros. Juntamente com Rodolfo Guttilla, em “(des)regrados” (2020), diz que, assim como a vida, a poesia não tem regras e previsibilidade.

[...] um de seus maiores desafios é quebrar regras, romper com a forma e a sintaxe estabelecidas; ampliar o espaço da língua e criar sentido de pertencimento para uma comunidade de leitores. Para tanto, é preciso que o

poeta conheça as regras consagradas e seu ofício, profundamente. (Ruiz e Guttilla, 2020, p. 9,10).

Ruiz e Guttilla recordam o que diz o mestre Matsuo Bashô: “Aprenda as regras, assimile-as bem e, depois, livre-se de todas elas” (Bashô, *apud* Ruiz; Guttilla, 2020, p. 10). O postulado de Bashô assemelha-se ao de Foucault sobre transgressão, ao afirmar que limite e transgressão devem um ao outro a densidade de seus seres. O filósofo usa a metáfora, diga-se de passagem belíssima, do “relâmpago na noite” para explicar tal relação.

A transgressão está mais ligada ao limite por uma relação em espiral que nenhuma simples infração pode extinguir. Talvez alguma coisa como o relâmpago na noite que, desde tempos imemoriais, oferece um ser denso e negro ao que ela nega, o ilumina por dentro e de alto a baixo, deve-lhe entretanto sua viva claridade, sua singularidade dilacerante e ereta, perde-se no espaço que ela assinala com sua soberania e por fim se cala, tendo dado um nome ao obscuro. Essa existência tão pura e tão embaralhada, para tentar pensá-la, pensar a partir dela e no espaço que ela abarca, é necessário desafogá-la das suas afinidades suspeitas com a ética. (Foucault, 2009, p. 33).

Bashô, ao propor o esquecimento das regras no século XVII, não estaria propondo esse tipo de transgressão articulada por Foucault no século XX? Tanto para o filósofo francês quanto para o poeta japonês a regra, uma vez assimilada e superada, não se enrijece, recria-se a todo instante.

Pelo exposto, a análise dos haikais de Alice Ruiz será um percurso de encontro e de estado poético do contato com a natureza, com o imponderável, percebendo-os mais próximos dos rigores orientais e, outros, mais distanciados, que se revelarão mais subjetivos, sensuais, amorosos. A haikaísta, conhecendo as regras do haikai, performa a sua transgressão:

não desisto
 não resisto
 só por isso existo
 (Ruiz, 2020, p. 42)

Esses versos apresentam maior subjetividade marcada em primeira pessoa (primeiro modo de transgredir regras) traduzindo uma possível relação do *haijin* com o fazer poético, um fazer contínuo, sem fôlego. Tal sensação se percebe na musicalidade do poema devido às rimas perfeitas (outra transgressão) “**desisto, resisto, existo**”. Além da rima, há repetição martelando a ideia refletida insistentemente na palavra “existo”, em que se revela a própria existência da eu lírica. Podemos afirmar que aqui há uma situação de “vocoperformance” em que a existência se dá na voz repetitiva que ecoa na mente. É a voz da eu lírica, logo, uma voz feminina, que marca sua presença. Cavarero (2011, p. 160) diz que a voz penetra a escrita por meio da

“tecitura rítmica e musical da palavra”, e essa voz, “reconduzida à oralidade da cena materna” é “filogenética” (Cavarero, 2011, p. 160), apresenta relações de evolução, de parentesco.

A poesia contemporânea procura pela síntese, o haikai configura essa proposta no contexto brasileiro.

O haikai aclimatado à tradição coloquial da poesia moderna brasileira tornou-se a pedra de toque desse jeito de ser que exige ao mesmo tempo concentração e descontração. Atenção mínima à intensidade do instante pleno e vazio, e também piscada de olho para o outro, e para o nada. (WISNIK, 2013, 10 e 11).

Alice Ruiz (1997), em entrevista, diz que a poesia oriental é contemporânea e, há mais de 200 anos, ela antevê o que chamamos de produção poética hoje: “uma poesia rápida, de saque, dinâmica, trabalhada na linguagem, uma poesia densa” (Ruiz, 1997, p. 9)⁶⁵. O haikai é síntese de algo maior. Para fazer um haikai “é preciso desenvolver atitudes de integração com a natureza. E com o todo. Nos sentirmos parte do todo” (Ruiz, 2011, p. 7), como demonstra no haikai “Passeio no Ibirapuera”, em que um elemento da natureza, “uma cerejeira em flor”, é capaz de silenciar o barulho interno e externo.

Passeio no Ibirapuera
uma cerejeira florida
interrompe a conversa
(Ruiz, 2010, p. 16)

Já neste haikai,

gotas douradas
em pleno sol da tarde
a chuva de verão
(Ruiz, 2004, p. 98)

os sentidos se aguçam buscando a luminosidade da tarde sob as gotas da chuva de verão, o cheiro da terra molhada e da umidade no ar. O haikai capta um momento efêmero, transitório. É o momento da performance. Depois de escrito na página, é “iterável” (1991, p. 358). Nas palavras de Derrida, “um signo escrito comporta uma força de ruptura com o seu contexto, quer dizer, o conjunto das presenças que organizam o momento da sua inscrição” (1991, p. 358). Isso significa que, sendo iterável o signo, não exige contexto, assim os haikais que, por não exigirem um contexto, possuem uma força performativa que se dá na linguagem.

Com base em algumas premissas colocadas, serão analisados haikais das obras: *Yuuka* (2004), *Jardim de Haijin* (2010), *Desorientais* (2013), *Outro silêncio: haikais* (2015).

⁶⁵ Alice Ruiz em entrevista para a Série Paranaense nº 3, que é toda voltada para a poeta.

Especialmente na seleção do livro *Outro silêncio*, será dada atenção aos *kigôs* e à simbologia dos animais tematizados nos versos.

Octavio Paz mostra a poesia como uma presença, a consciência de ser algo mais que passagem, pelo gesto de atenção ao mundo; “arte de falar em [...] linguagem primitiva” (1996, p. 15), intuitiva, de dizer o indizível, porque pode recorrer à imagem e som. Assim, as imagens nos revelam aquilo que não podemos perceber apenas pelas palavras, mas por meio da poesia” (Paz, 1996, p. 26 e 27). As imagens captadas por Alice Ruiz, reveladas por uma linguagem enxuta e inesperada, podem propiciar ao leitor um estado de sensibilização e conexão com a poesia.

Os haikais são como fotografias de um momento. Segundo Haroldo de Campos, “No pensamento por imagens do poeta japonês, o haikai funciona como uma espécie de objetiva portátil apta a captar a realidade circunstante e o mundo interior, e a convertê-lo em matéria visível” (1969, p. 55). O haikaísta é o fotógrafo, mas não o fotógrafo que capta imagens reais, é aquele que capta imagens que não podem ser captadas pela objetiva da câmera. O haikaísta é como “O fotógrafo”, de Manoel de Barros⁶⁶ que é capaz de fotografar o silêncio, a inexistência de uma lesma.

O FOTÓGRAFO

Difícil fotografar o silêncio.
Entretanto tentei. Eu conto:
Madrugada minha aldeia estava morta
não se ouvia um barulho, ninguém passava entre
as casas.
Eu estava saindo de uma festa.
Eram quase quatro da manhã.
Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.
Preparei minha máquina.
O silêncio era o carregador?
Estava carregando o bêbado.
Fotografei esse carregador.
[...]
(Barros, 2010, p. 379-380)

No haikai “Silêncio na mata”, Alice Ruiz, assim como Barros, capta o silêncio e entrega ao leitor a imagem.

Silêncio na mata
A mariposa pousa na flor

⁶⁶ Manoel de Barros (1916-2014), escritor mato-grossense, considerado como pertencente à terceira geração modernista. Seu fazer poético se voltava para as coisas insignificantes e a natureza. Foi considerado o demiurgo do Pantanal.

Outro silêncio
(Ruiz, 2015, p.15)

“Prestar atenção em ações simples, performadas no momento presente, é desenvolver uma consciência Zen em relação ao que é comum e honrar o que é ordinário” (Schechner, 2003, p. 27). O haikai performa a percepção do inusitado, na liturgia do cotidiano. “Honrar o que é ordinário é observar quão ritualística é a vida diária, e o quanto esta é constituída de repetições” (Schechner, 2003, p. 27), sendo, cada repetição, uma nova vivência.

O haikai “silêncio na mata” não obedece ao esquema de 17 sílabas poéticas, mas atende aos preceitos do kigô e dos temas que são essência desta forma poética: as quatro estações, a natureza, a transitoriedade da vida, o estado zen e a ausência do eu. No primeiro verso, há uma situação aparentemente impossível: o silêncio. No segundo verso, um acontecimento: a mariposa. E no terceiro verso, novamente a situação de silêncio, mas já não é o mesmo, ele foi modificado pela presença da mariposa.

O silêncio é a temática. Em um primeiro momento, leva-nos à sensação de entremeio de som e silêncio. O primeiro verso, “Silêncio na mata”, reporta-se a um ambiente em que seus sons são diferentes daqueles produzidos num ambiente urbano. A recorrência da fricativa /s/, seguida da vogal /i/ reforçam o silêncio entremeado de sons. Pela disposição das palavras nos versos, percebe-se ora som, ora silêncio. Estes sons remetem a um lugar que, embora silencioso, contém ruídos de cigarras, pássaros, ruídos dos movimentos das folhas. Na sequência, a oclusiva linguodental /n/, seguida da bilabial /m/ evocam os sons amenos, interrompidos pela palatal /t/, quebrando abruptamente o silêncio e abrindo caminho para observar um outro acontecimento que transforma o estado da eu lírica.

A mariposa pousa na flor

O silêncio é quebrado pelo pouso da mariposa na flor. A mariposa entra em cena e nos leva a um estado contemplativo. Há um despertar a partir da oclusiva surda /p/ para a observação de um ser místico, a mariposa. Pode-se considerar um jogo sonoro-semântico na expressão “**mariposa pousa**”, uma paronomásia, que, com as bilabiais /m/ e /p/, e a fricativa /f/, permite uma prolação mais longa. A construção sonora impulsiona para um tempo mais lento, marcado pelas tônicas do verso eneassílabo — um prolongamento enunciativo que sugere o movimento das asas ao pousar na flor. Os sons exprimem a situação anímica que prepara para esta imagem, estruturam o ambiente em que se dá o sentido (Ramos, 2011). A imagem acústica, cujos sons são marcados pela alternância tônicas-átonas, que também é expectativa e contemplação da cena, promove a elevação do espírito e proporciona o seu repouso, tornando-se “toda presença

no poema” (Bosi, 2000, p. 127). Assim, o silêncio que entremeia os versos, especialmente neste haikai, é um silêncio vivo que nos põe em expectativa.

O pouso, aparentemente silencioso, carrega imagens e interditos que levam a uma outra situação:

Outro silêncio

É inevitável uma pausa ainda maior, do segundo verso para o terceiro, pois a pronúncia do ditongo também se alonga, tornando mais profundo o “silêncio” que segue, proporcionando uma nova percepção. É o momento de introspecção, de contato com o indizível. É o momento epifânico. O silêncio se faz dentro do ser, que se transforma pela imagem da mariposa. Este silêncio não é o mesmo entremeado de sons, mas de consciência e de transcendência. É o momento de escuta de si.

Nesse haikai, “o sentido e a falta de sentido, vida e morte, coexistem” (Paz, 1976, p. 167). É possível, ao analisar a palavra-imagem mariposa, perceber correspondências com morte, alma e transformação. A mariposa é um inseto, em sua maioria, de hábitos noturnos que se orienta pela luz; antigamente, pela luz do luar, mas, com o advento da luz artificial, a mariposa segue esta luz e, frequentemente, morre com suas asas queimadas. Na tradição cristã, a mariposa simboliza ressurreição e imortalidade, portanto uma essência que não se destrói pela morte física, mas que transcende (Becker, 2002, p. 70). Assim, a simbologia sobre o impulso das mariposas de seguirem a luz, embora exista a possibilidade iminente de morrerem queimadas, pode ser entendida como uma imagem da alma prestes a alcançar a transcendência, o *satori*.

Esse haikai traz o *kigô* da primavera representado pela flor que, por si, remete ao dia, à claridade. Sabemos que esta estação do ano simboliza renovação, alegria, vida, recomeço. A flor pode trazer em sua essência simbologias próprias de cada espécie, no entanto, a flor no haikai aqui analisado não é específica, e pode trazer uma ideia de princípio passivo, pois é o receptáculo da atividade celeste ao receber por exemplo o orvalho e a chuva (Chevalier; Gheerbrant, 2007, p. 437). “A flor é o símbolo do amor e da harmonia que caracterizam a natureza primordial” (Novalis, 1939, *apud* Chevalier; Gheerbrant, 2007, p. 437). Enquanto receptáculo, a flor recebe também o pólen, sendo fertilizada. Sabemos que são as borboletas e mariposas as responsáveis pela polinização das flores. Logo, estamos novamente diante da dualidade vida e morte, pois há simbologia da morte física em um primeiro momento, mas a ideia, por outro lado, é refutada pela possibilidade de fertilização que transforma, que dá vida, que gera o fruto.

As falenas podem também simbolizar o início da vida material, transformação, como nesse outro haikai:

Folha seca
sobre o travesseiro
acorda borboleta

(Ruiz, 2013, p. 44)

"Tudo que está morto palpita. Não apenas o que pertence à poesia, às estrelas, à lua, aos bosques e às flores, mas também um simples botão branco de calça a cintilar na lama da rua... Tudo possui uma alma secreta, que se cala mais do que fala" (Kandinsky, *apud* Jung, 2016, p. 341). O poeta haikaista tem um potencial aguçado para buscar essa palpitação, que se resolve no poema, "um poema não tem mais sentido que suas imagens. O poeta não quer dizer: diz" (Paz, 1982, p. 133, 134). Nas imagens do haikai, a folha seca se personifica, talvez em queda, repousa no travesseiro e desperta a suave borboleta. Em outro haikai, carregadas de sons, pluralizadas, reverberam novas imagens:

cigarras em algazarra
estalo nas folhas secas
o silêncio se instala
(Ruiz, 2004, p. 81)

Também em ambiente natural, há neste haikai uma paisagem sonora alternada com silêncio, que novamente nos impele a ouvi-lo. Os vocábulos performam a algazarra das cigarras. Os versos em redondilha maior favorecem efeitos de musicalidade. No primeiro verso, a aliteração do /r/ vibrante e a assonância da vogal aberta /a/ sonorizam o som estridente e coletivo das cigarras, uma onomatopeia, que quebra as folhas sem vida, provocando ruídos secos, modificação sonora provocada pelas oclusivas linguodental /t/ e velar /k/, em "estalo" e "secas". A algazarra cessa, "o silêncio se instala" e abre para a contemplação.

Em "Cruz na estrada" o silêncio é carregado de introspecção, nota-se o kigô do inverno um tanto taciturno.

Cruz na estrada
Um pássaro preto pousa
Nenhuma flor

(Ruiz, 2015, p. 82)

Tanto no haikai "Silêncio na mata" quanto neste, aparece a palavra "flor". No primeiro, "A mariposa pousa na flor", uma afirmação contínua da vida; no segundo, "Nenhuma flor", negação que amplia a sensação de solidão.

O vocábulo “cruz”, à beira da estrada, evoca um contexto de morte, enfatizada pela cor do pássaro, que reporta ao luto. O pássaro simboliza a ligação com o divino, pois são seres que voam, estão em contato com os céus. Daí a ideia da elevação espiritual, liberdade, leveza, alma. Na ética cristã, são várias situações em que o pássaro é símbolo da renovação, da vida e da espiritualidade, como a de Noé, quando, depois do dilúvio, solta uma pomba para que encontre lugar seco e, algum tempo depois, ela volta com o galho de oliveira, trazendo esperança de sobrevivência⁶⁷. Em outro momento, no dia de Pentecostes, o Espírito Santo surge em forma de um pássaro. No haikai, o pássaro é oposição à cruz. A cruz está presa à terra e aponta para o alto, o pássaro é livre, pousa onde quer e voa para onde quer.

Ao observar as construções do poema, o primeiro verso revela o elemento passivo do haikai, uma imagem estática. O segundo verso evidencia o movimento do pássaro. Tudo quieto e o pássaro pousa, é possível perceber a imagem sonora, o ruflar das asas nas recorrências da oclusivas bilabiais /p/. Ao ler o verso “um Pássaro Preto Pousa” percebemos na própria sonoridade a imagem do pássaro pousando, o levantar e descer das asas até o corpo da ave acomodar-se onde pousou. A imagem acústica sugere o som das asas quebrando o silêncio do primeiro verso. O verso não é mais estático, o que nos leva a uma outra percepção. O pássaro simboliza a vida em oposição a cruz que simboliza a morte. O pássaro é o encontro com o divino, a transcendência, a transitoriedade. E, finalmente, no último verso “NeNHuMa flor”, o som nasal parece balbuciar, traz suavidade, o momento do choque, é a iluminação poética. Neste verso está o kigô da estação, no inverno as flores não se abrem. É momento de hibernação, transformação, mas também, em uma gradação da vida, representa a morte, pois é a estação que fecha o ciclo.

Em outros haikais, o vocábulo pássaro ganha novos sentidos e sensações. Como nesta outra recorrência em que o pássaro acorda o dia:

Canto de pássaro
Atravessa a madrugada
Até acordar o dia
(Ruiz, 2015, p. 89)

Em “Canto de pássaro”, o canto traz uma imagem sonora com a assonância da vogal aberta *a*, que propicia um som aberto, amplo, e as oclusivas /k/, /p/, /t/, /d/ que, em um instantâneo, apresenta uma situação. Segundo Martins (2000, p. 30), o fonema /a/ é o mais sonoro, traduz os sons fortes e reforça as consoantes que o acompanham. O canto “atravessa a madrugada”. No entanto, ainda é noite, relação com os sons oclusivos, fechados. A preposição

⁶⁷ Esta passagem está no livro de Gênesis capítulo 08, versículo 11 na Bíblia Sagrada.

de não define de que pássaro é o canto. Isso leva a crer que há mais pássaros, mesmo sem estar no plural. O canto, no primeiro verso, mostra a ação provocada por um ser que rompe o silêncio noturno. Desperta na eu lírica os sentidos, predominantemente, o auditivo. Não há sono, nem recolhimento típico do inverno, mas um despertar.

No segundo verso, o canto “AtrA vessA A mAdrugAdA”. Os dois vocábulos são os maiores e a assonância da vogal /a/ e o encontro consonantal com as oclusivas criam a imagem sonora. Segundo Grammont (1947 *apud* Cândido, 2006, p. 49), “a poesia em certa medida é música e as vogais são uma espécie de notas”. Para Cândido (2006, p. 50) “todo verso tem assonâncias e aliteraões que constituem a base de sua sonoridade, e que contribuem poderosamente para seu efeito”, mas alerta para a importância do sentido para que estes sons tenham efeito. Importa que as repetições soem como uma espécie de harmonia imitativa que remete ao gorjeio dos pássaros. O canto se manteve até acordar o dia. A preposição *até* tem importância singular, pois

o sistema preposicional do português, do ponto de vista semântico, está dividido em dois campos centrais: um que se caracteriza pelo traço “dinamicidade” (física ou figurada) e outro em que os traços de noções “estáticas” e “dinâmicas” são indiferentemente marcados, tanto em referência ao espaço quanto ao tempo (Bechara, 2019, p. 428).

O traço da dinamicidade se configura, já que no último verso a preposição *até* reforça o prolongamento da cantoria, dinamizando este acontecimento que se estende pela madrugada até o alvorecer. O haikai lembra o poema “Tecendo a manhã” (1994) de João Cabral de Melo Neto, principalmente com o último verso.

[...]
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.
(Melo Neto, 1994. p. 345)

Para o poeta pernambucano, o galo canta a outro e a outro até tecer a manhã, enquanto, no poema de Alice, pássaros cantam e seu canto atravessa a madrugada até acordar o dia. Podemos dizer que, nesse haikai, a simbologia do pássaro é o despertar para a vida, é continuidade, é alegria.

O haikai é uma poesia rápida e densa. Convergindo com as palavras de Paz (1982, p. 26), em que “o poeta põe em liberdade a matéria”, o haikai “Sinfonia” amplia essa ideia.

Sinfonia

vento nas folhas
chuva nas árvores

rio correndo

(Ruiz, 2004, p. 91)

Este haikai é composto por versos tetrassílabos, com esquema rítmico (1,4). O primeiro verso apresenta aliterações das fricativas /v/ e /f/; o segundo, de sibilantes, e, o terceiro, das vibrantes /r/ seccionadas pela oclusiva /k/, e assonância da vogal /a/ no primeiro e segundo versos. Sabendo que “os sons evocam a situação anímica” (Ramos, 2011 p. 44), essas modulações sonoras produzem uma sinfonia mental e auditiva, uma ilustração sonora, pois evocam impressões sonoras do fenômeno, que se mostra de forma discreta, o que torna a poeticidade ainda maior, pois “quanto menos notório o artifício, mais se acentua a intensidade poética” (Ramos, 2011 p. 44).

Por um viés semelhante, Haroldo de Campos defende que o haikai não é um poema que preza pelo “decorativo e o artificioso”. Para o autor o haikai é “artefato lingüístico sucinto e altamente tensionado”. Isso significa que a brevidade do haikai não serve para simplificar as coisas, mas sim para acumular o máximo de energia poética e expressiva no menor espaço possível, através da concisão extrema. É o que notamos no haikai “verão” (2008).

verão
meus olhos vêem
não verão

(Ruiz, 2008, p. 140)

O sema “verão” pode ser, na primeira recorrência, um substantivo, apresentando uma das estações do ano, o que se justifica por se tratar de um haikai nos moldes ocidentais. “Verão” é o kigô. A própria Alice nos afirma que o haikai, mesmo abrigado, geralmente apresenta o kigô, elemento que se refere à estação do ano, recurso comum ao haikai por abordar o que é passageiro. Por se tratar de linguagem figurada, poética, pode ser também o verbo ver flexionado no futuro (verão). No terceiro verso, o vocábulo “verão” vem modificado pelo advérbio de negação “não”. Nesse caso há uma ação de não ver projeção para o futuro.

Nesse jogo paronomástico, de trocadilhos, e na economia das palavras está a força do poema. Em um primeiro momento, nestes versos livres e extremamente breves, sugere que o ser humano está perdendo a sua capacidade de ver, de percepção do momento presente, talvez pelas demandas excessivas da modernidade. Depois, no verso “meus olhos vêem”, notamos uma resistência ao automatismo, buscando a percepção do mundo no tempo presente, no agora. Por outro lado, nessa mesma interação sêmica e ambígua, há reflexão sobre a efemeridade da vida, da mortalidade, a possibilidade de não presenciar um outro verão “não verão”. Nesses

versos enxutos há um tensionamento sobre a própria vida, tema universal e atemporal que nas palavras de Derrida (1991), é iterável, logo, performativo.

Em outra perspectiva, “siderada na terra” (2004), a eu lírica se coloca como a coisa vista, neste jogo de percepção e sedução:

siderada na terra
ao luar do teu olhar
em mim mesmada

(Yuuka, 2004, p. 96)

O haikai é uma metáfora do olhar e de como este olhar toca o outro. A poeta faz um jogo lexical, trazendo para o contexto do poema palavras que remetem ao campo semântico da astronomia, como “espaço sideral”, “terra”, “lua”. A palavra “siderada”, lat. *siderare*, significa sofrer um impacto causado pela influência de um astro. A eu lírica está afetada, envolvida pelo “luar” que vê no olhar do outro, motivada pelas próprias emoções. O outro, como ser vidente, toca com o olhar a eu lírica, com seu desejo. É uma metáfora que amplia o sentido e a sensação projetando um espectro sensorial, tornando visível o desejo, a emoção, o sentimento.

No último verso, a poeta faz um trocadilho, ensimesmada com “em mim mesmada”. O sema ensimesmado refere-se a alguém voltado para si mesmo, reflexivo, aprofundado em si. Se a eu lírica está “em mim mesmada”, ela reforça a ideia de introspecção do ser – com o pronome oblíquo mim –, que, sob o luar/olhar torna-se ainda mais contemplativa. Em outro aspecto, “em mim mesmada” seria o ser em si mesmo duplamente, portanto um pleonismo. Assim, transportada para a primeira pessoa, a expressão “eu em mim mesma” reforça também a forma como a eu lírica é afetada pelo olhar do outro. O outro “me” penetra com seu olhar. Há um entrelaçamento, uma simbiose, uma penetração do olhar no ser.

Emil Staiger (1975, p. 56), ao discorrer sobre o lirismo, explica: “Quem se encontra em disposição afetiva lírica não toma posição. Desliza com a corrente da existência. O momentâneo adquire para ele força exclusiva – aqui este tom, ali um outro. Cada verso o plenifica tanto que ele não pode especificar com o anterior”. Nesse viés, o autor esclarece que alguns elementos sintáticos podem funcionar como diques desse derramamento lírico: “Sentimo-nos tolhidos, presos a uma margem firme ou, o que é o mesmo, desiludidos, já que preferíamos deixar-nos levar pelas águas e tínhamos sido convidados a tal” (Staiger, 1975, p. 56). O haikai se despoja de todos estes recursos e prepara uma atmosfera lírica, arrebatadora, propiciando todo esse derramamento que envolve o leitor de modo a deixá-lo “siderado”, ou então, arrastado pelas águas da poesia.

Neste capítulo analisamos a poética de Alice Ruiz voltada para seus poemas, como ela mesma diz, “poesia papel” – o gênero poético que não é letra de música nem haikai, um poema ocidental. Analisamos, especificamente, também haikais, levando em conta a grande produção deste gênero pela autora, o que foi um desafio, pois o haikai é uma forma de poesia que solicita um certo estado contemplativo para perceber o que, à primeira vista, pode parecer esvaziamento, puerilidade.

Sobre a análise em interface com a performance da escrita, perguntamo-nos: quais as contingências de intervenção que a arte opera nos diversos palcos da vida nos dias atuais? Se pensarmos performance como meio de interferência, de subversão do *status quo*, ela não poderia estar relacionada apenas aos atos cênicos, como dança, declamação, música em conjunção com espaços físicos e objetos, mas torna-se também um elemento de transgressão: ela se estabelece no branco ou no preto da folha (como os concretistas o fizeram); no calar-se quando o mundo pede voz; no silenciar-se quando o tempo pede pensamento contínuo, intelecção; no desapegar-se das coisas, de si mesmo para uma viagem mais profunda com todo o corpo e suas conexões, com o mundo sensível. A escrita performática no papel, no livro, reverbera no ser seus movimentos e questionamentos. Ela é síntese, é rápida, concentrada. O haikai faz parte desse contexto, como uma performance transgressora que se opõe à sociedade da rapidez, do contínuo, do cansaço. Assim, é possível crer que não há haikai sem silêncios, sem estar no tempo do agora, do presente, do sentir.

“Se confiássemos na distinção usual entre competência e performance”, postula Derrida, “diríamos que a performance da obra produz ou institui, forma ou inventa, uma nova competência do leitor ou do destinatário, que, desse modo, torna-se um contrassinatário”. A performance ensina-nos, se estivermos dispostos, “a contra-assinar” (Derrida, 2014, p. 118). O ato da leitura reinventa a obra, atribuindo-lhe novos sentidos. A performance da leitura afeta o texto/ poema. Derrida constata que o que interessa, realmente, é “a invenção de um destinatário capaz de contra-assinar e de dizer “sim”, de uma forma comprometida e lúcida” (Derrida, 2014, p. 118).

Diante do postulado derridiano, a inevitável pergunta: o que faz o leitor diante do poema, da obra? Qual o seu papel, se não o de dizer “sim”, no difícil e prazeroso ato de ler, não compreender, voltar aos versos, descobrir seu rastro, o não dito, o que está por vir e contra-assinar, revitalizando-os em uma constante que se desdobra em outras performances?

CAPÍTULO 3 – ECOS DA VOZ: O FEMININO EM PERFORMANCE

Mas a linguagem é uma ação. É uma forma de ação. Minha forma de ação é a expressão, é a palavra. Como uma batalhadora da causa da mulher, uma coisa que eu posso fazer bem é escrever (Ruiz, 1997, p. 19).

Escreve-te: é preciso que teu corpo se faça entender. Assim, irão jorrar as imensas riquezas do inconsciente. [...] Escrever, ato que não somente 'realizará' a relação des-censurada da mulher com a sexualidade, com seu ser-mulher, devolvendo-lhe o acesso a suas próprias forças [...]. (Cixous, 1975, p. 136).

Nas palavras de Michel Foucault, “A escrita que ajuda o destinatário arma aquele que escreve – e eventualmente terceiros que a leiam” (2004, p. 155). Nesta passagem, Foucault atribui tal efeito à escrita epistolar. O exercício poético de Alice Ruiz constitui-se como um ato de autoconhecimento e resistência. Ao manipular a linguagem, a poeta, atenta com a realidade social, apodera-se da expressividade artística e constrói reflexões críticas sobre tal realidade, transformando a poesia em espaço de subjetividade e consciência feminina. O impacto de sua escrita transcende o texto pela voz que ecoa na leitora/leitor e contribui para desestabilizar as normas vigentes, como o conservadorismo social que insiste em permanecer. Por meio de uma linguagem poética que articula procedimentos intertextuais

era uma vez...

e uma tensão dialógica, revelando a percepção da própria vida que se desvela no cotidiano, a obra assume um caráter performativo para reconfigurar a questão do feminino⁶⁸. Às vezes, o poema é um “soco no olho” (Taylor, 2012), quando sua linguagem performativa expõe uma sociedade neutralizada diante da pergunta “o que é a que é”. Outras vezes, divaga em uma temporalidade imprecisa, como aponta o verso citado, que remete a um mundo distante e inverossímil, para então nos atirar em um fluxo de realidade:

uma menina
descobrimo a rotina.
(Ruiz, 1982, p. 19)

⁶⁸ É perceptível na obra de Ruiz tanto o caráter intertextual com o de procedimento ao recortar falas do cotidiano, ditados populares e referências a autores consagrados. É uma postura dialógica no sentido de retomar discursos prontos e contestá-los, daí ser uma postura crítica social. Pautando-nos no que diz Kristeva sobre o dialogismo bakhtiniano em que “o diálogo não é só a linguagem assumida pelo sujeito”, trata-se de “uma escritura onde se lê o outro” (2005, p. 71).

Como pudemos perceber, uma voz feminina com questões pertinentes ao feminino transpassa os poemas analisados nos capítulos anteriores. Neste capítulo, o *corpus* traz uma verve crítica a respeito do feminino, no âmbito de uma sociedade que apresenta valores masculinizantes; ainda, questionamentos e reflexões em relação à efemeridade da vida. Com esses pedaços, compõe um “corpo” escrito (Foucault, 2004, p. 152), corpo em performance, “como o próprio corpo daquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez suas a verdade delas: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida ‘em forças e em sangue’ [...]. Ela se torna no próprio escritor um princípio de ação racional” (Foucault, 2004, p. 152). Assim, o vir a ser está na própria escritura. Esse princípio de ação racional, em Ruiz, passa por caminhos por vezes irônicos, de paródias, de diálogo com contos de fadas, mitologias, relacionados metaforicamente à mulher da contemporaneidade, ou, em outras vias, às falas e ações cotidianas do seu contexto a coisa vista ou ouvida, referentes ao feminino, para desconstruí-las em seus versos.

Os poemas analisados neste capítulo são: “O que é a que é” (1982, p. 117), “A bela adormecida no espelho” (2008, p. 203), “borrada no espelho” (1982, p. 45), “Bem que eu vi” (1982, p. 27), “drumundana” (1982, p. 43), “hoje” (2008, p. 31), “Agora sim” (1991, p. 59), “um som” (2008, p. 130), “já estou daquele jeito” (1984, p. 13), “boca da noite” (1984, p. 16), “Saudade” (1984, p. 15), “teu corpo seja brasa” (1984, p. 26), “minha voz” (1984, p. 25), “Era uma vez” (2005, 2a faixa). Esse *corpus* revela o desejo da eu lírica em desconstruir, negar ou resignificar os discursos vigentes na sociedade heteronormativa e falocêntrica. Um dos principais recursos que emprega para isso é a ironia, uma modalidade particular do interdiscurso, capaz de sugerir múltiplos sentidos e marcar-se pela ambiguidade (Brait, 2008).

A interpretação da ironia supera o trocadilho das palavras ou mesmo um tropo, podendo ser compreendida como um posicionamento intelectual e filosófico. Nas palavras de Brait (2008, p. 29), a ironia socrática — método de interrogação que procura desnudar falsas verdades — “pode ser considerada a partir da distinção entre ironia como atitude e ironia como linguagem. Quando se fala filosoficamente das atitudes irônicas, a linguagem é a única dimensão que possibilita a apreensão e a compreensão deste procedimento”.

A ironia não está presente apenas em seus poemas, mas se faz presente na poeta como uma navalha na ponta da língua para cortar discursos rígidos do ambiente machista, sendo comum que empregue, em entrevistas e outras apresentações públicas, conotações irônicas — esse humor na fala e no riso que adere como se fizesse parte mesmo do seu discurso. É importante salientar que essa ironia não é amarga, mas traz comicidade para um discurso, muitas vezes, massacrante, como o assédio e a misoginia.

Em relação à paródia, Linda Hutcheon (1985) afirma que ela contém uma inversão irônica. Isso significa que a paródia não se limita a imitar um texto ou forma anterior, mas subverte seu sentido original ao alterar elementos-chave como enredo, personagens, tom ou contexto. Acrescenta ainda que, de modo semelhante, “a crítica não tem de estar presente na forma de riso ridicularizador para que lhe chamemos paródia” (Hutcheon, 1985, p. 18). O pensamento hutcheano está em consonância com a maneira que Alice Ruiz orchestra a ironia e a paródia como mecanismos fundamentais para criar significados e ilusões em sua arte poética, que se tornam meios de autorreflexão artística (Hutcheon, 1985):

entre o mundo e eu
a espera de um toque
o toque de recolher
(Ruiz, 1982, p. 73)

O poema foi escrito no período da Ditadura Militar. A poeta usa o recurso da anadiplose – recurso de repetição de termo no final e início de verso respectivamente –, “toque” para criar ambiguidade semântica entre a espera de uma atitude de carinho despretensioso ou mesmo erótica, daí a escolha do artigo indefinido “um toque” e, no verso seguinte, a quebra de expectativa “o toque”, o sintagma acompanhado do artigo definido muda para sentido de imposição, seja da família, seja do Estado. Em outro caso, no poema “daquela estrela” (2008, p. 133) a poeta usa a paródia, estabelecendo uma relação dialógica e intertextual com a simbólica figura da cultura judaico-cristã, Eva e Adão.

daquela estrela
caiu Adão
músculo vão

mistério da costela
Eva saiu do chão

em pânico, o paraíso
torce pra que seja perto
(Ruiz, 2008, p. 133)

Consoante as palavras de Hutcheon (1985), a paródia moderna dramatiza, principalmente, as diferenças entre textos. A autora afirma que “a ironia parece ser o principal mecanismo retórico para despertar a consciência do leitor para esta dramatização” (Hutcheon, 1985, p. 47). Não seria a performance, ao repetir com diferença, um meio privilegiado da paródia, à medida que ressignifica o texto, questionando normas sociais, artísticas e identitárias através da citação? Poderia Alice Ruiz, ao retomar discursos rígidos em novos contextos reinterpretá-los, estar performando a linguagem escrita?

A performatividade, nas palavras de Austin (1990), é a possibilidade de ir além do meramente constativo, é uma ação, mas exige um contexto claro e transparente. Derrida (1991) por sua vez, assegura que a linguagem pode ser performativa, pois opera através da iterabilidade, isto é, o enunciado pode ser citado em contextos distintos. Conforme o autor, “[...] unidades separáveis do seu contexto interno ou externo e separáveis de si mesmas, na medida em que a própria iterabilidade que constitui a sua identidade não lhes permite nunca ser uma unidade de identidade consigo” (Derrida, 1991, p. 259). Tais palavras asseveram que o signo não é uma identidade fixa por ser iterável. Ele pode ser repetido fora de contexto e essa repetição é a diferença.

Desse modo, ao fazer uso da ironia na abordagem do feminino, Ruiz confere um posicionamento de confronto com as convenções sociais. Nesse sentido, a ironia – uma linguagem performativa, torna-se uma estratégia discursiva “que se oferece basicamente como argumentação direta e indiretamente estruturada, como o paradoxo argumentativo, como afrontamento de ideias e de normas institucionais, como instauração da polêmica ou mesmo como estratégia defensiva” (Brait, 2008, p. 73). Tal mecanismo é percebido nos versos de Ruiz:

às vezes
vem a certeza
a vida agora
já foi vivida
era uma vez
uma menina
descobrimo a rotina

(Ruiz, 1982, p. 19)

A poeta performa a linguagem, com sua atitude irônica, como meio capaz de revisitar práticas sociais vividas e confrontá-las. A partir de espelhamentos, usa discursos implícitos na cultura, como “era uma vez”, para distorcê-los. Assim, a poeta quer vulnerabilizar uma hegemonia masculinista, trazendo à luz as fissuras que possibilitam ressignificações em perspectivas mais feminilizadas. Essa vida que “agora/já foi vivida” carrega a circularidade dos pressupostos sociais que engendram a permanência deles. A poeta, em entrevista à historiadora Ana Carolina Murgel, fala de seu despertar dessa “vida vivida”:

Quem me despertou pra coisa da mulher foi minha filha, a Áurea porque... era o boom, só se falava nisso no começo dos anos 70 – a Áurea é de 71. Sabe, a mulher, a mulher, a mulher, tinha Rose Marie Muraro, Betty Friedan e tal, a produção da mulher. E eu já altos discursos e não sei o que. E nessa, cuidando das crianças, cuidando da casa e o Paulo trabalhando. Uma vida totalmente anti o discurso que eu levava, diferente do discurso. E a Áurea começou a brincar de casinha, é claro que ela me imitava e os afazeres dela eram domésticos. Eu fiquei olhando aquilo e pensei ‘mas que exemplo eu estou dando pra minha filha?’ E aí fui atrás, comecei a escrever ensaios sobre a

mulher e fui atrás de revistas, e duas aceitaram os meus ensaios e eu comecei a ganhar uma grana assim. (Murgel, 2010, p. 135).

A existência estética de Ruiz é também ética, sua escrita é sua vivência e a ironia e a paródia são maneiras de performar essa vivência, buscando evidenciar outras vozes a fim de se opor a uma voz dominante. Ruiz trabalhou como articulista, ensaísta e sua matéria de poesia era e é seu cotidiano, sua vivência, as coisas mais simples como as atividades domésticas em que via beleza e delicadeza, como nos seguintes versos:

grama aparada
palma áspera
alma macia
(Pelos pelos, 1984, p. 15)

Há, neste poema, a construção de uma imagem poética a partir da antítese áspera/macia, epítetos de palma e alma, respectivamente. Para Cohen (1974, p. 118) o epíteto é normalmente determinativo, mas ele não se resume apenas a um adjetivo que caracteriza o substantivo. O autor afirma que quando o epíteto não cumpre exatamente essa função, ocorre um desvio que “aparece com a prosa literária e se desenvolve com a poesia”, logo, o epíteto acrescenta uma carga poética aos substantivos “palma/alma”. A grama aparada faz parte da vida corriqueira, banal. No entanto, ganha aspectos subjetivos, visto que a poeta, a partir dos elementos sensoriais, expande o ato para um momento poético de sensações que transcendem o ato em si, o que sonoramente pode ser percebido por atritos nas aliterações de /r/, /p/ em aparada/áspera, aliteração da consoante líquida e das bilabiais em grama/palma/alma, e assonâncias da vogal aberta /a/, que erigem a sensação de leveza e delicadeza, próprias da relação entre natureza e o cotidiano, entre corpo e sua interioridade. Nessa via, para Cohen (1974), há uma impertinência nesse uso do epíteto: “alma” (metafísico) e “macia” (tátil, físico). Nesse contexto, a poeta atribui taticidade ao extra físico.

Em outro poema, o tom irônico sobre a vivência doméstica:

alma de papoula
lágrimas
para as cebolas
dez dedos de fada
caralho
de novo cheirando a alho

(Navalhanaliga, 1980, p. s/n)

O poema apresenta movimento na página. A linguagem contrasta e entrelaça imaginação e realidade, linguagem lírica “alma”, “papoula”, “de fada” em contraste com a expressão coloquial “caralho” e o cotidiano “cebola”, “alho”. Neste poema, a eu lírica não

percebe o cotidiano sob a mesma perspectiva do poema precedente; aqui, a rotina é performada por uma dicção irônica que desorganiza a sucessão ordenada dos fatos. A eu lírica é arrancada de um mundo onírico “alma de papoula” para uma realidade “cheirando a alho”, odor que denota o trabalho culinário, no ambiente privado da cozinha.

Para a poeta, cozinhar também traz inspiração poética. Um exemplo importante foi o poema-canção “Sem receita” (2003), que surgiu quando preparava um frango para a refeição.

Sem receita⁶⁹

Primeiro lenta e precisamente
 Arranca-se a pele
 Esse limite da matéria
 Mas a das asas, melhor deixar
 Pois se agarra à carne
 Como se ainda fossem voar
 As cochas soltas
 Soltas e firmes
 Devem ser abertas
 E abertas vão estar
 E o peito nu
 Com sua carne branca
 Nem lembrar
 A proximidade do coração
 Esse não!
 Quem pode saber
 Como se tempera o coração

Limpa-se as vísceras
 Reserva-se os miúdos
 Pra acompanhar
 Escolhe-se as ervas, espalha-se o sal
 Acende-se o fogo, marca-se o tempo
 E por fim de recheio
 A inocente maçã
 Que tão doce, úmida e eleita
 Nos tirou do paraíso
 E nos fez assim sem receita

(Wisnik; Ruiz, 2003)

⁶⁹ Letra disponível em: https://www.aliceruiz.mpbnet.com.br/discografia/perolas.aos.poucos/sem_receita.htm Acesso em 11/01/2026. Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NT1EPva-2jU> Acesso em 11/01/2026.

A poeta (2003) conta que estava temperando o frango para depois assá-lo e, enquanto fazia o ritual doméstico com cuidado, surgiu a receita poética que, depois, foi musicada por José Miguel Wisnik.

A produção de Ruiz, nas décadas de 1970 a 80, parte de uma realidade vivências que exige conciliação entre maternidade, vida doméstica e vida artística, vivência próxima da ontologia relacional na ótica de Adriana Cavarero (2011), em oposição ao isolamento absoluto mais comum à produção artística do homem.

Alice Ruiz aborda construções textuais sócio-históricas, especialmente referentes à mulher, a fim de desconstruí-las. Para isso, faz uso de intertextualidade. Para Kristeva (1974, p. 64), “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto”⁷⁰. O texto é um espaço em que as vozes do passado e do presente se entrecruzam. Assim, recupera personagens mitológicas como Circe, Penélope, e contos de fadas para inserir em sua obra elementos essenciais da escritura feminil. Em outros momentos, parodia poetas de renome como Carlos Drummond de Andrade, no poema “José” (1942), perguntando sobre o destino da mulher: “e agora maria?” (Ruiz, 1982, p. 43).

Ainda que operando a escrita poética em território vigiado, para Berenice S. Lamas (1995, p. 20), a mulher com sua arte “abre espaços políticos” e instaura um novo poder, novas indagações, e opera dissonâncias nos papéis sociais estabelecidos, “desvelando um novo papel de plena cidadã, consciente e participativa. A arte é um ato político, pode metamorfosear o mundo. Passa a haver uma inserção consistente e consciente da mulher na sociedade” (Lamas, 1995, p. 20).

Essa escrita artística feminina, mesmo que por muito tempo tenha sido cerceada, vigiada sobre o que era escrito, progressivamente foi tendo seus espaços abertos. Percebemos nas falas de Alice Ruiz e em seus poemas, mostras dessa consciência. Como leitora, poeta, autodidata, percebe as mudanças em seu entorno e nota que a estagnação e essas transformações não atingem apenas ela, mas todas as mulheres de modo geral, embora nem todas elas se deem conta disso. Sua palavra concisa, direta e urgente, reforçada pela ausência de pontuação, não exclui o sujeito que problematiza, mas aponta a si mesma para falar do outro.

EU GOSTARIA DE NUNCA TER PENSADO ESSAS COISAS

que todas as pessoas que não pensaram se dão muito melhor que eu se bem que para mim elas se dão muito mal mas no dia a dia não notam e nem desconfiam que seus problemas pertencem ao gênero não a elas enquanto indivíduos. (Ruiz, 1997, p. 16).

⁷⁰ Júlia Kristeva (1974, *apud* Lesbão, 2013, p. 63) organiza e discute tais proposições, a partir dos estudos sobre Mikail Bakhtin, que foi o primeiro a introduzir na teoria literária o conceito de diálogo e ambivalência. A partir do pensamento do crítico russo, a semiologista constrói sua concepção de intertextualidade.

A poeta, com certa ironia, usa da preterição para, dizendo que não gostaria de ter pensado, vai escrevendo sobre o que pensa. A frase que dá título e ao mesmo tempo é parte do texto enquanto seguimento, dá a tônica da performance, pois suas letras estão em maiúsculas. Além disso, a falta de pontuação coaduna com o fluxo contínuo do pensamento, com a voz. Com efeito, esta é uma marca na poética de Ruiz, seus poemas raramente apresentam pontuação.

A poesia de Alice Ruiz, ao retratar desse modo os questionamentos, revelam uma metamorfose subjetiva, e está, de certa forma, em contato com a tese de Judith Butler (2022) de que “mulher é um termo em processo”, distanciando-se do essencialismo biológico, o que significa que é como uma prática discursiva aberta “a intervenções e ressignificações” (Butler, 2022, p. 69). Isso sugere que mulher é linguagem que performa, transfigurando-se constantemente. Logo, está sempre em devir. Para mostrar isso com intensidade, Ruiz convoca a voz e o corpo. Sua poesia não se limita a dramatizar o gênero, mas subvertê-lo ao entremear a “tinta branca” (Cavarero, 2011, Cixous, 1975) do seu dia a dia e a vocalidade (Cavarero, 2011, Zumthor, 2007), a fim de inscrever a sua subjetividade para além das palavras.

se eu fizer poesia
com a sua miséria
ainda te falta pão
pra mim não

(Navalhanaliga, 1982, p. 09)

Nesse poema, o efeito sonoro se dá pela aliteração do /z/, /t/, /p/. Há um distanciamento no campo semântico destas palavras, ao passo que poesia é “comunhão” (Paz, 1996, p. 55), “fatura”, e “miséria” é falta no seu mais alto grau. Há rima imperfeita em “poesia” e “miséria”, pois a rima é feita a partir da sílaba tônica. Embora haja essa imperfeição, a eu lírica considera que, mesmo fazendo da “miséria” do outro algo rico como a poesia, ainda vai faltar alimento a ele, o “pão”. Mas as rimas toantes, finalizadas em /ão/, mostram que o alimento criado é riqueza para a poeta: “pra mim não”. O pão é uma metáfora rica para falar do alimento da alma, o pão dos poetas é a palavra, o pão é o corpo que se doa, mas a falta do pão também é escassez alimentar. Podemos entender que, para Ruiz, nem sempre o engajamento social da poesia vai mudar a condição social do outro, a questão não é caso de poesia, mas de políticas públicas.

nada na barriga
navalha na liga
valha

(Navalhanaliga, 1982, p. 25)

Este poema é o que dá nome ao primeiro livro de Alice Ruiz *Navalhanaliga* (1980). A sonoridade do poema é mais incisiva, cortante. A escrita com o corpo é o grito, o “direito ao grito” (Lispector, 1998, p. 13). A assonância da vogal /a/ parece expandir o grito da dor, da fome. No primeiro verso, o som das oclusivas /d/, /b/ e /g/ parece impactante, talvez o próprio som da fome, quando o corpo começa a reagir. Nos dois últimos versos, a aliteração da fricativa /v/ e da lateral palatal /lh/, a navalha penetrando na carne. Neste poema, a voz performa o grito, performa a dor cortante, mas não é passivo, é reativo, é uma voz que transcende a inércia.

Assim, a artista coloca-se como parte no processo de deslindamento, de conquistar seus espaços, dando a seus pares suporte para isso, pois aquilo que a incomodava, não era só a si mesma, mas a todas. E usa a arte como um ato político para “metamorfosar o mundo”, sem ser uma poesia panfletária.

3.1 O QUE É A QUE É: MANIFESTO DE ALICE

Hutcheon (1991) assevera que a arte pós-moderna, de modo geral, “assume uma poderosa força crítica no discurso incorporado e aberto do protesto, especialmente no protesto de classe, sexo e raça” (Hutcheon, 1991, p. 237). Ciente dessa força que a linguagem possui, tanto para ossificar comportamentos sociais como para colocá-los em xeque, Alice Ruiz constrói seus versos.

O poema a ser analisado neste tópico, “O que é a que é”, foi publicado na primeira obra de Alice Ruiz, *Navalhanaliga*, (1980). A autora o considera-o um “manifesto feminista. Com certeza, do jeito que eu faço melhor” (Ruiz, 1997, p. 19). Na sequência, o poema em imagem, conforme publicado no ano de 1980.



(Ruiz, 1982, p. 117)

Transcrevo abaixo o poema integral, a fim de possibilitar a leitura e a referência que a ele será feita no decorrer da análise. O poema também ficará alinhado à esquerda para que os versos não se quebrem ao final da página, mantendo seu formato mais próximo do original.

O que é a que é

Usada e abusada.
 Palpável mas ôca.
 Amainada para a mãe.
 Acusada e recusada.
 Calada e mal falada.
 Alienada e esquecida.
 Ordenada e ordenhada.
 Solícita e solicitada.

Bordadeira e abordada.
 Afastada e sempre a mão.
 Moderada e bem adornada.
 Dá à luz e vive escondida.
 Transcende em descendência.
 Mal informada forma pessoas.
 Foi vocada a não ter vocações.
 Sem necessidades, só caprichos.
 Inclinação por instinto só ao lar.
 Criticada e fadada a idade crítica.
 Econômica nada entende de Economia.
 Domingo, dia do Senhor, não descansa.
 O que no homem é estilo, nela é relaxo.
 Não dá tom e dança conforme a música.
 Chora quando não tem mais nada a dizer.
 Consumidora voraz é vorazmente consumida.
 E o que mais consta e o que menos se nota.
 No dicionário figura como a fema do homem.
 Para compreender não tem muito o que aprender.
 A melhor paisagem atrás do buraco da fechadura.
 Produz pouco porque já reproduz e isso lhe basta.
 Não precisa ser atualizada mas deve andar na moda.
 A força que dispense para ser frágil continua oculta.
 As suas tentativas de participação recebem como intromissão.
 Já que não tem responsabilidade não pode ter mau humor.
 Tem que ser uma obra de arte que não fique para a posteridade.
 Perde tanto sangue que fica com o que se chama por aí de “Sangue de Barata”.
 Dócil, meiga, sutil e submissa, deixa aos homens os defeitos correspondentes.
 PRECISA-SE. TORNEIRO MECÂNICO, CONTADOR, ANALISTA DE SISTEMAS, ENGENHEIROS, ETC
 COM CAPACIDADE COMPROVADA, E DE UMA RECEPCIONISTA COM ÓTIMA APARÊNCIA.
 Pode escolher entre o céu e o inferno, mas a terra não, essa é do sexo oposto.
 Entraves para a liberdade masculina através das traves da obediência.
 Quanto mais espírito melhor, mas o futuro acaba junto com a beleza.
 Se for grande é porque está por detrás de um grande homem.
 Sempre esperando e levando a fama de se fazer esperar.
 Seu entusiasmo é chamado de assanhamento.
 Nascida para dentro aí ficará até
 que a terra coma o resto que os
 filhos e os homens deixam.
 Faz par mais embaixo.

(Ruiz, 1982, p. 117)

A linguagem é um dispositivo pelo qual o poder materializa-se, por um lado, mantendo discursos rígidos, misóginos, racistas e preconceituosos. Por outro, desestabiliza tais manifestações discursivas, sendo um recurso amplamente usado por ativistas, escritores, artistas e poetas. Partindo dessa premissa, Butler (2019) aproveita o termo performatividade, inspirada nas postulações de Austin (1990) e de Derrida (1991), para desvelar os mecanismos pelos quais o poder concretiza-se através da linguagem, ao mesmo tempo em que aponta para as possibilidades de sua contestação. “Se o poder do discurso para produzir aquilo que ele nomeia está relacionado com a questão da performatividade, logo a performatividade é um domínio no

qual o poder atua como discurso” (Butler, 2019, p. 370). Assim, Ruiz utiliza uma linguagem performativa para proferir seu manifesto feminista em um momento em que as ideias feministas e suas manifestações tomavam formas mais contundentes, embora em Curitiba, estado do Paraná, onde morava na ocasião, ela fosse, talvez, uma voz solitária. A poeta fala sobre sua vontade de sair, de se envolver e de estar nos lugares, manifestando seu ponto de vista sobre as relações de gênero. Dessa forma, sabendo que a linguagem é um ato e é sua melhor forma de agir, dedica-se a escrever seu manifesto feminista.

O título do poema articula um diálogo com a tradição da “adivinha”, e evidencia que a mulher não é vazia, uma página em branco, mas composta por camadas e mais camadas históricas, resultantes das práticas culturais e das tradições, que se propagam em seus atos. A performance, a arte, a poesia não as apagam, mas intervêm.

*Palabras tales como 'acciones' o 'acciones de arte' transmiten las dimensiones estéticas y políticas de 'actuar', en el sentido de intervenir. Pero son términos que no dan cuenta de los sistemas económicos y sociales que presionan a los individuos a desenvolverse dentro de ciertas escalas normativas, por ejemplo, la manera en que desplegamos nuestro género, sexualidad y pertenencia étnica. 'Acción' es algo directo e intencional, y de esa manera **menos implicada social y políticamente que 'perform'**, que evoca tanto la prohibición como el potencial para la transgresión* (Taylor, 2012, p. 41, grifo nosso).

Nesse sentido a transgressão aqui colocada busca iluminar o que limita ou o limite, como esclarece Foucault (2009), como um relâmpago que expõe as teias do poder, trazendo-as à luz. Na linha de pensamento de Foucault, performar é habitar o coração da regra (do limite social ou político) e tomar a medida desmesurada da distância que ali se abre, recriando as possibilidades de existência. Logo, o que Taylor defende é a encarnação política da transgressão do filósofo francês, visto que a performance não é um mero fazer (*acción*), mas uma força viva que se choca contra os postulados rígidos, tornando as teias do poder visíveis para, então, superá-las.

Se a performance é potencialmente transgressora, diferente da ação, Ruiz escolhe citar os discursos hegemônicos do poder patriarcal sobre a mulher, sobre o corpo feminino, em suas diferentes relações sócio-históricas e familiares para transgredi-los em um poema-manifesto que performa na página, ao mesmo tempo de modo visual e verbal.

Os versos performam no papel seguindo um impulso rítmico que se expande e contrai, conforme se percebe na diagramação e na leitura do poema. A dimensão dos versos e sua arquitetura em espiral criam um tipo de roteiro para os olhos, orientando como o corpo atua durante a leitura, ao passo que sua visualidade segue um fluxo que ora parece convergir para o centro do espiral, ora parece fluir de lá. Essa organização no papel funciona como um guia que

dita o ritmo da leitura, extraindo a voz intrínseca ao poema, pois “mesmo a palavra escrita, é indagada na sua matriz sonora” (Cavarero, 2011, p. 160).

O recurso da adivinha empregado no título – “O que é?” –, em sua aparente simplicidade lúdica, atua como operador crítico e desestabilizador. Essa trama lúdica, configura-se como um enigma performativo, pois a adivinhação, conforme o folclorista Câmara Cascudo, é um enigma, uma pergunta com um conteúdo desconhecido, misterioso, gênero universal “favorito de todos os povos em todas as épocas” (1972, p. 33), sendo empregado de modo lúdico, por pessoas de todas as idades, sobretudo pelas crianças, nas mais diferentes práticas culturais. Como manifestação artística, folclórica, provém do imaginário popular, com suas crenças, superstições, conhecimentos, sendo criada e transmitida oralmente entre gerações.

Ao apresentar um enigma, “o que é a que é”, esse dispositivo não apenas provoca o jogo interpretativo, como também convoca o leitor-espectador a um exercício de desvelamento ativo — movimento que transcende a mera decifração para adentrar em uma dimensão reflexiva de caráter filosófico.

Essa estratégia assinala, assim, uma concepção de linguagem como ato performativo (Austin, 1990) a começar pela dicção: a adivinha não descreve, mas faz acontecer um processo de pensamento. Sua eficácia reside na capacidade de embaralhar as certezas imediatas e inaugurar um espaço de interrogação contínua, no qual o pensamento se desdobra em ressonância com o gesto performático que o origina. Além do mais, a relação com o lúdico deixa entrever a ironia, pois a brincadeira, aparentemente ingênua, pode ter uma solução engraçada e/ou paradoxalmente profunda e existencial.

Sabe-se que a adivinha era, culturalmente, uma prática oral, logo, ela carrega “o índice de oralidade” (Zumthor 1993, p. 30) que se revela no interior do texto, “a intervenção da voz humana em sua publicação”, isso mostra que o texto escrito traz os traços da voz, evidenciando a sua “ligação habitual entre voz e poesia” (Zumthor 1993, p. 30). Posto isso, se o texto carrega esses índices e aponta a voz como referente, a performance no texto em análise se dá mesmo antes de sua declamação, considerando que há uma vocalidade subjacente, no caso, a adivinha. Assim, neste poema, há intrincamentos, seja da performance visual dada à disposição dos versos, formando uma imagem, seja da entoação indagativa, sugerindo a prolação, em um ritmo frenético de questões encadeadas em vórtice.

O manifesto constitui-se como um instrumento de legitimação ideológica mais específico do meio político. Contudo, a partir da segunda metade do século XIX, as especificidades de atuação desse gênero textual reconfiguraram-se, ampliando sua abrangência. Claude Abastado, em *Introduction à l'analyse des manifestes* (1980), amplia tal definição,

explicando que o termo “aplica-se, *strictu sensu*, a textos, muitas vezes breves, publicados quer em brochura, quer em jornal ou revista, em nome de um movimento político, filosófico, literário, artístico” (1980, p. 03).

Na esteira de movimentos de vanguarda, Ruiz conviveu com manifestos como o da Poesia Concreta (1958). Sua proximidade com a poesia concreta pode ser evidenciada no segundo capítulo desta tese. “*Les manifestes jalonnent l’histoire des ideologies et permettent de la périodiser. Dans la mutation insensible des idées et des mentalités, ils servent de repères, ils constituent des événements, ils ‘font date’*” (Abastado, 1980, p. 08). Pelo exposto, os manifestos surgem como marcos que desestruturam mentalidades fixas, possibilitando novas convergências. Se o manifesto é “mutável” e se situa em “algum lugar entre teoria e prática, palavra e mundo, texto e ato” (Bortulucce, 2015, p. 13-14), logo, é um ato performativo.

O manifesto feminista de Ruiz ecoa desejos de mudança no tecido sociopolítico, mas se configura como uma manifestação artístico-literária que estabelece “uma ponte entre o artista e a sociedade” (Bortulucce, 2015, p. 11), buscando emancipar saberes e convicções que são historicamente enquadradas por uma hegemonia masculina, que molda a percepção social sobre o feminino. No contexto em que o manifesto foi produzido, estavam aparecendo pautas feministas globais; no Brasil, Alice foi uma das pioneiras, escrevendo artigos e ensaios feministas para revistas em Curitiba. Ao fazê-lo, mobiliza o que Diana Taylor aponta como “potencial para transgressão” da performance: a ação de desarticular “escalas normativas” para projetar novas subjetividades (Taylor, 2012, p. 41).

[...] O feminismo enfim. O fato de ter alguma coisa por que lutar é muito estimulante. Então eu acho que a minha geração acabou sendo a que tomou a consciência disso, e tomou pra si o encargo de gerar mudança. Não, eu não vou ficar dependente, eu não vou...[sic]. Tanto que foi a geração da separação, não é? Dos casamentos que acabaram. É complicado, porque pela primeira vez não era luta dos homens, eles estavam acostumados a provocar revoluções. Pela primeira vez, sim, foram as mulheres que tomaram as rédeas das coisas. E isso deu um gás muito grande pra tudo – pra criar, pra fazer [...]. (Ruiz, 2003)⁷¹

Em seu poema-manifesto, constata o grau exacerbado de exploração da mulher, em seus vários papéis. Utilizando termos de uso popular, de recortes de jornais, frutos de construções socioculturais arraigadas, a poeta reencena “comportamentos restaurados” (Taylor, 2012). Por meio de uma ironia ácida, desnuda o que há de historicamente ideológico na qualificação da mulher, cria um manifesto propositalmente ambíguo, demarca sua posição politizada, usa da própria linguagem do sistema opressor contra ele mesmo.

⁷¹Entrevista concedida a Carol Murgel em São Paulo, em 18 de junho de 2003.

O título do poema apresenta dois segmentos. O primeiro é composto, então, pela adivinha, “O que é”, mas sem interrogação, pois a resposta vem a partir do segundo segmento “a que é”, na sequência dos versos, por meio de uma “enxurrada” de assertivas em outros gêneros textuais, ritmos, extensão. O recurso de levantar a questão e dar de imediato a resposta é conhecido pela retórica como “hipófora”, maneira de manter o foco no conteúdo filosófico da pergunta. Trata-se de uma “enxurrada” porque são como águas de chuvas abundantes que correm em jorros, violentas e imundas em seus significados sociais. É importante ressaltar que a adivinha, pergunta feita em linguagem ambígua, a partir da qual constitui-se o enigma, exige “resposta ou solução engenhosa” (Houaiss, 2024). A voz feminina que se expressa surpreende pela consciência crescente e criativa das vivências que apresenta.

Embora a sociedade pareça mudar, “as adivinhas” vão se reconstruindo, mantendo seus misticismos e discursos ilusórios a respeito do feminino. Nesse contexto, Alice Ruiz mostra uma liberdade de espírito (Brait, 2008) especialmente para falar da mulher. Esta liberdade se manifesta pelo tom irônico do poema. De acordo com Schlegel (*apud* Brait, 2008, p. 30), a ironia é uma dissimulação voluntária, mas refletida, “nela tudo deve ser brincadeira e seriedade, expansão sincera e profunda dissimulação [...]”, e, nesse jogo performático, para cada verso/enigma a mesma resposta ambígua e irônica. E a própria organização dos versos na página compõe um enigma.

Podemos entender com Ramos que a organização dos versos ocorre “conforme uma imposição rítmica, as vezes métrica, seguindo sua natureza acústica. Mas o que os define de modo imediato é a sua feição plástica, a sua realidade espacial em uma determinada superfície” (Ramos, 2011, p. 65). Assim, ao visualizar o poema na página, notamos de imediato que os versos se organizam na folha “em preto”, com letras brancas em torno de uma imagem com um círculo espiralado. Os versos e a imagem fundem-se como partes uma da outra.

Uma possibilidade de interpretação dessa imagem é que ela se assemelha a uma concha. A metáfora da concha é a da fertilidade feminina devido à relação com a água, e é ainda associa ao órgão sexual feminino. A concha pode ser também a expressão da libido, “a vagina, que ela designa, é a entrada da gruta, da câmara do tesouro, porque toda concha pode conter uma pérola” (Chevalier; Gheerbrant, 2007, p. 270). É possível citar, como espécie, a chamada concha de *Nautilus* (Reis e Santos, 2021), que se expande para que o molusco ali dentro cresça. Seu sistema é organizado para que, à medida que o molusco cresce, ela vá se expandindo.

Os versos parecem expandir de dentro para fora, como a concha de *Nautilus*, que vai se abrindo em novos compartimentos para que se expanda o molusco, o que conota uma organização performativa, de onde reverbera o protesto, o grito por muito tempo abafado – a

voz que sai da concha. A concha marinha, em sua maioria, possui uma estrutura em espiral, o que a faz funcionar como uma caixa de ressonância, amplificando o som ambiente; faz ecoar o som que ela capta⁷². Nesse sentido “pode ser como instrumento musical, a exemplo de *Shofar*, um dos instrumentos de sopro mais antigo, feito originalmente de chifre de carneiro, e também feito de conchas do mar” (Reis e Santos, 2021, p. 02). Da concha saem versos em uma dinâmica irregular. Uns são mais longos, outros mais curtos, produzindo imagem acústica a partir da oscilação destes e dos demais recursos sonoros na leitura.

É importante atentarmos para a voz que ecoa neste manifesto, e como esta vocalidade se faz ouvir no poema mesmo que não seja declamado, visto que é uma linguagem indagadora e impregnada de efeitos de musicalidade.

Reconduzida à oralidade da cena materna (uma oralidade radical e filogenética na qual a ordem do semântico ainda não ingressou), a voz, de acordo com esse variegado horizonte especulativo, penetra e invade a escrita. Esta é entendida como prática, mas principalmente como texto e, em particular, como texto poético: tessitura rítmica e musical da palavra. A atenção não se dirige aos caracteres das culturas orais, enquanto distintas da civilização da escritura; ela se volta para a relação entre vocalidade e textualidade. Trata-se de ouvir como o princípio do som organiza o texto e, ao mesmo tempo, desorganiza a pretensão da linguagem de controlar todo o processo da significação. A palavra, mesmo a palavra escrita, é indagada na sua matriz sonora. (Cavarero, 2011, p. 160).

Na ótica da autora, há uma busca pela origem sonora da palavra, transcendendo a “díade oralidade/escritura”, de onde surge uma perspectiva que identifica a “esfera vocálica” território onde ambas se originam e convergem (Cavarero, 2011, p. 160). Este ambiente de convergência se dá na poesia, no poema especificamente. Ruiz busca esta voz para eclodir em seu manifesto, como poderemos perceber no decurso da análise em que os versos se dispõem em uma progressão crescente e decrescente.

Embora o poema apresente uma unidade gráfica dada a sua diagramação, construindo uma imagem, ele se articula através de clivagens de diferentes movimentos rítmicos e de sentido. Segmentamos o poema, a fim de descortinar sua evolução, que parte de uma descrição adjetivada e repetitiva – “Usada e abusada” –, evoluindo para uma crítica social mais profunda sobre a mulher.

No primeiro segmento, os versos trazem uma carga sonora recorrente, sua métrica, embora não seja regular, imprime esta sensação devido à predominância do sufixo “ada”,

⁷² Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/por-que-temos-a-impressao-de-ouvir-o-barulho-do-mar-quando-encostamos-o-ouvido-em-uma-concha> Acesso em: 31/04/2024.

sugerindo um ritmo martelado que extrapola o significado de cada adjetivo, impondo uma materialidade fônica ao texto.

Nesse segmento, os versos iniciam com seis sílabas poéticas, e alternam entre cinco e oito, prevalecendo sete sílabas, redondilha maior, que imprime um ritmo mais dinâmico a eles, próprio de manifestações folclóricas e orais, como cantigas de roda, e das adivinhas, embora estas não tenham uma métrica fixa, variando predominantemente entre redondilha menor e maior. É possível perceber tal estrutura ao comparar o início do poema com algumas adivinhas populares:

O que é a que é

Usada e abusada.
 Palpável mas ôca.
 Amainada para a mãe.
 Acusada e recusada.
 Calada e mal falada.
 Alienada e esquecida.
 Ordenada e ordenhada.
 Solícita e solicitada.
 Bordadeira e abordada.
 Afastada e sempre a mão.
 Moderada e bem adornada.
 Dá à luz e vive escondida.

O que é, o que é?

Tem capa, mas não é super-herói,
 tem folha, mas não é árvore,
 tem orelha, mas não é gente,
 não fala, mas conta tudo?

(Barroukh; Almeida, 2018, p. 07)

O que é, o que é?

É verde e não é planta,
 Fala e não é gente?

(Barroukh; Almeida, 2018, p. 20)

O que é, o que é?

Tem perna, mas não anda,
 tem braço, mas não abraça.

(Barroukh; Almeida, 2018, p. 28)

Notamos semelhanças na estrutura e disposição das palavras, que nas adivinhas, após a pergunta, os sintagmas, em paralelismo sintático, são colocados em oposição para criar o enigma. A adivinha é um gênero oral, de modo que sua organização escrita preza pela sonoridade com o fito de ser vocalizada.

Zumthor (1993, p. 20), ao discorrer sobre as possibilidades de determinados textos medievalistas terem sido ou não lidos, vocalizados, recitados, afirma que “as possibilidades retumbam, os esquemas pressupostos se esboroam no concreto”. Porém, mesmo no texto escrito “Fica a onipresença da voz”, que se materializa na textura sonora do poema, “participando, em sua plena materialidade, da significância do texto e a partir daí modificando, de alguma maneira, as regras de nossa leitura” (Zumthor, 1993, p. 20). Assim, quando lemos “Usada”, “abusada”, “calada”, “falada”, a reiteração do sufixo *ada* produz uma ressonância de uma voz que, mesmo no silêncio da página, reivindica sua presença. Ela não precisa ser oralizada para ser percebida, pois está latente nas rimas e no ritmo.

Por isso, “O ato da audição, pelo qual a obra [...] se concretiza socialmente, não pode deixar de inscrever-se como antecipação no texto, como um projeto, e aí traçar os signos de uma intenção; e esta define o lugar de articulação do discurso no sujeito que o pronuncia” (Zumthor, 1993, p. 20). Isso significa que, antes mesmo de se escrever o poema, a poeta já projetou o som, a voz. Isso condiz com os ritmos internos, a música interna que alguns poetas referem, como Valéry (1991, p. 2013) e a própria Alice ao falar da musicalidade do poema: a voz já está ali e se revela no estrato sonoro (Ramos, 2011) ou nível fônico (Cohen, 1974) do poema.

Alice Ruiz evoca a memória afetiva do coletivo e, ao fazê-lo, convida à desautomatização dos sentidos consolidados e, conseqüentemente, à potencial reconfiguração discursiva e simbólica acerca da mulher, o que busca realizar em seus versos, com o uso de amplos recursos estilísticos, prezando pela vocalidade do poema, como podemos observar nos primeiros doze versos, em que há um paralelismo sintático-semântico construído a partir dos verbos adjetivos no particípio passado.

Embora os verbos *ser* ou *estar* não acompanhem cada verso/sintagma, vimos que o poema é iniciado com uma pergunta sem o sinal de interrogação, seguido da preposição que termina com o verbo *ser* flexionado na terceira pessoa do singular “a que é” que, na sequência, fica subentendido, pois ocorre zeugma na construção sintagmática. Neste caso, todos os particípios colocados em sequência estão, automaticamente, relacionados ao verbo *ser* colocado no título, no entanto, nem todos estão vinculados à pergunta “o que é?”. Esse tipo de construção reforça as qualificações atribuídas à mulher. Embora em nenhum momento o substantivo *mulher* apareça, este fica subentendido na preposição, “a que é”.

A norma culta da língua diz que os particípios passados são adjetivos quando usados em frases predicativas. Os termos no particípio passado indicam ação sofrida – usada, abusada, recusada, ordenhada; ou alvo de uma ação – ordenada, solicitada, abordada. A mulher está

vinculada à ação/predicativo que a mantém em seu *status quo*. O predicativo é parte de uma subclasse dos adjetivos. Nesse sentido, Neves afirma que esses adjetivos indicam, para o substantivo que acompanham, “uma propriedade que não necessariamente compõe o feixe das propriedades que o definem [...]”. Essa atribuição de uma propriedade constitui um processo de predicação, e, por isso, esses adjetivos podem ser considerados de tipo predicativo” (Neves, 2011, p. 185).

Os adjetivos derivados de verbo terminados por sufixos são predicativos (Neves, 2011), o que é o caso dos adjetivos que compõem os onze primeiros versos do poema manifesto. No trabalho com a linguagem, há um jogo poético-gramatical que evidencia e desestabiliza ações misóginas, machistas, que pareciam consolidadas.

Na concepção de Cohen, os adjetivos predicativos são epítetos e funcionam como “operador determinativo” (Cohen, 1974, p. 44). O poema começa dominado por epítetos que determinam o ser feminino, enclausurando sua subjetividade. A organização desses versos, repetindo insistentemente estes organizadores determinativos, (usada, abusada, alienada), tentam fixar o que é a mulher. A repetição desses epítetos propicia ilustração sonora por meio do paralelismo, da assonância do fonema /a/ e da rima pobre, interna e externa, devido à repetição do sufixo *ada* no mesmo verso.

Usada e abusada.
 Palpável mas ôca
 Amainada para a mãe.
 Acusada e recusada.
 Calada e mal falada.
 Alienada e esquecida.
 Ordenada e ordenhada.
 Solícita e solicitada.
 Bordadeira e abordada.
 Afastada e sempre a mão.
 Moderada e bem adornada.
 [...]

Esses recursos sonoros, repetidos com certa regularidade, marcam o ritmo martelado criado pela estrutura binária de paralelismos e pelas rimas internas e externas, reforçando a ideia de opressão progressiva, metaforizando a mulher capturada no centro dessa "periodicidade" imposta pelo contexto social. Os “operadores fônicos” (Cohen, 1974, p. 44) agem como uma força centrípeta que atua sobre o ser, mantendo-o aprisionado através do som repetitivo, sequentemente. A sonoridade inicial do poema, marcada pelo ritmo martelado, principalmente pela consoante aliterada /d/, soa como vozes que buscam perpetuar uma mesma ideia, uma mesma estrutural social; em contrapartida, podem ser as vozes das mulheres que

buscam romper com o *status quo*, criando uma certa ambiguidade. O uso da assonância da vogal aberta *a* amplia o eco da voz que protesta, que manifesta, que busca romper. Nesse sentido, a ironia é o ponto crucial dessa ambiguidade, pois ao repetir tais qualificativos dirigidos à mulher, a eu lírica parte da própria estrutura social para desconstruí-la. Assim, ao longo do poema-manifesto há um posicionamento que “questiona e desmistifica esses sistemas totalizantes que unificam visando ao poder” (Hutcheon, 1991, p. 237).

Usada e abusada.
[...]
Calada e mal falada.

No aspecto semântico, o manifesto é iniciado com relacionamentos invasivos, momento a partir do qual, nas palavras de Simone de Beauvoir (2009, p. 104), “a relação com o Outro é um drama: a existência do Outro é uma ameaça, um perigo”, visto que esse Outro (mulher) em uma relação essencialista, pode se tornar objeto. Para se afirmar, o homem subjuga e domina a mulher. Tal concepção também é problematizada por Luce Irigaray (2004, p. 06), que explica que “a existência de dois sujeitos é provavelmente a única coisa que poderia trazer o sujeito masculino a seu ser e isto graças ao acesso da mulher ao seu”. Nesse sentido, o problema está não na questão do outro, mas na ameaça de que este outro (mulher) não exista devido à cultura de sujeitos únicos. Para Irigaray, a solução está na diferença.

2. Palpável mas ôca.
[...]
10. Afastada e sempre à mão.
[...]
12. Dá à luz e vive escondida.

Nesse conjunto, é interessante atentar para os versos 2, 10 e 12 que trazem a estrutura indagativa da adivinha, “o que é?”. Os demais, são repetições de epítetos qualificando a mulher. Esses versos são como vozes que destoam do conjunto para refletir sobre a mulher daquele contexto histórico. (Cavarero, 2011, Rago, 2013).

A dimensão do abuso continua na palavra palpável, mas traz um esvaziamento da subjetividade, é um corpo reificado neste universo, em que “a carne não tinha direito à existência” (Beauvoir, 2009, p. 50), nessa perspectiva, o corpo feminino é visto como função “Amainada para ser mãe” ou objeto “sempre à mão”, diferente da perspectiva de Merleau-Ponty em que o corpo é o meio pelo qual existimos, logo, o poema denuncia essa máquina social que busca desintegrar a subjetividade feminina. Como podemos notar no verso “Afastada e sempre à mão”, que retrata a dualidade da mulher na esfera privada e pública, referenciada por Rago (2012, p. 27), “as práticas masculinas são mais valorizadas e hierarquizadas em relação às

femininas, o mundo privado sendo considerado de menor importância frente à esfera pública, no imaginário ocidental”. Ela está "afastada" da tomada de decisão no âmbito universal, mas “à mão”, no ambiente doméstico.

Há uma progressão crescente quanto ao ser/enigma marcado pelas antíteses que se apresentam nos versos do poema, que acompanham o alongamento dos sintagmas e o ritmo torna-se mais lento, como no verso “dá a luz e vive escondida”. A metáfora “dar à luz”, indica um trabalho de parto, natural ou induzido, após o período gestacional. É o ato de trazer o bebê, outrora na escuridão do útero e na dependência da mãe para sobreviver, para fora, para a claridade, para dar continuidade à sua trajetória de modo supostamente cada vez mais autônomo. A antítese indica o que aparece, o que se mantém escondido, sabendo que a mulher era valorizada pela sua função biológica de gerar vida, sua existência social, seus desejos para além do lar eram quase nulos, pois não havia uma autonomia feminina. A respeito disso, Rago (2012, p. 40) confirma que o feminismo começou a indagar o “padrão de maternidade que havia vigorado inquestionável até os anos 60 e reforçar a luta feminista pela conquista de novos direitos [...]”.

Transcende em descendência.
Mal informada forma pessoas.
Foi vocada a não ter vocações.
Sem necessidades, só caprichos.
Inclinada por instinto só ao lar.
Criticada e fadada a idade crítica.

Nesse conjunto de versos, o ritmo se organiza por meio de um jogo de palavras que se configura em paronomásia – transcende/descendência; e poliptotos – informada/forma, vocada/vocações, criticada/crítica. Tais recursos, embora não mantenham o ritmo martelado das redondilhas e das rimas do primeiro bloco, mantêm uma certa circularidade, marcando esse aprisionamento social da mulher e conservando um tom de sentença.

Irigaray (2002) explica que a filosofia ocidental se constituiu em torno de um sujeito único, sendo assim, não abriu possibilidades para a diferença. Para a filósofa, a solução não está na igualdade como pretendia Beauvoir, mas na diferença. Assim, sua tese busca “liberar o dois do um, o dois do múltiplo, o outro do mesmo, e de fazê-lo [sic] horizontalmente” (Irigaray, 2002, p. 05). Isso indica que a transcendência se dá na diferença, na autonomia e não na unidade. A eu lírica, assim como Irigaray, coloca em xeque uma visão de imanência da mulher engessada pela cultura e ratificada pela ciência que perdurou até os meados do século XX, de que “a mulher não se tornaria uma boa esposa, senão depois de dar a seu marido um bebê do sexo

masculino” (Irigaray, 2002, p. 04), em outras palavras, a mulher transcendia “em descendência” masculina.

A eu lírica eleva sua voz, seu protesto, denunciando tais construções com a marginalização em relação às instituições do saber, sem acesso, ou com acesso restrito à formação acadêmica, pois naquela época havia muitas proibições de saída da mulher de casa, o que ainda pode ser visto nos dias de hoje. Mesmo assim, era relegada à mulher a educação dos filhos, formar pessoas na esfera privada.

inclinada por instinto só ao lar

Essa “inclinação” tornou o lar um lugar de ambivalências, pois é nesse espaço que a mulher engendra a própria vida, não porque o escolheu, mas porque, por muito tempo, era o que lhe foi destinado. Mas este espaço também pode ser de reinvenção, de criação, como mostrou a própria Alice Ruiz, que dividia os afazeres domésticos com o seu fazer poético.

Econômica nada entende de Economia.
Domingo, dia do senhor, não descansa.
O que no homem é estilo, nela é relaxo.
Não dá tom e dança conforme a música.
Chora quando não tem mais nada a dizer.
Consumidora voraz é vorazmente consumida.
E o que mais consta e o que menos se nota.

O verso "Econômica nada entende de Economia." reafirma a falta de formação, constatando a exclusão feminina, mas também é uma desconstrução irônica, pois usa o discurso vigente de senso comum para questionar, pois quem organiza toda a economia do lar, em geral, é a mulher. Como? Se não entende de economia? Virgínia Woolf lembra-nos que essa “ignorância” não é natural, mas algo histórico e imposto, visto que “as mulheres permaneceram dentro de casa por milhões de anos” (Woolf, 2014, p. 126). Do mesmo modo, o verso “O que no homem é estilo, nela é relaxo.”, ratifica julgamentos sobre a mulher a partir de padrões estéticos e morais criados pela ótica masculina e, mais modernamente, pelo mercado apelativo que quer impor produtos estéticos a qualquer custo.

Cavarero (2011, p. 173), postula que a “desorganização do sistema do eu, o efeito despersonalizante da posse, em vez de desvelar o existente único que vibra em cada voz, deixa emergir um eu múltiplo percorrido por várias vozes”. O verso “Chora quando não tem mais nada a dizer.”, mostra que o discurso articulado, pertencente ao âmbito público, masculino, portanto, controlado e vigiado, desaba, sendo desarticulado pelo choro. Para Cavarero essa é a desorganização necessária, pois se a fala organizada silencia, o que emerge é o choro, voz que escapa ao sentido único, trazendo das profundezas o que o “inconsciente captura, assim, na

esfera da indistinção, o motivo principal pelo qual seria efetivamente justo dizer que ‘a verdade canta afinada’” (Cavarero, 2011, p. 173), em outras palavras, o choro com suspiros e ritmos entrecortados pelo fôlego ofegante é a verdade que canta com a irrupção de várias vozes.

Em uma outra perspectiva, é colocada como objeto sexual sob o “olhar masculino voyeurista da sociedade patriarcal, olhar que idealiza e fetichiza a mulher” (Hutcheon, 1991, p. 112):

A melhor paisagem atrás do buraco da fechadura.

O homem, ao fetichizar a mulher, desumaniza-a, tornando-a objeto de desejo, atribuindo-lhe características de forma a construir um padrão que lhe atenda os desejos, fazendo dela um símbolo. Nesse contexto, é importante lembrar que há ainda a “opressão de Eros”, pressão exercida sobre o desejo feminino, sobre sua liberdade sexual. Para Françoise d'Eaubonne (2025, p. 151), “Não se deve nunca esquecer a opressão do Eros, a questão sexual, a mulher reificada é degradada em mercadoria ou em espetáculo, condenada a se reproduzir apesar de sua vontade”.

No dicionário figura como a fêmea do homem.
Para compreender não tem muito o que aprender.
A melhor paisagem atrás do buraco da fechadura.
Produz pouco porque já reproduz e isso lhe basta.
Não precisa ser atualizada mas deve andar na moda.
A força que dispense para ser frágil continua oculta.

Na tomada de consciência da diferença de tratamento entre os gêneros, a eu lírica fala das virtudes exigidas pela sociedade falocêntrica:

As suas tentativas de participação recebem como intromissão.
Já que não tem responsabilidade não pode ter mau humor.
Tem que ser uma obra de arte que não fique para a posteridade.
Perde tanto sangue que fica com o que se chama por aí de “Sangue de Barata”
Dócil, meiga, sutil e submissa, deixa aos homens os defeitos correspondentes.

“O gênero torna-se o lugar dos significados culturais tanto recebidos como inovados”, diz Butler (1987, p. 140). Já o homem apresenta os “defeitos correspondentes” que são validados pela sociedade onde “o indivíduo que é sujeito, que é ele mesmo, se tem o gosto generoso da transcendência, esforça-se por ampliar seu domínio sobre o mundo: é ambicioso, age”. A mulher fica mitigada à condição de Outro, em outras palavras, a mulher fica reduzida ao espelho do homem (Irigaray, 2002) – dócil/rude; meiga/ríspido; sutil/abrupto; submissa/soberano, para que ele possa constituir-se como Sujeito e transcender refletindo-se em outrem, que fica na imanência. Por outro lado, em oposição à imanência, a intromissão é a tentativa de expansão da própria concha de *Nautilus*, levando em conta que estes versos são

maiores, estão expandindo, isso sugere busca por horizontalidade, pela diferença (Irigaray, 2002).

Os dois versos mais longos do poema retratam a condição da mulher no mercado de trabalho

PRECISA-SE. TORNEIRO MECÂNICO, CONTADOR, ANALISTA DE SISTEMAS, ENGENHEIROS, ETC COM CAPACIDADE COMPROVADA, E DE UMA RECEPCIONISTA COM OTIMA APARENCIA.

Na construção desses versos há recursos tipográficos como a pontuação e letras em maiúsculas, que sugerem uma performance diferenciada, mais do tipo funcional-administrativa: um anúncio de vaga, outro gênero textual a ser considerado no processo de hibridização do poema. O anúncio apresenta a vaga e os requisitos específicos. São quatro vagas para homens, que exigem comprovação documental da capacidade dos candidatos, e uma para mulher, com exigência de um grau elevado de beleza, dentro de um padrão considerado. Não há quesito para comprovar experiências anteriores. Ao deslocar o anúncio para o seu texto, Ruiz mostra outro suporte de viés irônico na apresentação de anúncio como forma de marketing, no caso, marketing de recrutamento. O anúncio ganha, assim, função estética. No contexto da temática do poema, desperta o sentimento do inadmissível, do grito, do espanto, da contestação, pela forma direta de objetificação da mulher em contexto de labor externo, em detrimento do homem. Aqui, ela sai do ambiente privado para o espaço público. No entanto, este espaço lhe é restrito e hostil. Segundo Beauvoir “no princípio do século XIX a mulher era explorada mais vergonhosamente ainda do que os trabalhadores do outro sexo (Beauvoir, 2009, p. 151). E, nas últimas décadas do século XX, Ruiz ainda coloca em evidência esta vergonha que foi instituída pelo discurso masculino, conforme assevera Rago, referindo-se às palavras de Joan Scott:

O discurso masculino, que estabeleceu a inferioridade física e mental das mulheres, que definiu a partilha “aos homens, a madeira e os metais” e “às mulheres, a família e o tecido” provocou “uma divisão sexual da mão-de-obra no mercado de trabalho, reunindo as mulheres em certos empregos, substituindo-as sempre por baixo de uma hierarquia profissional, e estabelecendo seus salários em níveis insuficientes para sua subsistência (Scott, 1991 *apud* Rago, 2012, p. 31).

Observando a questão no período em que foi publicado o poema, década de 1980, no Brasil, as mulheres serviam ao mercado de trabalho com salários abaixo dos oferecidos aos homens, além de serem confinadas em locais laborais precários. Em outras palavras, havia um abismo nas relações trabalhistas, na esfera pública, quando então as mulheres eram ainda mais exploradas, pela sua força de trabalho e pela sua sexualidade. “Os patrões muitas vezes as preferiam aos homens. ‘Trabalham melhor e mais barato’. Esta fórmula cínica esclarece o drama do trabalho feminino. Porque é pelo trabalho que a mulher conquista sua dignidade de

ser humano [...]” (Beauvoir, 2009, p. 151). Embora no Brasil haja avanços institucionais significativos, a Constituição de 1988 estabeleceu direitos iguais aos cidadãos e cidadãs. Depois, a Lei Maria da Penha (Lei 11.340/2006), criou condições para coibir a violência doméstica (BRASIL, 2006); a Lei do Feminicídio (Lei 13.104/2015) tipificou o assassinato de mulheres em contexto de violência de gênero (BRASIL, 2015), e, mais recentemente, a Lei de Igualdade Salarial (Lei 14.611/2023), que estabelece a equidade salarial (BRASIL, 2023) no Brasil. Mesmo assim, ainda enfrentamos estruturas rígidas de poder, visto que há um número ascendente de feminicídio e exploração laboral. Os apontamentos de Beauvoir ainda se mantêm no sistema.

Os demais versos do poema finalizam com ponto final, cada frase é uma sentença sobre a “fêmea” humana. Sobre os recursos tipográficos, Pottier (1968, *apud* Ramos, 2011, p. 65-66) “considera, separadamente, a linguagem oral e a escrita, assinalando nesta a pontuação, os claros, as maiúsculas, e todos os recursos tipográficos”. O autor ressalta, ainda, que “a grafia é também parte da ciência do significante” (Pottier, 1968, *apud* Ramos, 2011, p. 66). Isso significa que a forma como as palavras são organizadas na página, visualmente faz parte ativa na elaboração dos significados do texto. Estes recursos podem indicar tolhimento, interrupção, impedimento, obstáculos ao acesso a uma melhoria de vida profissional e de outros campos, tendo em vista que “as mulheres trabalhadoras conheceram maior independência com o sexo”, e o seu trabalho na indústria contribuiu para levá-las à emancipação (Beauvoir, 2009, p. 153). No entanto, os versos de Ruiz evidenciam que esta emancipação ainda não havia chegado, pois seus versos retratam a redução, opressão, desconsideração e desprezo pela mulher e por sua capacidade intelectual.

Pode escolher entre o céu e o inferno, mas a terra não, essa é do sexo oposto.
Entraves para a liberdade masculina através das traves da obediência.
Quanto mais espírito melhor, mas o futuro, acaba junto com a beleza.
Se for grande é porque está por detrás de um grande homem.
Sempre esperando e levando a fama de se fazer esperar.
Seu entusiasmo é chamado de assanhamento.

Nesse bloco do poema há um conjunto antitético céu-inferno trazendo tanto a questão mística, como conceitos metafísicos, representando polos de escolha moral ou destinos da alma.

Pode escolher entre o céu e o inferno, mas a terra não, essa é do sexo oposto.
Entraves para a liberdade masculina através das traves da obediência
Quanto mais espírito melhor, mas o futuro acaba junto com a beleza.

“Céu” e “inferno” são lugares que existem fora do tempo e do espaço terreno, são lugares de valores, de julgamentos a que a mulher é exposta: é também, pelo viés metafórico,

que lhe são dados os rótulos de santa ou meretriz. As “escolhas” para a mulher estão em abstração crescente, enquanto, no plano físico, palpável, a terra, espaço de conquistas, é reservada ao homem. A mulher está entre a liberdade e a obediência estruturante. É atravessada pela liberdade do homem que a confina a uma existência sem território próprio. Em relação ao aspecto físico, evidencia-se reflexões a respeito da juventude e do envelhecimento da mulher, como finitude e a imanência em detrimento do devir, pois sempre espera.

Se for grande é porque está por detrás de um grande homem.
[...]
Seu entusiasmo é chamado de assanhamento.

Nesses versos, o êxito da mulher está atrelado à condição de outro, é sombra do outro. A oração adverbial condicional, “Se for grande” estabelece uma possibilidade, isso mostra que ainda não é, pois há na oração um futuro do subjuntivo, transpondo a conquista feminina “ser grande” para um campo hipotético. Tal construção coloca a qualidade de “grandeza da mulher” como um efeito, não como uma causa. Essa arquitetura se torna mais evidente com a conjunção “se”, uma condição: caso a mulher seja grande deve ser validada pela lógica masculina, pela lógica do mesmo “o outro do mesmo” (Irigaray, 2002, p. 05). E se há entusiasmo, este é vedado, principalmente para evitar colocar a mulher como uma “desfrutável”, a fim de abafar sua força motriz. Esta palavra tem sua origem no grego *enthousiasmos* *en* (dentro) + *theos* (deus) + deus dentro, que significa “ter um deus dentro de si”, logo ter a voz do outro, este outro que é o masculino. A mulher não pode, nessa ótica masculinista, estar cheia desse outro. Daí a necessidade de rebaixá-la.

Nos versos finais, todavia, há uma reflexão a respeito da interioridade da mulher.

Nascida para dentro aí ficará até
que a terra coma o resto que os
filhos e os homens deixam.
Faz par mais embaixo.

A pontuação volta a modificar-se nos quatro versos finais, com um *enjambement* — a quebra sintática entre os versos que ultrapassam os limites do metro sem interrupção pontuada. A pontuação aparece no penúltimo e nos últimos versos, realçando o caráter fluido da expressão.

Esse recurso formal encontra ressonância na reflexão de Adorno (2003, p. 148), para quem “as exigências das regras de pontuação são incompatíveis com as necessidades subjetivas de lógica e expressão”. O *enjambement*, nos versos conclusivos, sugere um fluxo discursivo que sintetiza uma existência orientada para a interioridade, evocando a condição de uma mulher

confinada não apenas fisicamente, mas também no plano psicológico, como que relegada à reclusão, pois as mulheres que desafiavam as estruturas sociais eram julgadas impiedosamente pela sociedade. Irigaray (2002) faz consideração importante a respeito dos direitos, tal como se apresenta às mulheres, não lhes permitindo transcender da naturalidade à civilidade, impedindo-as de se tornarem sujeitos éticos e políticos: “[...] a maioria dentre elas continua a ser corpos-natureza, submetidos ao Estado, à Igreja, ao pai, ao marido, sem ter acesso ao status de pessoas civis responsáveis por elas mesmas e pela comunidade” (Irigaray, 2002, p. 08).

Os versos finais resumem, de forma pungente, a opressão estrutural da mulher como ser voltado ao cuidado alheio e à própria aniquilação. Em

que a terra coma o resto que os
filhos e os homens deixam.

a Terra, que deveria ser símbolo de vida, torna-se agente de consumo final — uma metáfora da violência simbólica que reduz a existência feminina a um resíduo.

A voz lírica ecoa sua crítica como vaticínio “que a terra coma o resto [...]”. O destino da mulher está predeterminado. Ela se retrai, não resiste, permite-se ser espoliada até mesmo por aquele que gerou. E por que não luta? Estes versos finais remetem à figura de Macabéa, personagem central de *A Hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector, cuja existência encapsula a negação da subjetividade. Como observa a autora: “Se tivesse a tolice de se perguntar ‘quem sou eu?’, cairia estatelada em cheio no chão. É que ‘quem sou eu?’ provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade? Quem se indaga é incompleto” (Lispector, 1977, p. 15-16). A mulher, do ponto de vista do olhar masculino é uma espécie de Macabéa, não tem consciência de si, nem mesmo se questiona e, ironicamente, só se torna igual ao outro na morte.

Sobre o verso “Faz par mais embaixo”, Eaubonne lembra a referência à expressão freudiana “a anatomia é o destino” (2025, p. 153), no que diz respeito à sexualidade. Partindo dessa premissa, afirma que “toda mulher que nasce neste momento, não importa em qual cultura e não importa em qual sociedade, devido à sua anatomia [...] está destinada, antes de qualquer outro papel, [...] a se tornar companheira de um macho e a reproduzir a espécie (2025, p. 152). Essa visão determinista, biológica e radical sobre o destino social das mulheres fez parte dos primeiros movimentos feministas, pois representava a mulher daquele tempo, assim como o poema de Ruiz revela um pensamento de uma época em que este sistema predominava.

O manifesto poético de Alice Ruiz tem um forte viés político de protesto. Compondo sua arte com todos os recursos literários vistos, disse aquilo que a incomodava. Naquela época, a consciência social sobre o feminino já dava mostras de mobilização em outras poetisas e

escritoras como Leila Miccolis (1965), Leda Beatriz Abreu Spinardi, (Ledusha) (1981), Ana Cristina Cesar (1979). O manifesto é o lugar da expressão estética, por meio do qual eleva uma voz abrangente, de toda mulher que fala para desestabilizar as estruturas sociais e suas próprias estruturas, indagando-se e readquirindo a consciência de si. A mulher artista tem contribuído para essa desestabilização, como nos afirma Berenice Sica Lamas:

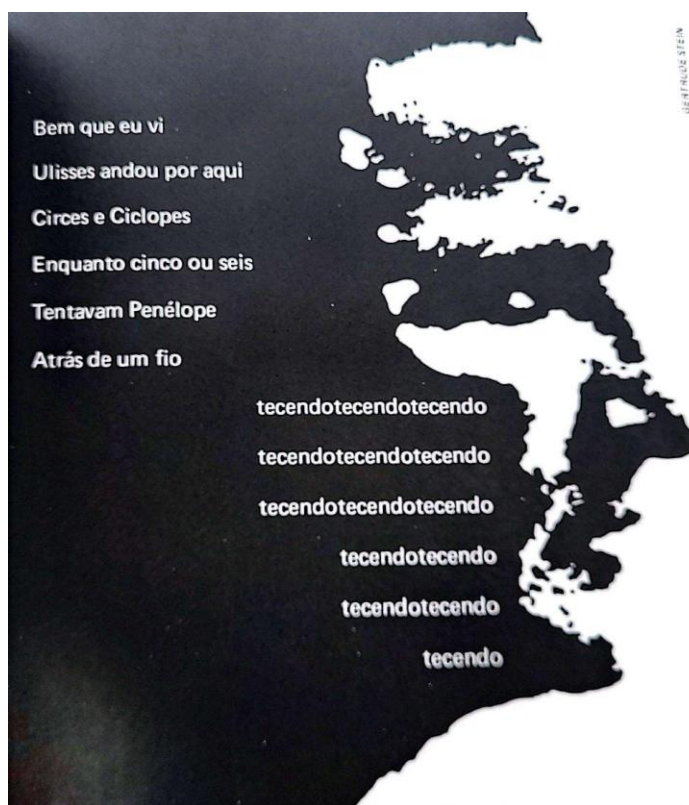
A história das mulheres no mundo das artes ocorre paralela a uma outra: a do rasgar paulatino de correntes aprisionadoras da mente da mulher. No momento em que ela destrava o processo imaginativo, rompendo cadeias psíquicas e sociais, encontra-se mais apta e fortalecida a conquistar tão ansiado espaço, e todos sabemos que o espaço que ocupamos se faz na tensão entre forças: espaço que nos permitimos a nós próprios, onde imaginamos e queremos estar, e o espaço que nos é concedido. (Lamas, 1993, p. 86).

O manifesto de Ruiz é a linguagem performativa do grito irônico e questionador que busca expandir a natureza própria da mulher. Tudo que há na natureza humana tende a evoluir, a seguir seu curso, a se expandir. E é próprio da natureza romper diques e represamentos. Esse manifesto diz não o que é a mulher, mas o que a sociedade daquela época, e ainda desta, quer que ela seja. Durante muitos séculos houve empenho sociocultural para que fosse assim. Para Butler, (2022, p. 69) “O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser”. Se naturalizamos determinados comportamentos, rompê-los torna-se muito mais desafiador. Para a poeta, os desafios são matéria de poesia.

3.2 FIOS E PALAVRAS PERFORMANDO O TECIDO DA VIDA

Se no poema anterior, “o que é a que é”, o foco era o manifesto, a denúncia e, nesse contexto, uma miscelânea de situações referentes à mulher, nesta seção há uma trama intertextual percebida na análise de “Bem que eu vi” (1982), onde a transgressão se inicia na própria tecitura do poema.

Alice Ruiz, ao recorrer à metáfora do tecer, alude ao universo de Homero (928 a.C. - 898 a.C.), evocando as figuras icônicas de *Odisseia* (Século VIII a.C.): Penélope, Ulisses, Circe e os ciclopes. Alice Ruiz aciona a intertextualidade como uma confrontação discursiva, deslocando as representações do cânone literário acerca do feminino na tecitura diária da sua existência.



(Ruiz, 1982, p. 27)

De acordo com Murgel (2010), Alice Ruiz criou este poema em resposta a Décio Pignatari que, sabendo do ativismo feminista de Alice nos anos de 1970, com o fito de provocá-la, afirmou que as mulheres, "por natureza", não tinham objetividade poética para fazer poesia concreta. Ao ouvir de Décio "Ela era um homem", cita Gertrude Stein (1874-1946)⁷³ e ironiza: "um homem com buceta?" (Murgel, 2010, p. 191). Seu poema depois incorporou essa resistência: um acróstico com a palavra "Buceta", o perfil da poeta feminista Gertrude Stein e a personagem Penélope para desafiar o patriarcado literário e homenagear essa poeta. O acróstico evidencia a inconformidade de Ruiz, não somente com a provocação de Pignatari, mas com o estereótipo das mulheres "resguardadas enquanto seus maridos viviam o mundo da aventura" (Murgel, 2010, p. 189).

O poema, em sua composição híbrida, imagem e versos escritos, revela um jogo performativo da linguagem. Derrida (1991, p. 369) amplia a ideia de performativo cunhado por Austin (1990) com a tese da "citacionalidade" ou "iterabilidade". Enquanto para Austin era necessário o contexto para o ato performativo "eu aceito", "eu te batizo", para Derrida, todo signo pode ser citado, logo, não há necessidade de contexto. "Um signo escrito, no sentido corrente da palavra, é, portanto, uma marca que permanece, que não se esgota no presente da

⁷³ Gertrude Stein (1874-1946) foi uma escritora vanguardista estadunidense, destacou-se como importante figura que teve a coragem de viver e de se reinventar em dissonância às normas hegemônicas que ditavam como as mulheres deveriam se vestir, comportar-se e ser no início de século XX. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/86617>. Acesso em: 24/02/2026

sua inscrição e que pode dar lugar a uma iteração na ausência e para além da presença do sujeito empiricamente determinado que, num contexto dado, emitiu ou produziu” (Derrida, 1991, p. 358). Assim, a linguagem é performativa, pois pode ser repetida (iterável). Dessa forma, Alice Ruiz estabelece uma relação intertextual com o cânone em Homero e com Gertrude Stein. O leitor, diante da obra, divide-se entre a ação de ver e ler envolvido pela imagem, ritmos e sonoridades do poema, não se limitando à leitura apenas, mas se entrega a experiência sensorial, sendo sua percepção “profundamente presença”, posto que “perceber lendo poesia é suscitar uma presença em mim, leitor” (Zumthor, 2007, p. 81). A performance extrapola o que é representável (Taylor, 2012), ela é vivência experiencial.

O poema é constituído por duas estrofes, com forte coesão entre si pelo ritmo, sonoridade e imagem. Na primeira estrofe, os versos heterométricos são iniciados com maiúsculas, evidenciando o acróstico; na segunda, os versos são construídos por justaposição do verbo tecer (tecendo) no gerúndio.

Bem que eu vi
 Ulisses andou por aqui
 Circe e Ciclopes
 Enquanto cinco ou seis
 Tentavam Penélope
 Atrás de um fio

Não há pontuação em todo o poema, isso colabora para uma relação de temporalidade simultânea: a passagem simbólica do personagem Ulisses, no presente histórico da eu lírica, “andou por aqui”, talvez como se ali vivesse uma aventura, subentendendo-se que há um zeugma indicando outras aventuras no terceiro verso, com “Ciclopes e Circes”; e o uso da conjunção adverbial temporal “enquanto”, que sincroniza esse tempo com a trama da mortalha. É uma releitura da narrativa da epopeia de Homero, a trajetória de Ulisses, buscando vencer obstáculos para retornar ao seu reino, Ítaca, após a guerra de Tróia, ao mesmo tempo em que Penélope tecia interminavelmente uma mortalha, reclusa no lar. Os verbos *ver* e *andar* estão no pretérito perfeito do indicativo que indicam ações acabadas, mas o verbo *tentar*, gerúndio, mostram um *continuum*, algo que acontecia com frequência. A aliteração do fonema sibilante /s/ em Ulisses, Circe, Ciclopes, cinco, seis, reforça a sensação de passagem do tempo, esse tempo de espera, tanto de Penélope pelo esposo, como dos pretendentes por ela. Da parte de Penélope, uma espera provocada, considerando que tecia durante o dia e desmanchava o que havia feito à noite. A condição para a escolha de um pretendente, dentre os muitos de seu reino que se apresentavam, dar-se-ia após finalizar seu trabalho artesanal. Ela estava sendo obrigada a escolher, devido à sua condição de rainha, para o governo do país. Mas, como perseverava na

esperança do retorno do esposo, e não tinha interesse em nenhum dos pretendentes, que demonstravam comportamento muitas vezes brutal, cada vez mais ousados, ficando em sua casa, consumindo seus bens, copulando com as criadas, optou por criar esse ardil.

Ulisses ensejava voltar para casa. Astucioso e inteligente, belo, forte e sentimental, pois chorava muito, como se pode ver na epopeia, vai conseguindo superar todos os terríveis obstáculos aos quais estava sendo submetido, como o de sua estada nas ilhas de Circe e dos ciclopes (Homero, 1981).

Os ciclopes eram seres violentos, antropófagos, um deles, chamava-se Polifemo. Ulisses diz a Polifemo que se chamava “Ninguém”. O ciclope, ao ser atacado por Ulisses e tendo ficado cego, chama os irmãos dizendo que “Ninguém está me matando por astúcia”. Os irmãos ficam sem compreender e não vão em socorro dele, quando, então, Ulisses consegue fugir.

Circe, deusa que tentou seduzir Ulisses, deteve-o na ilha de Eéia por um ano:

Quando Ulisses, ainda angustiado, pisou umbral da deusa de formosos cabelos, Circe saiu a recebê-lo com suspeitosa solicitude. [...] como se cumprissem o ritual, enrolou sua tapeçaria, guardou os fios de cores brilhantes e os novelos de lã em suas cestinhas e o fez entrar no recinto [...]. (Ulisses) quanto mais próximo vislumbrava a pátria, mais longe se afastava de Ítaca, ao mesmo tempo que perdia homens e navios diante dos perigos mais inusitados; agora expunha-se à **tecelã de feitiços** a risco de transmutar-se ele mesmo em porco ou modificar-se indefinidamente, **enredado em suas teias de erotismo**. (Robles, 2019, p. 109, grifo nosso).

Nota-se ambiguidade entre Penélope e Circe, primeiro, pela semelhança, pois ambas tecem; mas, também, dessemelhança: Penélope, mortal, rainha de Ítaca e esposa de Ulisses, mantém-se “atrás de um fio”, tecendo uma mortalha em ambiente privado, enquanto Circe, deusa, rainha solteira, arquiteta feitiços que enredam nas teias do erotismo os homens que ali chegam, e que sejam do seu interesse, como ocorreu em relação a Ulisses, a quem ofereceu a imortalidade, caso quisesse permanecer com ela na ilha. Ulisses não se rendeu e ela lhe concedeu sair da ilha, mas sem a sua ajuda. Ulisses constrói uma jangada e se lança ao mar, após receber da feiticeira conselhos e previsões para o futuro.

Murgel (2010), em artigo, diz que Alice Ruiz seria a Penélope de Ulisses/Leminsk. (Murgel, 2010). Embora faça seus versos na rotina doméstica, vivendo o presente, Alice transcende ao ir mais longe, sendo múltipla, não fica apenas nas tramas do tecido da mortalha, da rotina, mas também nos enredamentos do verso, da sedução, da criação, projetando-se para o futuro como no poema “topa um pacto de sangue”?

topa um pacto de sangue
com essa cigana do futuro

que lê
o passado na tua boca
o presente no teu corpo
e nos teus olhos
tanto quanto nos astros?

(Ruiz, 2008, p. 117)

Circe era uma deusa “tecelã de feitiços” que previa o futuro, metamorfoseava pessoas, enredando-as “em suas teias de erotismo” (Robles, 2019, p. 109) como fez com Ulisses, em sua trama pessoal, fiava para capturar. Assim como Alice, que propõe “um pacto de sangue”, capturando o outro, explorando as sensações, o desejo e o prazer.

Na perspectiva desta análise, destacamos do intertexto a metalinguagem, o próprio ato de tecer e o poder do convencimento, a ação discursiva. Enquanto Penélope fiava a mortalha, Alice Ruiz faz a escrita de sua própria história conjugal:

quem arrasta os dias
quando você está fora?”
(Ruiz, 1999, p. 59).

Nesse arrastar os dias, a trama poética continua como revela a estrutura poemática da segunda estrofe, revelando a imagem da própria tecitura. Ramos, ao analisar o estrato óptico dos poemas concretos, explica que “um espaço deixado entre as palavras ou mesmo a aglutinação”, e acrescento, ou justaposição desses vocábulos “é um significante que contribui de maneira decisiva para a expressividade do poema” (Ramos, 2011, p. 83). Na estrofe em questão, o verbo *tecer*, na forma nominal gerúndio, repete-se em justaposição e anáfora. A repetição das palatais /t/ e /d/, do chiado da sibilante, da nasal, que causa impressão acústica de alongamento sonoro, o *enjambement*, são recursos que remetem ao movimento rítmico e contínuo do tear e da existência. A justaposição das palavras forma o tecido “texto”, que parece desfilar-se quando o verso vai decrescendo, restando apenas uma palavra:

tecendotecendotecendo
tecendotecendotecendo
tecendotecendotecendo
tecendotecendo
tecendotecendo
tecendo

Segundo D’Onófrío (1983, p. 82),

[...] as figuras de som ao lado das figuras gramaticais e sintáticas põem em evidência o semantismo poético. Em geral, qualquer figura desse estilo só é válida poeticamente na medida em que possui uma virtualidade criadora de imagem que enfraquece o sentido denotativo e enriquece a obra, sugerindo significações novas.

Nessa linha de raciocínio, o jogo rítmico ajuda a criar a imagem pela ilustração sonora, à medida que “as palavras evocam em nós impressão auditiva que teríamos do fenômeno descrito” (Ramos, 2011, p. 47), o ato performativo que é o próprio tecer. Conforme Tavares, as figuras são frutos da “intuição criadora do artista, que vinca de originalidade e vigor a sua individualidade expressional” (1984, p. 327).

Por outro lado, esta repetição sonora faz emergir o verbo *ser* no gerúndio, *sendo*, que traz ideia de um tempo presente, contínuo. Penélope vivia o presente forjando a mortalha. Presa a ele, ia construindo, vencendo cada dia como uma árdua luta para manter seu desejo e a idoneidade de sua casa, vivendo em função disso somente, uma vida fictícia. Um ambiente onde a escrita concretiza-se, e que nem sempre “há uma fechadura na porta” que permita o “poder de pensar por si mesma” (Woolf, 2014, p. 150). A escrita é libertadora e, independente do espaço, o importante é criar, como nos convoca Hélène Cixous em *O riso da medusa* (1975, p. 135), a criar poesia porque ela “é apenas o fortificar-se no inconsciente [...] o outro campo sem limites, é o lugar onde sobrevivem os recalcados: as mulheres [...] as fadas”, escrever é colocar o próprio corpo forjando as palavras, revisitando outros textos para entre uma trama e outra reatualizar concepções, performar existências. É o jogo do fiar e desfilar, a rotina de Penélopes, Alices e Marias em seu devir de vida, dos textos, de si mesmas, de morte. Assim, a metáfora do tear/tecido/texto/poema mostra que a escrita “é como a teia de aranha, presa por muito pouco, mas ainda assim presa à vida pelos quatro cantos” (Woolf, 2014, p. 64).

3.3 RANHURAS NA MOLDURA: DESCONSTRUINDO ESTEREÓTIPOS

Bachelard, em *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* (1997), discorre a respeito do espelho como espectro na água e suas diversas simbologias. O autor conta-nos que é diante da água que Narciso tem revelada a sua identidade e sua dualidade, “a revelação de seus duplos poderes viris e femininos” (Bachelard, 1997, p. 25). O mito de Narciso torna-se referência da imagem do ser humano espelhada na água e sua complexidade dualista. O autor problematiza o espelho e a superfície do lago/água em oposição ao espectro nos espelhos de vidro, considerando-os como objetos “demasiado civilizados, demasiado manejáveis, demasiado geométricos; são instrumentos de sonho evidentes demais para adaptar-se por si mesmos à vida onírica” (Bachelard, 1997, p. 23). Nesse sentido, o espelho aprisiona uma realidade distorcida, manipulável, pois não há o devaneio do entorno, posto que o espelho da fonte não entrega uma imagem conclusa, estática, ele é “motivo para uma imaginação aberta” que permite envolver-se com o entorno, ser acariciado pela água, é cósmico. Em contrapartida,

os espelhos de vidro “na viva luz do quarto, dão uma imagem por demais estável” (Bachelard, 1997, p. 24).

A relação entre imagem e espelho, o outro, o si mesmo e o duplo são matéria de poesia para Alice Ruiz, e matéria de nossa análise. Os poemas escolhidos para este subcapítulo são “A Bela Adormecida no espelho” (2008) e “borrada no espelho” (1980).

A BELA ADORMECIDA NO ESPELHO

Há uma mulher mais bela que eu?

Olhar doce
azul turquesa
abertos à força do rímel?
olhos que não vêem
coração que não sente
fotografia em movimentos
suaves, suaves, suaves.

Do outro lado
pano de fundo
o mundo.

Retorno
contorno a boca
por dentro, catatonia
não se transparece
na aparência oca.

Ombro reto
sobrancelha arqueada
falta pouco
para ser amada.
Caricatura, minha cara
ranhura na moldura
essa ruga
não devia estar aí
se multiplica
contra a vontade
no tempo gasto
para não deixar
aparecer o tempo.

Me diga espelho meu

(Ruiz, 2008, p. 203)

Neste poema, Alice Ruiz ressignifica experiências femininas, subvertendo os clichês românticos e apropriando-se da “memória coletiva”, experiências, valores, eventos compartilhados pela sociedade, pois “é na apropriação e subversão da memória coletiva, por

meio da paródia e da ironia, que a poética feminista se afirma [sic], escancarando a transformação política dos olhares feministas nas artes” (Murgel, 2010, p. 192).

O título, como elemento catafórico, prediz o sujeito do enunciado (D’Onofrio, 1983). Em caixa alta, antecipando que será protagonizado pela personagem de um conto de fadas, *A Bela Adormecida* (Grimm, 1812)⁷⁴, um outro uso intertextual. Aqui se coloca um estranhamento. No enredo deste conto, o objeto de conflito é uma roca de fiar. Em uma versão mais conhecida, em um reino, nasce uma princesa que recebe uma maldição: a de espetar o dedo em uma roca e morrer, ao completar determinada idade. A maldição é atenuada por outra sentença, a de que ela não iria morrer, mas dormir durante longo período, até ser acordada ao receber um beijo de um amor verdadeiro de um príncipe.

O espelho é o objeto encantado pertencente ao enredo de *Branca de Neve e os 7 anões* (Grimm, 1812), que contém vida própria e onisciência de tempo, pessoas, lugares etc. Na história, é constantemente consultado pela madrasta de Branca de Neve acerca do predomínio de sua beleza ante as demais mulheres do reino, com a fatal pergunta: “– Espelho, espelho meu, existe neste reino mulher mais bela do que eu?”. E o espelho respondia afirmativamente. No entanto, Branca de Neve, em fase de crescimento, desponta com beleza superior, o que é denunciado pelo espelho mágico. Enfurecida e atingida em sua vaidade, a madrasta, que tinha poderes de feiticeira, mulher sem escrúpulos, não mede esforços para tirar a vida da enteada, para manutenção do seu *status quo*. E o consegue com uma maçã envenenada. No entanto, o feitiço é alterado e Branca não morre, apenas dorme, e que também deverá ser despertada pelo beijo de amor de um príncipe.

No poema, há o elemento surpresa, pois quem faz a pergunta ao espelho,

Há uma mulher mais bela que eu?

não é nem feiticeira, nem adolescente, mas uma mulher comum, que está se maquiando em frente ao espelho e refletindo sobre o seu rosto. Mas, ao contemplá-lo, sente um distanciamento de si, uma indiferença, um “outro” com caricatura. O corpo que se olha no espelho busca um outro com o qual se identifique, busca encontrar nele viço, formosura, mas “a imagem, fantasma, ora dói, ora consola, persegue sempre, não se dá jamais de todo. A aparência, desde que vira semelhança, sela a morte da unidade” (Bosi, p. 21), assim como em Narciso que, diante

⁷⁴ Os contos “A bela adormecida” e “Branca de neve e os sete anões” estão disponíveis em: <https://www.editorawish.com.br/blogs/contos-de-fadas-originais-completos-e-gratuitos?srsId=AfmBOorkMh7wPPzEm0g7F6mApP-ud5Lkbc2aPEuLyCzcBOd1UBbrmbt8> Acesso em 02/05/2025.

de sua imagem, nota uma existência até então desconhecida. O “espelho rebelde reflete o estranho”, diz Alice Ruiz em outra instância (1982, p. 61).

O poema é constituído por título em caixa alta e três estrofes, a primeira e a terceira são monósticos; a segunda contém 28 versos, embora haja nela divisões marcadas por ponto final e letra maiúscula, que poderiam constituir, cada qual, uma estrofe. Essa dinâmica estrutural permite perceber uma progressão nas reflexões da eu lírica.

Entre a primeira e a última estrofes, houve, aparentemente, um longo tempo percorrido que se evidencia em expressões como “olhos doces”, “essa ruga”, “tempo gasto”. Esse processo gradativo traz uma oposição entre o enredo poético e o enredo dos contos. A eu lírica apresenta, em seu rosto, a ação do tempo efetivamente vivido, enquanto as princesas não sentiram a sua passagem, não sentiram avidamente o mundo, pelo estado de adormecimento involuntário em que foram colocadas, preservando sua juventude. A pergunta feita pela invejosa e desesperada madrasta de Branca de Neve mostra que ela, narcisicamente, quer para si a juventude perene, não podendo suportar ser destituída de um lugar de beleza outrora conseguido. Revela-se aqui, tanto o estereótipo feminino quanto o desprezo da sociedade pelo envelhecimento e a apologia da beleza alcançada na juventude.

No poema, subvertem-se e fundem-se personagens e enredos, colocando nos lábios da “Bela Adormecida”, que está diante do espelho, a fala da madrasta da Branca de Neve. A Bela dos versos de Ruiz não é mais uma “mocinha”, porém uma mulher madura.

O estar adormecido ganha outras conotações que vão se revelando a cada verso. Nesse percurso entre o mundo da fantasia *versus* o da realidade, a poeta recorre a uma linguagem irônica para versar sobre o feminino e suas batalhas interiores e exteriores. Dessa forma, a ironia operante no poema não se limita à sua função de figura de linguagem (tropo), mas filia-se à ironia romântica que, de acordo com Brait (2008, p. 31), é motivada por uma cosmovisão poética estreitamente vinculada ao idealismo alemão." Segundo Schlegel (1971 *apud* Muecke, 1995, p. 40) a “ironia [romântica] é a única dissimulação involuntária e, ainda assim, totalmente deliberada [...]”. O autor explica que ela é produto da “união entre o *savoir vivre* e o espírito científico”, em outras palavras, a ironia romântica surge da “conjunção de uma filosofia perfeitamente instintiva” – entusiasmos, emoção, vivência –, “com uma perfeitamente consciente” – pautada na mente que se afasta e observa o acontecimento e o avalia criticamente. A ironia para Schlegel (1971 *apud* Muecke, 1995, p. 41) “Contém e desperta um sentimento de indissolúvel antagonismo entre o absoluto e o relativo, entre a impossibilidade e a necessidade de comunicação completa”. Ela se constrói no contraste.

Alice Ruiz observa criticamente a realidade a sua volta. E nesse escrutínio constrói o poema em análise, no período final dos anos 70, contexto em que os movimentos feministas estavam se ampliando e ganhando força, o que o torna ainda mais irônico, tendo em vista que, no momento de um levantar de bandeira, o que demanda mais elementos da realidade, a autora cria um poema cujo tema gira em torno de contos imaginários como *A Bela Adormecida* e *Branca de Neve e os sete anões*, com seus objetos mágicos, respectivamente, a roca de fiar, símbolo do trabalho, mas que faz adormecer, e o espelho, que deveria servir para contemplar, pela sua magia de ser capaz de fazer previsão e falar. Ambos provocam os conflitos das histórias. Nesse sentido, rasuram a linearidade da percepção dominante.

A referência a "Branca de Neve" se evidencia pela presença do espelho, mas, de forma mais significativa, pela indagação presente na estrutura da primeira e última estrofe, cada qual com um só verso:

Há uma mulher mais bela que eu?
[...]
Me diga espelho meu

É possível considerar os monósticos como uma única estrofe, um dístico, compondo uma circularidade no poema regida pela pergunta cultural e recorrente da eu lírica ao espelho.

Ambos os contos de fada fazem parte do imaginário da cultura ocidental e de uma compilação da tradição oral. Segundo informações, as diversas histórias compartilhadas pelo povo napolitano e da região foram adaptadas por Giambattista Basile (1566 -1632), no decorrer do século XVII, a partir de suas viagens pelo sul da Itália”; depois, foram adaptadas e registradas por Charles Perrault (1628-1703), pelos irmãos Jacob L. C. Grimm (1785-1863) e Wilhelm C. Grimm (1786-1859)⁷⁵ e em coletânea de vários enredos que se perpetuaram por meio de suas publicações, ainda muito procuradas e mantidas no imaginário infantil.

Ainda dos contos de fada, retomamos o processo de dormência pelo qual passaram as princesas. Segundo o psicanalista Bruno Bettelheim (1980), a dormência representa o período de passagem da adolescência para a maturidade; no período da adolescência, é uma espécie de recolhimento. Esta dormência é “o tema central de todas as versões de A Bela Adormecida. [...] o que parece um período de passividade semelhante à morte no final da infância é apenas uma época de crescimento calmo e de preparação da qual a pessoa despertará madura, pronta para a união sexual final” (Bettelheim, 1980, p. 272).

⁷⁵ Segundo o site proust.net.br, estas adaptações poderiam ser encontradas no livro on-line “O conto dos contos” não está mais em circulação. Disponível em: <https://proust.net.br/giambattista-basile-e-a-origem-das-lendas-populares/>; Acesso em 30/10/2024.

Por outro lado, em um viés mais crítico, a predição do espelho revela um dos maiores dilemas dos seres humanos, o envelhecimento e a morte:

Toda a imagem pode fascinar como uma aparição capaz de perseguir. O enlevo ou mal-estar suscitado pelo outro, que impõe a sua presença, deixa a possibilidade, sempre reaberta, da evocação. Para nossa experiência, o que dá o ser à imagem acha-se necessariamente mediado pela finitude do corpo que olha. (Bosi, 2000, p. 20-21).

O rosto envelhecido torna-se uma visagem que suscita “mal-estar”, tal imagem é sempre revisitada por meio da memória. Quem olha é um ser finito, a mulher diante do espelho se olha e vê suas marcas, sua história e recebe esta imagem com afetação. Ela (imagem/mulher) é presença do ser que se olha, contempla-se consciente de sua finitude.

Considerando os valores masculinos de subordinação da mulher, um dos mais destacados é o da aparência, da beleza física. Embora tenhamos em vista um cenário social que parece estar mudando, com as normas legais e aceitação social das diferenças de orientação sexual, e mesmo de um mercado em que os homens têm investido pesado na aparência, não é obsoleto dizer que ainda cabe à mulher encarnar “o maravilhoso desabrochar da vida” e, ao mesmo tempo, dissimular “os perturbadores mistérios dessa vida”, exigindo-se dela, antes de tudo, mocidade e saúde (Beauvoir, 2009, p. 197-198). A idealização da mulher quanto à beleza, ao vigor físico foi e ainda é imposta a ela, e são ditadas pela indústria da beleza que visa lucrar sobre este imaginário da eterna juventude.

A intertextualidade com os contos de fadas revela “esta figura de mulher que circula no imaginário literário social” (Branco; Brandão, 2004, p. 13). Por se tratar de uma paródia, desarticula valores construídos pela visão do patriarcado, revisitando-os de forma crítica, performatiza a linguagem para refletir sobre a idealização do feminino que “cumprir a sentença de morte da mulher” (Branco; Brandão, 2004, p. 13).

Na cultura ocidental, o espelho é o símbolo do narcisismo e é também o reflexo do próprio ser e do mundo que o cerca. Bachelard (1997) fala do espelho na água cujo reflexo não é uma cópia fiel, mas um simulacro “vago” e “pálido”, sugerindo uma idealização. Segundo o autor, de frente à imagem incompleta, Narciso não sente que sua beleza está inacabada. Na perspectiva bachelardiana, o mito deixa de ser sobre contemplação estática de si e passa a retratar um movimento de criação e busca por um ideal que necessita de aperfeiçoamento contínuo. (Bachelard, 1997). Não estaria a eu lírica buscando este movimento?

Olhar doce
azul turquesa
abertos à força do rímel?

olhos que não vêem
coração que não sente

Em um primeiro momento, deparamo-nos com uma descrição metonímica do olhar/olhos. Este vocábulo vem acompanhado do epíteto “doce”. No entanto, no desenvolvimento descritivo, a poeta utiliza de situações impressionistas, à medida que o olhar não tem cor, mas é azul turquesa. Os olhos são azuis, mas o olhar é muito mais amplo e abstrato, o epíteto azul eleva o nível de abstração, especialmente pela combinação, em uma construção sinestésica “doce”, “azul”, criando uma imagem sensorial. Esta forma de descrever é uma das características do Simbolismo⁷⁶, movimento intenso na poesia curitibana da época.

Para Octavio Paz (1966, p. 37), não importa a “palavra imagem” como vocábulo plurissignificativo, mas “a palavra imagem como toda forma verbal que o poeta diz e que unidas compõe um poema” (Paz, 1966, p. 37). As formas verbais a que o autor se refere são os recursos poéticos que, neste caso, a artista usa, como as figuras de linguagens. Além disso, o autor mexicano afirma que todas elas têm em comum “a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases” (Paz, 1966, p. 37-38). Os significados no poema estão em evidência sem que um sufoque o outro, daí a pluralidade significativa.

A imagem que o verso seguinte suscita, de um certo devaneio, inicia com o verbo abrir na voz passiva analítica: *abertos*.

abertos à força do rímel?

A voz passiva exterioriza o olhar ou os olhos como objetos sobre os quais incide a ação do rímel, máscara para os cílios ficarem artificialmente maiores. Essa perspectiva é reforçada pela personificação do cosmético rímel como se fosse capaz de abrir o olhar à força. Há uma tensão irônica ao contrastar a artificialidade (rímel) em oposição à naturalidade (olhar), símbolo de uma dimensão mais interior e espiritual. O contraste entre a beleza física “azul turquesa” e a passividade “abertos à força” põe em questão padrões estéticos aos quais o corpo feminino é submetido. O recurso reiterado da voz passiva enfatiza condição de alienação e inércia da eu lírica, como percebemos ao longo do poema.

⁷⁶ Apesar de não ter existido um movimento simbolista organizado em Curitiba nas décadas de 1970 a 1980, elementos característicos dessa poética — como a sugestão, a espiritualidade e a economia de linguagem — podem ser identificados na obra de alguns autores do período, como Paulo Leminski e Alice Ruiz, ainda que mesclados a outras influências estéticas. A própria Alice Ruiz comenta, em certa medida, a herança simbolista na cena literária local, referindo-se a ela como uma espécie de “praga da gente” em Curitiba. Em suas palavras: “Foi um dos momentos em que o Paraná e Curitiba tiveram uma presença literária nacional” (Ruiz, 1997, p. 12).

O verso “abertos à força do rímel?”, marcado pelo signo interrogativo, não apenas questiona, mas suspende a ação em um estado de ambiguidade. Quem abre? Essa ação abre seu olhar para de fato ver além? A interrogação prolonga o devaneio, transformando o ato mecânico de abrir os olhos em um gesto carregado de estranhamento.

Assim, a eu lírica sai de um plano puramente descritivo para outro performativo na perspectiva austiniana, pois passa a uma ação, já que a dicção indagativa presume o ato locucionário. O ser diante do espelho se indaga, toma consciência. Dentro destas possibilidades podemos inferir que tanto o olhar, quanto olhos estão atrelados a algo mais profundo. A visão não está apenas no plano físico.

É fato que a metáfora do olho tem campo profícuo desde a Antiguidade à Idade Média, o “espelho do mundo”, a “janela da alma”. Santo Agostinho anuncia os olhos como um órgão que tanto liberta quanto aprisiona a alma. “Meus olhos apreciam as formas belas e variadas, as cores brilhantes e amenas. Oxalá elas não me acorrentassem a alma!” (Agostinho, 2007, p. 109). Em artigo, Ítalo Calvino traz uma perspectiva científica e mítica sobre como era compreendida a questão do olho. “Quando em 1.619 Scheiner secciona a esclera, observa dentro do olho, vê “como de uma janela” a imagem na retina ‘refletida como num espelho’, essas duas metáforas tornam-se decisivas” (Calvino, 2010). O ser diante deste reflexo pode enxergar a si mesmo? Ou enxerga o estranho?

Estes versos são construídos por uma abstração crescente que finaliza na palavra rímel, elemento concreto, físico e superficial, criando, no plano semântico, um paradoxo, já que os olhos não veem, mas são abertos à força de rímel. Estes olhos precisam enxergar para além do que está diante do espelho, no entanto, isso não acontece e o elemento que os abre é próprio da aparência, do mundo fenomenológico. Não há essência, não há visão. Diante do espelho há uma limitação e uma imagem estática que é reafirmada nos versos seguintes.

olhos que não vêem
coração que não sente

Há, paradoxalmente, uma negação da função natural do sentido olhos (ver) e do coração (sentir). Essa negação amplia o vazio existencial, reforçado pelo paralelismo sintático semântico. A pessoa diante do espelho está paralisada, semelhante a uma fotografia.

fotografia em movimentos
suaves, suaves, suaves.

A fotografia capta um instantâneo do espaço. Diante do espelho é captado o instante em que a eu lírica contempla a imagem de si mesma. Os movimentos suaves quase não

denunciam o ser humano, mas a imagem, reforçada na repetição do vocábulo reforça a ideia de inércia e da incapacidade de se movimentar para sair desse estado que a mantém presa, assim como as personagens dos contos. “Durante o sono, a beleza das heroínas é frígida, há um isolamento narcisista. Neste alto envolvimento que exclui o resto do mundo não há sofrimento, mas não se ganha em conhecimento, nem em vida sentimental” (Bettelheim, 1980, p. 274).

Mas a eu lírica, por um momento, muda seu foco para o mundo.

Do outro lado
pano de fundo
o mundo

Por um momento parece voltar-se para a realidade. O olhar através do espelho capta o mundo como “pano de fundo”, semelhante a Narciso que via refletido na água as imagens ao seu redor. “No cristal das fontes, um gesto perturba as imagens; um repouso as reconstitui” (Bachelard, 1997, p. 27). Bachelard declara também que “o mundo refletido é a conquista da calma. Soberba criação que requer apenas a inação, apenas uma atitude sonhadora, na qual veremos o mundo desenhar-se com tanto mais precisão quanto maior for o tempo em que sonhamos imóveis!” (Bachelard, 1997, p. 27).

Em princípio, a eu lírica volta à realidade. Isso é confirmado no verso em que o verbo está em primeira pessoa no presente do indicativo “retorno”. No entanto, cabe questionar a que realidade. Para onde retorna? Fica a impressão de que até o momento a eu lírica está presa ao espelho. Depois volta à consciência do mundo e de si mesma.

Retorno
contorno a boca
por dentro, catatonia
não se transparece
na aparência oca.

A realidade é o pano de fundo. Há uma suspensão dessa realidade quando está diante do espelho. Parece ser arrastada para dentro dele em uma relação de simbiose estática, de esvaziamento do ser. Tal pensamento é evidenciado em

Retorno
contorno a boca
por dentro, catatonia

Os versos apresenta rima interna em retorno/contorno; rima externa boca/oca e paronomásia em transparece/aparência. Essas repetições reforçam e intensificam o sentido de solidão e a própria prisão do ser às convenções sociais, neste sentido, ainda mais severas por se tratar do ser feminino preso ao espelho, presa aos moldes culturais. Michel Foucault, em *Vigiar e Punir* (1987), descreve como o poder não só reprime, mas também produz “corpos dóceis e úteis”

através de técnicas de disciplina. A mulher, ao lidar com sua própria imagem no espelho, busca por uma beleza, por uma jovialidade que foi incutida pela sociedade. Assim, ao internalizar tais desejos, busca atender o desejo masculino e moldar-se a ele, de modo a praticar uma disciplina sobre si mesma. O espelho torna-se o outro que julga e limita.

Se a mulher não se situa em um “processo de reflexão ou de mimetismo” pode romper com este *speculum*, como propõe Irigaray (2003, p. 50), afirmando sobre “este outro lugar de prazer da mulher só se encontra ao preço de um re-atravesar do espelho que sustenta qualquer especulação”. A autora defende que a maneira da mulher encontrar seu próprio espaço de protagonismo é romper com o sistema de “espelhamento” das aspirações masculinas.

Na perspectiva do ritmo, os versos apresentam métrica irregular, criando assim, um ritmo quebrado e tenso, adequado ao tema da fragmentação que o poema revela. Este recurso indica um ato performativo reforçado pelos verbos “retorno” e “contorno” no presente do indicativo. Nesse sentido, não há uma descrição, uma imagem estática, mas uma performance da eu lírica diante do espelho. Se por um lado, o ato reforça a mulher presa aos estereótipos que a sociedade falocêntrica prescreve enquanto imagem, e sua performance parece potencializar esse comportamento estabelecido, por outro lado, este movimento desconstrói a idealização da mulher, posto que, ao repetir comportamentos estruturados, evidencia-se a diferença para aquele que assiste e lê. Isso porque a inércia da personagem incomoda o leitor/espectador que é afetado pela performance. Seja do ato, seja da leitura silenciosa, o corpo percebe “a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos” (Zumthor, 2007, p. 54).

Ombro reto
sobrancelha arqueada
falta pouco
para ser amada.

Metonimicamente, a eu lírica inicia um processo de descoberta ao se observar partes de seu corpo, “ombro” e “sobrancelha”. Estes substantivos são acompanhados pelos adjetivos “reto” e “arqueada” que, no poema, são elementos antitéticos que dão ênfase a fragmentação da *persona* lírica. E em uma oposição semântica a palavra “amada” que rima com o adjetivo “arqueada” suscita o sentimento, que ainda não havia sido revelado: amor. Até o momento, os versos revelavam uma perspectiva de vazio, solidão. Mas, diante do espelho, a mulher espera ser amada e busca, em uma beleza exterior, o motivo para isso, porque foi educada por uma sociedade que valoriza tais comportamentos, como reitera Beauvoir:

Ela pinta a boca e o rosto para dar-lhes a solidez imóvel de uma máscara; o olhar, ela o prende dentro da espessura do *khol* e outros ingredientes, é apenas um ornamento luminoso de seus olhos; trançados, encaracolados, esculpido, seus cabelos perdem seu inquietante mistério vegetal. Na mulher enfeitada, a Natureza está presente mas cativa, moldada por uma vontade humana segundo o desejo do homem. Uma mulher é tanto mais desejável quanto mais se acha nela desabrochada e escravizada a natureza; a mulher “sofisticada” sempre foi o objeto erótico ideal. (Beauvoir, 2009, p. 199).

Assim, a mulher diante do seu reflexo busca domar a sua “natureza” para ser aceita. Mas essa natureza não é uma construção social que se consolida repetitivamente? "Performance se refiere también a muchos tipos de actos corporales incorporados, que se repiten. Nuestros actos, tanto estéticos como sociales, son productos de largas tradiciones y prácticas culturales" (Taylor, 2012, p. 38). Nesse sentido, o ato diante do espelho é um ato recorrente, instituído.

Os contos solidificam essas práticas culturais no que tange ao feminino, não apresentando a essência dessas jovens mulheres com a sua natureza desabrochada, tanto que as descrições psicológicas, geralmente, são voltadas para comportamentos como meiga, dócil, obediente. O que vemos diante do espelho é o estereótipo da mulher na sociedade de patriarcado que se perde no tempo, perde-se na própria busca de si mesmo:

Caricatura, minha cara
 ranhura na moldura
 essa ruga
 não devia estar aí
 se multiplica
 contra a vontade
 no tempo gasto
 para não deixar
 aparecer o tempo.

Nos três primeiros versos acima, há rima interna com as palavras “caricatura”, “ranhura”, “moldura”, criando o campo semântico de caricatura, uma reprodução deformada de uma pessoa; ranhura, escavação, o que se faz para riscar uma superfície; moldura: enfeite, embelezamento, mas também aquilo que molda, contorna.

No verso, “caricatura, minha cara” notamos a ironia a partir da ambiguidade do sintagma “minha cara”, no sentido de cara igual a esta face, ou a partir do sentido de interlocução como se dirigisse ao reflexo da mulher a sua frente (ela mesma) “minha cara”. A ironia é evidenciada por uma linguagem performativa, por meio do vocativo e ato inlocutório (Austin, 1990), que sugere um ato performativo em curso e na escrita.

Além disso, os versos

caricatura, minha cara
 ranhura na moldura
 essa ruga

evidenciam uma *persona* lírica que se mostra pictórica: aproxima a “ranhura”, recorte, entalhe, reentrância, à ruga, o sulco na pele, o franzido. Os limites materiais do papel, do poema, na sua moldura, com os limites discursivos da existência sulcada. O termo “ranhura” ganha conotação pejorativa. As técnicas para não deixar as marcas da velhice no rosto: o tempo gasto para esconder o tempo.

Há homofonias aliterativas da oclusiva /k/ e da vibrante /r/, o verso “caricatura, minha cara”, que reforça um sentido de “vibração, de atrito, de abalo”. Esses sons repetitivos revelam a revolta, as tentativas e os abalos internos que vivenciou a mulher cotidianamente. As ranhuras são o resultado desses sentimentos ou a metáfora do próprio rompimento do espelho, rompimento com o *status quo*. Martins, ao tratar da arbitrariedade do signo linguístico, afirma que, se houver alguma correspondência entre os elementos textuais, há

a “motivação sonora”, uma das propriedades da linguagem poética. No seu empenho pela motivação, os poetas acumulam em seus versos os fonemas mais próprios a pôr auditivamente em luz a ideia a exprimir. É um dos recursos para que a mensagem valha por si mesmo não apenas pelo seu valor referencial. (Martins, 2000, p. 28).

Os vocábulos “catatonia”, “oca”, “moldura”, “espelho” insinuam a ideia de inércia. Esses elementos sugerem que a mulher está presa às construções sociais, porque vive nos moldes da sociedade patriarcal e não consegue se desvencilhar desse modelo, mesmo quando o seu olhar se move para o pano de fundo, para o mundo. Ela, embora enxergue este mundo, retorna para sua moldura. Assim como Ana, protagonista do conto “Amor” (Lispector, 2009, p. 19-29), uma dona de casa, mãe e esposa, com uma vida organizada e aparentemente plena, com seus afazeres domésticos e dedicada à família, cuja existência é pautada pela rotina, de forma controlada e contida de qualquer excesso. Quando voltando do mercado em um bonde, Ana vê um cego mascando chiclete, tal cena, aparentemente banal, atravessa violentamente a protagonista que, a partir daquele instante, entra em crise. O mundo previsível e seguro se abre para uma perspectiva nova e perturbadora que abala sua moral doméstica. O contato com esse novo mundo desestabiliza a sua percepção de verdade, percebe que sua vida organizada é uma espécie de mentira, mas se deixa levar pela mão do marido que “a afasta do perigo de viver” (Lispector, 2009, p. 29). De modo semelhante à eu lírica, Ana, “se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante, sem nenhum mundo no coração”

(Lispector, 2009, p. 29). Ambas, a eu lírica e Ana, não podendo sair da moldura, dedica-se a ela e o tempo, inexoravelmente, entrega-lhes as ranhuras.

Na construção do poema “borrada no espelho”, emergem questionamentos existenciais a partir da metáfora do espelho, a qual é profícua e recorrente.

borrada no espelho
 não sei se me explico
 uma cara que eu pinto

(Navalhanaliga, 1982, p. 45)

Este poema parece ser a síntese de “A Bela Adormecida no espelho”: olhar-se no espelho é olhar o mundo exterior e interior. A métrica do poema apresenta dois pentassílabos e um hexassílabo, uma irregularidade que traz a tensão do próprio poema em “não sei se me explico”.

Essa dinâmica vai ao encontro do sentido que se mostra no poema. Aqui não há estaticidade, mas movimento propulsionado pelo questionamento implícito, pelo movimento do olhar. Olhando-se, a eu lírica fica em dúvida se consegue explicar a aparência que ela mesma constrói.

borrada no **espelho**
 não sei se me **explico**

O trocadilho espelho/explico reforça a ideia de similaridade que não se completa, que é disforme. Os sons semelhantes, principalmente pela aliteração da sibilante/s/ e oclusiva /p/, produzem um espelhamento sonoro, mas se diferenciam na sua materialidade, “espelho” – material, físico, objeto, metaforiza a identidade superficial; “explico” – humano, interior, é a própria linguagem buscando compreender em profundidade o ser.

No último verso

uma cara que eu pinto

o artigo indefinido, no conjunto, causa estranheza. De quem é a cara? No segundo verso, o pronome leva a entender que a eu lírica se contempla, mas, no terceiro, o estranhamento entre quem se olha e quem se vê, extrapola o plano concreto para o de uma abstração crescente. Ao dizer “uma cara que eu pinto”, a eu lírica se distancia de si mesma para olhar a imagem refletida no espelho, esta imagem é vazia, pois não se trata de construção de si, não a seduz, é um estranhamento. Bachelard (1989) confirma que o rosto humano é um instrumento de sedução. Ao mirar-se, o ser humano “prepara, aguça, lustra esse rosto, esse olhar, todos os instrumentos de sedução” (Bachelard, 1989, p. 23). A eu lírica parece não enxergar mais esse recurso, parece não ver mais tal beleza, ou mesmo a sua própria vivacidade. No primeiro poema, “A bela

adormecida no espelho”, o estranhamento diante da vida efêmera, do envelhecimento; no segundo, “borrada no espelho”, o estranhamento diante de si. Bachelard (1997, p. 23) mostra que “a água serve para naturalizar a nossa imagem, para devolver um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima”, diferentemente do espelho de vidro, que remete ao aprisionamento.

Ao comparar estes dois poemas de Alice Ruiz, notamos conflitos entre aparência e essência e uma angústia do ser que, diante da vida efêmera, permanece preso às estruturas sociais. A mulher que veste diante do espelho a máscara que a sociedade aprova, esposa, mãe, sensível, mas que a torna inacessível, fria, distante, e a mulher que, diante de seu reflexo, questiona-se. A ranhura na moldura é a marca do próprio envelhecimento, a passagem do tempo que deixa suas linhas, mas também pode revelar um ato de rebeldia, uma ruptura. No verso “não sei se me explico” há uma consciência que pode levar a eu lírica de volta ao lago, a espelhar-se em águas mais vívidas.

3.4 *E AGORA, MARIA? VAI COM AS OUTRAS?*

“Drumundana” (1980) é uma paródia do poema “José”⁷⁷ (1982, p. 15-16), do poeta Carlos Drummond de Andrade (1902-1987). Ambos abordam uma condição existencial do ser humano, cada qual em um gênero específico, mas com representatividade coletiva: “José” é referência para uma categoria de homem em crise, após uma vida de ilusões, quando se depara com a finitude existencial, social, profissional; homem perdido em um mundo no qual não encontra mais sentido, um tema importante para a segunda fase do Modernismo brasileiro, conforme analisa Bosi (1995) que, em uma visão mais geral, reconhece nos poetas desta fase a busca de novas dimensões temáticas como política, existência e religiosidade.

No poema de Ruiz, a figura “maria” corresponde a nomes que remetem ao casal primordial na cultura cristã (José e Maria), nomes muito comuns na maioria dos continentes, e que podem ser empregados não só para nomear pessoas, animais, mas são colocados por exemplo, em usos sociais, como condição de pobreza – “É um Zé Ninguém.”

Paródia é um gênero textual que, segundo Aristóteles (1448, *apud* Moisés, 2004, p. 341), reporta-se à sátira, ao riso, ao humor, ideia antiga, mas ainda empregada no conceito desse gênero. Para Massaud Moisés (2004), a paródia desenvolve-se como intertextualidade e pressupõe a ironia como seu mecanismo de eleição.

De acordo com o sentido do prefixo *para*, a paródia pode conter oposição (contra-canto) por ser uma obra criada à semelhança da outra (canto paralelo)

⁷⁷ O poema foi publicado originalmente em 1942 em uma coletânea de poemas intitulada “José”. Disponível em: https://revistas.usp.br/geousp/pt_BR/article/view/172545/174779. Acesso em: 05/03/2026

(Rose, 1995: 48-50). Encerrando intenção negativa no primeiro caso, torna-se positiva no outro: ali, retoma-se a obra de um escritor para desqualificá-la por meio do ridículo; aqui, para recriá-la segundo novos parâmetros, explorando latências positivas trans-históricas (Moisés, 2004, p. 340-341).

O autor apresenta duas abordagens na construção da paródia, uma que ridiculariza o texto de base, e outra que, em posicionamento crítico, recria-o, “explorando latências positivas trans-históricas”, aproveita conceitos, características, circunstâncias, como emoções humanas, algumas estruturas sociais, que são universais, duradouras, diferentes de fatos pontuais, existentes em determinado período da História.

Para Affonso Romano de Sant’Anna (2004), a paródia se define como um jogo intertextual à medida que instaura uma relação dialógica entre dois ou mais textos. É também uma forma de denunciar estruturas e paradigmas, mostrando o seu reverso.

A ideologia tende a falar sempre do mesmo e do *idêntico*, a repetir suas afirmações tautologicamente diante de um espelho. Por isso é que, assumindo a atitude contra-ideológica, na faixa do contra-estilo, a paródia foge ao jogo de espelhos denunciando o próprio jogo e colocando as coisas fora do seu lugar “certo”. (Sant’Anna, 2004, p. 29).

Isso significa que a paródia tem o poder de subverter o jogo ideológico porque a sua repetição não é idêntica; ao repetir, evidencia a diferença (Deleuze, 2018) e é nessa brecha que se desestabiliza o que está cristalizado no pensamento social como a misoginia e o patriarcado apontados por Alice Ruiz.

A paródia é um recurso intertextual desestabilizador que, nas palavras de Hutcheon, dessacraliza o discurso, “é [...] repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (Hutcheon, 1985, p. 17). Se assemelha com a metáfora porque ambas exigem que “o decodificador construa um segundo sentido através de interferências acerca de afirmações superficiais e complemente o primeiro plano com o conhecimento e reconhecimento de um contexto em fundo” (Hutcheon, 1985 p. 50).

Parodiar já é uma transgressão e, nas palavras de Taylor (2012), a linguagem que performa é transgressora e, nisso, difere da ação. De acordo com a autora “‘Ação’, é algo direto e intencional e, dessa forma, menos implicado social e politicamente do que ‘performar’, que evoca tanto a proibição quanto o potencial para a transgressão” (Taylor, 2012, p. 41), logo, se a linguagem também encena um papel, ela é de suma importância, tanto na corporalidade, quanto na materialidade do signo escrito (Taylor, 2012, p. 48). Ao pensar um texto que repete com um distanciamento crítico (Hutcheon, 1985) – partindo da dinâmica do espelhar e rompendo com o jogo de espelhos (Sant’Anna, 2004) –, estamos diante de um texto que não apenas parodia outro texto, mas que performa.

“Drumundana” e “José” são poemas bastante conhecidos, mesmo por aqueles que não são consumidores de poesia, posto que ambos estão em livros didáticos do ensino básico. O diálogo não só se estabelece na relação do intertexto, na sua materialidade verbal, no que um absorve do outro, citações, referências, mas também na formação discursiva de ambos, nos contextos sociais em que aparecem, em seu conteúdo, nas questões existenciais próprias dos seres humanos representados.

drumundana⁷⁸

e agora maria?
o amor acabou
a filha casou
o filho mudou
teu homem foi pra vida
que tudo cria
a fantasia
que você sonhou
apagou
à luz do dia.

e agora maria?
vai com as outras
vai viver
com a hipocondria
(Ruiz, 1982, p. 43)

O título homenageia Drummond, poeta admirado e respeitado por Alice Ruiz. Trata-se de um neologismo formado pelo prefixo *dru*, partícula inicial do sobrenome do poeta, + radical *mund* + sufixo *ana*. Retirando o prefixo *dru*, elemento causador de neologismo, temos a palavra “mundana”, o que é característico próprio do mundo material (por oposição ao espiritual), da vida cotidiana; indivíduo dado aos prazeres físicos, mundanais; como adjetivo feminino, meretriz (Houaiss, 2024).

A fim de perceber melhor as relações paródicas, eis alguns fragmentos do poema “José” (1942):

JOSÉ⁷⁹

E agora, José?
A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu,
a noite esfriou,
e agora, José?

⁷⁸ O título do poema aparece em outros contextos com inicial maiúscula. No livro *Dois em um* (2008) está em caixa alta. Sigo com a referência do livro *Navalhanaliga* (1980) edição de 1982.

⁷⁹ Este poema foi publicado pela primeira vez na compilação de obras de Drummond, feita pela José Olympio, intitulada *Poesias*, em 1942.

e agora, você?
 [...]
 Está sem mulher,
 está sem discurso,
 está sem carinho,
 já não pode beber,
 já não pode fumar,
 cuspir já não pode,
 [...]
 Se você gritasse,
 se você gemesse,
 se você tocasse
 a valsa vienense,
 se você dormisse,
 se você cansasse,
 se você morresse...

Mas você não morre,
 você é duro, José!

[...]
 Sozinho no escuro
 qual bicho-do-mato,
 sem teogonia,
 sem parede nua
 para se encostar,
 sem cavalo preto
 que fuja a galope,
 você marcha, José!
 José, para onde?
 (Drummond, 1942)

Em ambos os poemas há um narrador lírico que vê e relata a situação de um “outro”. Em Drummond, um homem que vive a diluição de um ciclo de vida, desesperançado, sem utopias, amor, dinheiro, família, e sem saída para uma mudança positiva de vida. No poema de Ruiz, configura-se uma mulher, “maria”, comum nos seus vários papéis e nas muitas limitações que lhe eram/são impostas.

“Drumundana” apresenta duas estrofes. A primeira, com dez versos, estabelece uma oposição interna. Os versos iniciais apresentam estrutura semelhante ao de Drummond: o primeiro verso é um chamamento, um despertar, “e agora, maria?”, “E agora, José?”; os versos seguintes mantêm a mesma estrutura sintagmática constituída por sujeito e verbos intransitivos no pretérito perfeito (acabou, casou, mudou/acabou, apagou, sumiu), que indicam um certo determinismo na destinação das personagens. Além disso, há em ambos os poemas uma métrica predominantemente pentassilábica, com um ritmo regular, indicando a própria regularidade de uma situação que se mantém, o que é reforçado também por um predomínio de rimas pobres e assonantes.

Esse movimento rítmico mantém o que se espera em uma família, que não muda, que faz parte do ritmo da vida cotidiana das marias: a filha casar-se, o filho buscar uma profissão. Consideramos que Ruiz retrata a mulher de sua época, anos 60 a 80 do século XX. O poema foi publicado na década de 80. Nesse período, mantinha-se a tradição familiar de que a filha saísse de casa somente para uma vida conjugal, seguindo o mesmo destino da mãe. A mulher que se separava ou era abandonada pelo marido, era vista pela sociedade como sem valor, e até mesmo como meretriz. Ao filho varão eram dadas oportunidades profissionais. No entanto, a ideia de família que maria assimilou como norma – aquela que é mãe, esposa, do lar, que aprendeu a investir em um modelo de família no qual cabe a ela dedicar-se à educação dos filhos e cuidar da casa e do marido – desmoronou, pois os filhos e o marido se foram, criando-se um grande vazio. Em Drummond, há referência a uma melhora, mas esta já aparece condicionada pelo modo subjuntivo indicando impossibilidade de o personagem agir: “se você gritasse”. No poema de Ruiz não há modo subjuntivo para abrir alguma hipótese, um vislumbre de esperança para maria, não há “o direito ao grito”.

Nos versos

teu homem foi pra vida
que tudo cria

O que é a vida? Novamente a poeta, ao referir-se ao outro, mostra amplas possibilidades, e ainda acrescenta “que tudo cria”. Esta vida criadora, engendradora na perspectiva masculina, é rica aos olhos da eu lírica, que lança uma visada crítica sobre o comportamento da sociedade patriarcal.

Segundo Eaubonne (2025), a mulher que ama se coloca em um estado de permanente culpa, pois sua própria existência afetiva é vivida como uma transgressão. Nessa dinâmica, entre todos os que estabelecem a pressão social, vigiando-a e oprimindo-a, ela elege o amado como o tribunal supremo de sua validação — um símbolo internalizado da lei e do julgamento externo. É precisamente “quando descobre sua feminidade no amor”, quando se experimenta como sujeito autêntico, desejante e consciente de si, que ela “entra mais dolorosamente em conflito com a feminilidade: a ré eterna enfrenta por fim seus juízes mascarados” (Eaubonne, 2025, p. 31) com os papéis estereotipados de passividade, abnegação e objetificação que a cultura lhe exige. Esse embate entre a subjetividade que se afirma e a identidade que lhe é atribuída, gera uma dor particular, revelando o amor como um espaço simultaneamente de autodescoberta e de internalização profunda da opressão.

Enquanto “José” reflete uma experiência masculina de finitude, após uma vida vivida, provavelmente, na devassidão, Ruiz, em “drumundana”, apropria-se e reelabora esse

cânone, com base na vida de uma mulher que não sabe viver sem servir. Neste ponto, podemos dizer que a performance se dá entre a leitura do poema “José” e “drumundana”, pois primeiro Alice Ruiz, leitora de Drummond, vivencia a recepção daquele poema, para depois transmutá-lo por outro viés. Agora, Ruiz é escritora que torna o poema uma performance, posto que o leitor de drumundana transita entre ambos os poemas para construir a sua relação com o texto e o reconhecimento de sua literariedade, para que “um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem” (Zumthor, 2007, p. 35). Essa corporalidade se dá também no intercâmbio. Para Cândido (2000, p. 69), “Todo escritor depende do público”. Se isso é fato, a performance se dá nessa ponte entre escrita e o leitor.

A partir do poema consagrado, Ruiz desloca o foco para a dimensão feminina da mesma condição terminal. Para a mulher, contudo, esse processo inicia-se muito antes, em um tempo social e biológico distinto. É nesse contexto que as pausas e cesuras nos versos de “drumundana” adquirem significado basilar: elas formalizam um tempo atravessado pela (in)existência — um ritmo entrecortado que mimetiza a precariedade e a intermitência da experiência feminina perante a vida e sua finitude.

Ruiz traz um drama existencial que é caro às mulheres, especialmente as que são mães, pois “a mulher que engendra” não conhece o orgulho da criação como o homem e, muitas vezes, vê na maternidade seu propósito de existir, “contudo, engendrar, aleitar não são atividades, são funções naturais; nenhum projeto nelas se empenha” (Beauvoir, 2009, p. 88). Por este motivo, a mulher não encontra fundamento para uma “afirmação ativa de sua existência: ela suporta passivamente seu destino biológico” (Beauvoir, 2009, p. 88). Portanto, quando chega a meia idade, período em que, não tendo mais a quem se dedicar, não vê sentido na vida. Se busca um recomeço na criação e no trabalho, não são acolhidas pelo mercado, por não terem experiência e, muitas vezes, nem mesmo instrução para tal, pois os trabalhos domésticos aos quais se dedicou, “porque só eles são conciliáveis com os encargos da maternidade, encerram-na na repetição e na imanência; reproduzem-se dia após dia sob uma forma idêntica que se perpetua quase sem modificação através dos séculos: não produzem nada de novo” (Beauvoir, 2009, p. 88).

Assim, o poema mostra todas as faces perversas do abandono, aborda a mulher que não viveu sua própria vida, não construiu sonhos, não criou algo de que se orgulhasse, mas viveu a vida do outro, o sonho do outro e nisso reside seu drama. E agora?

a fantasia
que você sonhou
apagou
à luz do dia.

Ao falar da mulher, a expectativa muda. Para o homem, amplas possibilidades, para a mulher, a fantasia. O tom irônico revela que a fantasia nada mais é que a vida “real”, a vida familiar, “a fantasia/que você sonhou”. A instituição familiar é retratada como modelo de felicidade para a mulher daquele período. Nessa construção poética, notamos uma crítica ao viés romântico de família. Por outro lado, a fantasia pode estar relacionada à psiquê, como fuga da realidade, como forma de criar um mundo imaginário, como uma força para manter a vida, mas os sonhos são anulados à luz do dia. A solidão chega antes, o abandono chega quando a vida ainda está cheia de viço. Nestes versos, percebemos um ritmo mais lento, porque o ritmo da vida mudou. A eu lírica se vê só diante do mundo e questiona, repete de forma parodística a pergunta de Drummond, mas com outro viés, pois trata-se do destino para a mulher de seu tempo.

e agora maria?

Para Zumthor (2007, p. 35), “O que na performance oral pura é realidade experimentada, é, na leitura, da ordem do desejo. Nos dois casos, constata-se uma implicação forte do corpo”. Ao introduzir uma pergunta, o leitor é convocado a emprestar seu corpo e sua voz para maria. Visto que o texto não é vocalizado, a pergunta coloca a leitura em suspensão, em espera, o corpo em expectativa. Assim, “pelo menos, qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo” (Zumthor, 200, p. 38). Nesse viés da performance e da paródia, o corpo de maria é despersonificado. Seu nome com letras minúsculas torna-a ainda mais comum e, dessa forma, remete a qualquer mulher. “Maria é quem fala? Ou Maria é com quem se fala?” (Oliveira, L. 2023, p. 177). Não estaria a poeta questionando a si mesma? Alice Ruiz conta que foi sua filha quem a despertou para a questão do feminismo.

O que me abriu a cabeça para isso foi a minha filha (Áurea). Foi quando eu percebi como ela estava olhando pra mim. E como era importante cada gesto meu. Cada gesto meu ia dar para ela as primeiras noções do que era ser mulher, do que esperar da vida sendo mulher. Isso sacudiu muito minha cabeça. Isso é o meu feminismo. (Ruiz, 1988, p. 15).

Ruiz, a partir da sua vivência e da sua condição de mulher, e de sua ética, subverte o que está posto e por meio de uma atitude irônica, vaticina:

vai com as outras
vai viver
com a hipocondria

No dito popular há um espelhamento, “maria vai com as outras” marias, a perda do modelo de identidade. Diante disso, a repetição anafórica do verbo ir e a aliteração da fricativa vibrante /v/ reforça a ideia de passagem do tempo, de direção e de transitoriedade.

No verso derradeiro, “com a hipocondria”, a aliteração da oclusiva velar surda /k/ contraída pela vogal nasalizada /õ/ lembra o som de algo que se rompeu, ou mesmo o grito, a dor. Além disso, o verso traz à luz algo habitual ao ser humano que é fazer uso de medicamentos para resolver sua dor existencial, seu vazio. Assim, suscita algo que hoje é motivo de muita querela, a medicalização do ser, especialmente da mulher cujo “corpo [...] entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe” (Foucault, 1987, p. 119). Nessa ótica, “viver com a hipocondria” é internalizar o olhar médico e monitorar incessantemente seu próprio corpo, interpretando sinais mínimos como sintomas de doença, a dor moral torna-se física, e o corpo hipocondríaco torna-se um corpo vigiado de dentro, onde a consciência do possível “defeito” ou “anormalidade” gera autocontrole e ansiedade. A disciplina fabrica corpos dóceis e úteis submetendo-os a normas de saúde, eficiência e “funcionamento correto” (Foucault, 1987, p. 119). Nessa ótica, maria, como as outras, busca em alguma pílula a salvação para seu vazio, tranquilas, conformadas, sem revoltar-se, sem lutar, enquanto José marcha.

Maria tem consciência de si? Maria sabe que está só? Assim como José, não reage, mas José teve uma lavra de ouro, José foge a galope em seu cavalo. José marcha, mesmo sem destino. No entanto, maria, vai com as outras. O que resta à maria se não outras marias com os mesmos problemas?

A personagem lírica de “drumundana” parece não mostrar consciência existencial. Parece determinado o seu destino, mas o questionamento “e agora, maria?” é de uma eu lírica que mostra um posicionamento, uma tomada de consciência diante da temporalidade das coisas, dos laços e da vida.

3.5 ESTE AGORA QUE ME ESCAPA

Em um outro poema, “hoje” (Ruiz, 2008, p. 31), da obra *Vice versos* (1988), publicado posteriormente na obra *Dois em um* (2008), a voz poética de Ruiz manifesta um grau de consciência sobre si mesma, inserida em um tempo atual, mas com uma consciência idealizada, etérica, dependente:

hoje
sou uma das coisas
raras do planeta
capaz de dar à vida

tudo que ela tem de luz

flor
que aberta
traria da água escura
o pólen, a fruta

dia
que tiraria
de dentro da noite
o lado oculto da lua

tão rara
e como eu
todas as sementes
que o vento arranca de tudo
e atira no nada
(Ruiz, 2008, p. 31)

De modo geral, o corpo atua como um veículo privilegiado para a materialização da linguagem, performatizando-se como um texto vivo, corpo-metáfora. Esse corpo é moldado pela cultura, nas palavras de Nathália Poubel,

Nós, mulheres, possuímos um corpo que se molda, ao longo da vida, pela cultura, pelo *status* social, pela relação entre raça e sociedade, pela economia ou por qualquer outro atravessamento, que, via de regra, desemboca no social e econômico, já que o sistema patriarcal e capitalista vem moldando nossas possibilidades de existência. (Poubel, 2020, p. 155)

Nessa perspectiva, a manifestação do corpo através do poema pode desdobrar-se em diferentes camadas, reconfigurando-se tal como a existência que insiste em se reinventar dentro dos quadros que a condicionam.

Por uma outra perspectiva, Cixous (1975, p. 135), ciente deste corpo que foi silenciado, vê a possibilidade da sua existência por meio da escrita, “ao se escrever, a mulher fará voltar aquele corpo que lhe confiscaram, o qual tornaram um estranho em seu ninho, o doente ou o morto”. O poema em análise é o corpo em latência.

O poema se inicia com um advérbio de tempo. Diz Neves:

Os advérbios de tempo fóricos indicam circunstância, que é referida ao momento da enunciação, numa escala de proximidade temporal. Um exemplo é *HOJE*, que pode indicar um período (maior ou menor) considerado próximo do momento da enunciação, e, portanto, ligado ao enunciador. (Neves, 2011, p. 258).

É nesse tempo presente que a eu lírica quer afirmar sua feminilidade. Na primeira estrofe declara o seu valor absoluto:

hoje
sou uma das coisas
raras do planeta
capaz de dar à vida
tudo que ela tem de luz

Para Cixous (1975, p. 148), o corpo feminino é um todo dinâmico e aberto:

Se há algo 'próprio' da mulher, é paradoxalmente sua capacidade de se desapropriar sem cálculo: corpos sem fim, sem 'pedaço', sem 'partes' principais; [...] é um todo composto de partes que são todos, [...] conjunto que se move, que muda, ilimitado cosmo que Eros percorre sem repouso, imenso espaço astral não organizado em torno de um sol 'mais-astro' do que os outros.

Em oposição à lógica masculina, centrada na posse, a mulher possui a capacidade de se doar, de transbordar-se. A generosidade de seu corpo não se reduz a um centro, a uma parte como o homem a seu falo. A mulher nessa perspectiva não se hierarquiza, mas transcende o que é fixo, limitado. Embora o corpo seja esse ilimitado cosmo que se doa, erotiza-se e se expande, a eu lírica manifesta uma certa angústia, incerteza nas duas estrofes seguintes, visto que não há uma afirmação, mas possibilidade do vir a ser, latência, nas metáforas “flor” e “dia”:

[...]
capaz de dar à vida

Na segunda estrofe,

flor
que aberta
traria da água escura
o pólen, a fruta

há uma construção gradativa da simbologia entre o erotismo feminino, sugerindo a genitália por meio da metáfora “flor” e a reprodução, metaforizados gradativamente em “água”, “pólen” e “fruta”. A estrofe inicia-se com a palavra “flor” e termina com a palavra “fruta”, configurando uma gestação. A flor, nesse contexto, pode metaforizar a passividade, (Chevalier; Gheerbrant, 2007), uma vez que, na natureza, recebe o pólen, é fertilizada. Nestes versos, é possível notar uma eu lírica que, embora revele sua intimidade, seu desejo, na metáfora da flor – símbolo da genitália feminina –, aberta, receptiva ao prazer, ao gozo, o verbo no futuro do pretérito propicia possibilidades que não se concretizam. Diante disso, mediante a imagem suscitada, a eu lírica expressa um sentimento de carência afetiva.

dia
que tiraria
de dentro da noite
o lado oculto da lua

Na terceira estrofe, há uma gradação sonora nas assonâncias, iniciando pela vogal alta /i/ cujo som é agudo, “dia” e “tiraria”, remetendo ao brilho, à alegria, à transformação. Em seguida, a vogal média /e/ precedida pela oclusiva /d/ e nasalizada trazem um certo fechamento que conclui na vogal baixa /u/ em “oculto” e “lua”. Essas figuras sonoras são as reverberações do corpo poema que está latente de vida, de desejo, de possibilidades, mas há atravessamentos, interdições como se evidencia nos sintagmas verbais.

Os verbos trazer e tirar conjugados no futuro do pretérito do modo indicativo apontam ação hipotética ou de possibilidade. Sugerem que a eu lírica está se definindo, reconhecendo-se em função de outrem para alcançar uma possível satisfação que se resolve, por exemplo, no erotismo.

A última estrofe endossa esse estado de carência e desprezo pelo seu valor e potencial em latência, nesse ponto do poema em que se posiciona e irmana-se com todas as sementes,

tão rara
e como eu
todas as sementes
que o vento arranca de tudo
e atira no nada

que poderiam cair, germinar, florescer, frutificar, mas isso não ocorre. O pronome indefinido “nada” traz questionamentos existenciais. O eu poético está ciente de sua importância: é rara, mas também tem consciência de seu tempo, de sua luta. Ainda não é raiz, é semente. Embora traga em si toda a genética, toda a sabedoria e a continuidade de sua espécie, suas ideias são lançadas ao acaso, podem ser frutíferas, mas também podem não germinar.

Rago (2002) expõe o esforço das mulheres para se estabelecerem como mecanismos de um poder feminino mais libertário, embora aponte, no seio da luta, dissidências. Assim, podemos entender que “o vento”, elemento masculino com sua força devastadora, pode sinalizar o mecanismo de “naturalização e de cristalização” das práticas sociais que, “des-historicizando” as lutas feministas, tornam-se “fundamental na configuração do imaginário misógino”. Uma mudança de percepção, “um pensamento diferencial poderia dar conta de permitir uma maior sensibilidade em relação ao feminino e à construção de um mundo filógino”⁸⁰ (Rago, 2002, p. 18).

Por um outro viés, o vento é um elemento do tempo e é passageiro. No contexto dos versos mantém essa característica: embora esteja ali, não é permanente. O que permanece é o

⁸⁰ FILOGINIA, do grego *philos*, amigo + *gyne*, mulher, amor às mulheres, antônimo de MISOGINIA, aversão às mulheres. In: *Grande Dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa*, SP, 1999, p. 432.

enfrentamento feminino pelo seu espaço, pela afirmação de suas ideias, suas palavras poéticas, sua arte, suas sementes arrancadas, deturpadas, afagadas, acolhidas ou não.

A vivência das experiências emocionais empreendidas pela solidão, pelas questões amorosas e de foro íntimo, desemboca nas reflexões existenciais que levam a mulher a caminhos dúbios. Isso pode ser percebido nos poemas “drumundana” (Ruiz, 1982, p. 163) e “hoje” (Ruiz, 2008, p. 31) em que a eu lírica oscila entre o desejo voluntário de se metamorfosear e a inelutável transformação das relações e da vida.

O poema “Agora sim” (1991, p. 59) também situa a mulher neste turbilhão de sentimentos e decisões diante da existência e do término dos relacionamentos, mas com uma postura distinta:

Agora sim
tenho a morte na alma
e a vida nas mãos

haja ou não
um você aqui
agora estou só

agora sim
o que sobrar de mim
é meu

agora não há mais dúvida
pagando todas as dívidas
me livrarei deste eu

este agora que me escapa
me inaugura e funda
outro eu que vai pro mundo

outra dor que vai a furo
outro agora ainda mais fundo
por um segundo mais claro

agora é claro
que seja escuro

(Ruiz, 1991, p. 59).

A diferença é que, aqui, a eu lírica tem uma percepção crítica diante do que se desvela, e se apresenta em primeira pessoa. O poema é composto por sete estrofes, com redondilha maior nas estrofes 4, 5 e 6. É interessante observar essa estrutura, pois emprega um ritmo mais (in)tenso imposto pelas redondilhas, momento em que a eu lírica manifesta uma certeza – “agora não há mais dúvida”, em direção a livrar-se de um eu antigo.

O primeiro verso, composto pelos advérbios “agora sim” enfatiza o tempo, trazendo a ideia de uma urgência no tempo presente, estabelecendo oposições entre vida x morte, presença x ausência, claro x escuro. São conflitos que revelam uma voz lírica consciente não só de sua fragilidade e incerteza, mas também de sua força e determinação. É a consciência de sua condição existencial que percebe o presente, exigindo escolhas. Ela foi impulsionada para o mundo neste tempo de agora.

Agora sim
tenho a morte na alma
e a vida nas mãos

A marcação do tempo é repetida anaforicamente em todas as estrofes a partir do sintagma adverbial “agora”. Este termo vem precedido nas terceira e quarta estrofes pelos pronomes “este” e “outro”. No primeiro momento, o advérbio de tempo vem acompanhado pelo advérbio de afirmação “sim”. Na primeira e na segunda estrofes, há marcação do tempo, lugar, de estado das coisas e estado do ser, conforme esclarece Bechara (2009), informando que “Fundamentalmente, distribuem-se os advérbios em assinalar a posição temporal (os de tempo) ou espacial do falante (os de lugar), ou ainda o modo pelo qual se visualiza o “estado de coisas” designado na oração” (2009, p. 414).

Sobre o advérbio *agora*, Neves explica que, em perspectiva discursiva, funciona como modalizador e também, quanto à delimitação temporal, pode variar sua abrangência, podendo “reduzir-se a um mínimo (pontual), mas pode abranger um período maior ou menor, não só do presente, mas também do passado ou do futuro, desde que toque o momento da enunciação ou se aproxime dele” (2011, p. 259). Diante das considerações, pode-se inferir que a expressão adverbial “agora sim” implica tomada de decisão que vai permear todo o poema, mas sua temporalidade não está circunscrita. Além disso, nos versos 13 e 17, “este agora”, “outro agora”, nota-se uma substantivação do tempo, como se se pudesse torná-lo concreto, personificá-lo.

A antítese morte e vida amplia as possibilidades de leitura. Uma delas pode ser “aprofundar-se, conhecer-se, desfazer-se e refazer-se. Morrer para si mesmo e renascer. Viver a experiência” mais profunda e visceral e “aplicar essa experiência a tudo que nos rodeia [...]” (Kristeva, 2019, loc. 1846). A eu lírica compartilha com o leitor sua experiência de morte e de vida. Nessa ótica, Cândido (2006) assevera que temos uma capacidade aguda de “representar a realidade por meio de palavras que sugerem sensações, visões, tatos, ideias, denotando uma excepcional força de captação das coisas e dos sentimentos” (2006, p. 106).

haja ou não
um você aqui
agora estou só

agora sim
o que sobrar de mim
é meu

A repetição dos pronomes “mim” e “meu”, nestes versos, e a marcação dos pronomes “eu” e “me”, em primeira pessoa, conotam uma linguagem emotiva, desvelando um movimento interior que impulsiona a eu lírica ao encontro de si mesma.

Todavia, “agora estou só”. A solidão pode tornar inerte o corpo, deixando-se levar como uma “maria vai com as outras” ou pode levar à tomada de decisão. Nesse processo desafiador, a eu lírica se apossa de seus restos, “o que sobrar de mim”, verso que desemboca no seguinte:

pagando todas as dívidas
me livrarei deste eu

O uso da expressão própria de transações financeiras envolve, no contexto do poema, pendências emocionais existentes, como relacionamentos inacabados que ainda exigiam atenção, enfrentar dificuldades como culpas, traumas, crenças que focam na resolução interna, em direção a uma vivência mais individualizada:

este agora que me escapa
me inaugura e funda
outro eu que vai pro mundo

outra dor que vai a furo
outro agora ainda mais fundo
por um segundo mais claro

Os versos mostram que o “pagamento”, nos termos colocados anteriormente, é contínuo, que a solução definitiva não existe. Na conjunção das expressões “agora/escapa”, “outro agora mais fundo”, “por um segundo mais claro” – pode-se perceber pequenos momentos epifânicos de clareamento da situação, fica evidente que novos conflitos surgem, que vão exigindo a necessidade de amadurecimento da eu lírica, em meio à realidade de preceitos que tradicionalmente lhe foram exigidos.

Tornar-se mais sociável com um olhar diferente, a partir do olhar do outro, estrangeirizar-se em si e para si mesma. Aprofundar-se, conhecer-se, desfazer-se e refazer-se. Morrer para si mesmo e renascer. Viver a experiência, no sentido de que a experiência seria uma “Sexta-Feira Santa absoluta e permanente” [...]. E aplicar essa experiência a tudo que nos rodeia [...]. A emancipação das mulheres é impensável sem essa experiência interior, sem

essa liberdade infinitamente problematizada, que se liberta dela mesma no pacto social e no horizonte do outro sexo [...]. (Kristeva, 2019, loc. 1846)

A eu lírica expressa a necessidade do encontro com o si mesmo, com sua subjetividade. E o que surge não é alívio, certeza, mas outra dor, outro desafio. O futuro não se descortina, o tempo de agora aponta caminhos.

agora é claro
que seja escuro

3.6 UM TOQUE O CORPO PENSA

Os poemas que analisaremos neste item desvelam uma mulher que expressa seus desejos, sonhos, vontades com maior intimidade. Alice Ruiz conta que, depois de *Navalhanaliga* (1980), tornou-se mais livre, sentiu-se mais à vontade para falar da sua relação com o corpo, com o outro, com o sexo e com o erotismo. Como poeta da atualidade, está em concordância com o que buscam outras mulheres de seu tempo. Rago (2013, p. 08), com mais de 30 anos de pesquisa sobre o feminino, lembra-nos que “é possível constatar que o feminismo introduziu outras maneiras de organizar o espaço [...] no cotidiano e outros modos de pensar, desde a produção científica e a formulação das políticas públicas até as relações corporais, subjetivas, amorosas e sexuais”, como vemos em:

meu corpo que você não sabe
se abre, te recebe
e você nem percebe
(Ruiz, 2004, p. 66)

No poema há recursos sonoros em rimas interna e externa em “se abre/sabe, recebe/percebe”; na aliteração das sibilantes /s/ e da oclusiva bilabial /b/; na assonância das vogais abertas /a/ e fechadas /e/ que ressoam os sons do corpo, do ato de receber, da respiração. Tais recursos evidenciam o corpo da eu lírica que se entrega e vivencia a experiência erótica.

Os poemas mostram o quanto “as mulheres têm mais chances de recuperar o acesso ao prazer, porque “todas as mulheres têm uma experiência do interior, uma experiência da capacidade para o outro, uma experiência de alteração não negativa por outros” [...]. (Cixous, 2022, p. 69). Para Cixous, a mulher, ao receber o outro, expande sua experiência; para Alice Ruiz, essa experiência retroalimenta o corpo e a alma.

Alice Ruiz, mirando uma vivência ética, pautou-se em uma escrita transgressora, primeiro, em prol do movimento feminista; depois, em prol de si mesma, do seu prazer, da maternidade, do prazer do outro. Nesse sentido, o erotismo, por si só transgressor, foi uma de

suas armas. Então “o jogo de balança do interdito e da transgressão que ordena a possibilidade de um e de outro” equilibram-se e se enfrentam, produzindo sentido nesse embate. “Em se tratando de erotismo [...], a sua experiência interior lúcida era impossível num tempo em que não aparecia às claras” (Bataille, 1987, p. 24). É importante dizer que o erotismo, pela ótica de Bataille (1987), não se reduz a atividade sexual, mas a uma dinâmica psíquica do ser humano, capaz de transgredir o interdito. Na poética de Alice Ruiz, a mulher busca consciência de seu lugar no mundo, toca em temas tabus, na maioria das vezes, de forma provocativa, sensual, com volúpia. O erotismo percorre sua poesia não como um ato de denúncia da repressão sexual que pesava sobre a mulher da sua época, mas como um ato de prazer que é natural sentir, um discurso de fruição que transgride as amarras da lógica falocêntrica.

Paz, em *A dupla chama* (1994) faz analogias com a poesia e o erotismo. Ele declara que

a poesia nos faz tocar o impalpável escutar a maré do silêncio cobrindo a paisagem devastada pela insônia. O testemunho poético nos revela outro mundo dentro deste, o mundo outro que é este. Os sentidos, sem perder seus poderes, convertem-se em servidores da imaginação e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível. Não é isso, afinal, o que acontece no sonho e no encontro erótico? (Paz, 1994, p. 11)

como no poema “um som” (Ruiz, 2008, p. 130), publicado inicialmente em *Paixão Xama Paixão* (1983), que nos afeta, de início, pela imagem que se ergue e provoca sensações.

um som
a emoção
adensa

um cheiro
a alma
tensa

um toque
o corpo
pensa

(Ruiz, 1983/2005, p. 130)

O poema está disposto na folha em branco em um movimento rítmico/performativo lembrando um serpentear. Os espaços em branco dão a matéria para o devaneio que, segundo Bachelard (1988), é a imagem poética que explode na consciência como uma síntese viva de emoção. Ela “emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser [...] tomado na sua atualidade” (1988, p. 184). Essa abordagem mostra a poesia dando carnalidade às experiências de vida. Cabe aqui uma nota biográfica acerca da criação desse poema. Alice Ruiz conta, em entrevista a Ademir Assunção para a *Folha de Londrina*, em 1984, que, depois

que lançou o primeiro livro, assumiu a sua “mulheridade”. Segundo a poeta, “tem poemas eróticos, de uma mulher assumida, sem grilo de ser mulher, do tesão. Poemas extremamente eróticos e ninguém imagina que existem noites de amor por traz deles” (Ruiz, 1997, p. 36)⁸¹.

Os versos apresentam uma estrutura minimalista, concisa e com foco na excitação do corpo. O poema é composto por três estrofes formadas por tercetos, métrica regular nos primeiros versos e nos dois últimos dos tercetos. As estrofes apresentam, respectivamente, versos de 2,3,2; 2,1,1, e 2,2,1 sílabas poéticas. Essa disposição também está em consonância com os sintagmas dispostos nos textos de forma gradativa, com paralelismo sintático-semântico. O poema não possui pontuação – marca da poesia de Ruiz –, mas a disposição das palavras marca as pausas que, juntamente com os demais recursos, dão o ritmo, colocando o leitor no fluxo das sensações.

Os primeiros versos de cada estrofe se iniciam com um artigo indefinido e substantivos concretos, externos, que provocam reação sensorial e extrassensorial no eu. As reações são explicitadas por artigos definidos, pelo grau de intensidade, “adensa”, “tensa”, e ação, “pensa”. A sonoridade do poema amplia esta sensorialidade.

Na primeira estrofe, os fonemas nasais agrupam-se de modo a expandir o som interno. No verso final, a oclusiva sonora /d/, materializa a emoção com o fôlego entrecortado e a sibilante /s/ se expande como um chiado, um suspiro, o som da voz.

um/ som (2)
a e/mo/ção (3)
a/den/sa (2)

O olfato é o elemento de sentido, talvez, o mais invasivo, ele penetra o corpo inebriando-o tão profundamente que suscita a memória involuntária, causando tensões e prazeres íntimos. No primeiro verso, as articulações sonoras e respiratórias vibram no corpo e no seu próprio proferimento, alude a um momento de aspirar, o cheiro entra pelas narinas, enquanto no segundo verso a repetição da vogal aberta /a/ sugere uma expansão que se contrai no último verso pela oclusiva /t/, de modo que essa dinâmica sonora e rítmica performa sensações que vibram da página para o leitor.

um/ chei/ro (2)
a al/ma (1)
ten/sa (1)

⁸¹ Esta entrevista, concedida em 1984, para a Folha de Londrina, está no livro *Alice Ruiz, Série paranaense*, 1997, p. 36.

Na última estrofe, os fonemas contribuem para a sensação do toque com os fonemas oclusivos /t/, /k/ e /p/.

um/ to/que (2)

o/ **cor**/po (2)

pen/sa (1)

Diferente do olfato que invade o corpo de forma imediata e homogênea, despertando sensações em cadeia, o toque é pontual, localizado, além de haver um atrito, uma fricção aparente nos dois primeiros versos em que predominam as oclusivas, sendo elas dental, velar e bilabial surdas, de modo que o corpo busca sentir cada vibração do toque, identificar o prazer que este lhe propõe. Com este recurso, pode-se dizer que, ao explorar a sensorialidade como via de acesso ao emocional (adensa, tensa) e à inteligência (pensar), com o uso das oclusivas /k/, som mais bruto, mais duro, e /p/, este, aliterado – “o **corpo**/**p**ensa”, há uma certa ênfase aqui. Não há um “sentir”, de “o corpo sente”, mas “o corpo/pensa”, ação do raciocínio, da lógica.

O corpo pensa, uma vez que a consciência encarnada na percepção se estende aos nossos atos. “É por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo ‘coisas’” (Merleau-Ponty, 2011, 253). De modo que o corpo, ao ser tocado, não é apenas sensação tátil que lhe invade, mas uma consciência do mundo, do outro que o toca. A eu lírica manifesta um corpo que pensa por si mesma através do toque, do prazer que se propaga, ampliando sua consciência existencial.

Assim, entendemos que “o som, no poema, é um significante em toda a extensão” (Cohen, 1974, p. 78). O som é um agente ativo de significação, pois ele distorce e recria o sentido, tornando-se inseparável da experiência poética.

Os recursos sinestésicos dispostos em ordem gradativa permitem ao leitor acessar e compartilhar da sensação erótico-poética integrada à composição lírica. A construção poética inicia-se pelo sutil/abstrato de forma gradativa até chegar ao concreto, som/emoção; cheiro/alma; toque/corpo.

O corpo é espaço dos sentidos, das sensações e do prazer, como conota o poema “já estou daquele jeito”, da obra *Pelos pelos* (1984, p. 13)

já estou daquele jeito
que não tem mais conserto
ou levo você pra cama
ou desperto

(Pelos pelos, 1984, p. 13)

No primeiro verso, há uma sentença-convite, que traz na expressão popular “daquele jeito”, um eufemismo para dizer que está excitada, conectando-se com o par amoroso que, no senso comum da expressão, já entende a intensidade dessa excitação. Nesse sentido, a expressão não conota apenas desejo sexual, mas é um subterfúgio da linguagem para fugir ao esquadrinhamento social e aos interditos (Foucault, 1987, Bataille, 1987). Além disso, notamos neste verso uma linguagem própria da vocalidade que, para Adriana Cavarero (2011), é presença física, o copo se faz presente na voz que mostra ao outro o seu desejo. “A música da língua, [...], reverbera nas cavidades sonoras do corpo, movendo-o ao sabor do texto” (Cavarero, 2011, p. 172).

que não tem mais concerto

O corpo torna-se indisciplinável, pois seu comportamento foge a esta “maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe” (Foucault, 1987, p. 127). Aqui, o corpo indisciplinado rompe com a aprendizagem rígida passada de geração a geração, logo, e em vez do automatismo dessa aprendizagem, revela a autoconsciência, tornando-se um corpo imprevisível, quebra-se o elo coercitivo, “não tem mais concerto”. [...] “como ponto de encontro com o mundo humano e não humano, o corpo tem sido nosso meio mais poderoso de autoexpressão” (Federici, 2023, p. 76).

A eu lírica rompe com as convenções e determina:

ou levo você pra cama
ou desperto.

Nestes versos, a ambiguidade da conjunção alternativa “ou” nos permite questionar. O que é o despertar? Despertar do torpor, do desejo iminente que consome? Ou o despertar deste jogo de poder que para a eu lírica não faz mais sentido?

O corpo é o receptor, seja o nosso corpo como elemento receptor das sensações, seja a folha em branco, corpo receptor das palavras, seja o poema, corpo receptor da linguagem poética. O corpo feminino da eu lírica aparece como um espaço paradoxal. É o espaço do prazer erótico, mas, é também, o espaço da escrita, do raciocínio, pois “o corpo pensa”. Pensa o ato, pensa o toque, pensa a poesia. No encontro erótico, “o corpo é usualmente considerado como um meio significante, um veículo de expressão, um modo de tornar público e comunicar o que é essencialmente privado (ideias, pensamentos, crenças, sensações, afetos)” (Grosz, 2000, *apud* Rocha, 2022, p. 11), por isso é “preciso que ela se escreva, porque é a invenção de uma escrita nova, insurgente que, no chegado momento de sua liberação, lhe permitirá efetuar as rupturas

e as transformações indispensáveis em sua história” (Cixous, 1975, p. 135). Alice Ruiz inscreve o corpo feminino como elemento transgressor. O poema a seguir traz esta premissa.

	Boca da noite	
na calada		em silencio
grandes		lábios
	se abrem em sim	

(Ruiz, 1984, p. 16)

O poema performa no branco da página, propiciando a imagem que representa a abertura para o prazer. Assim, o primeiro verso parte de uma expressão “boca da noite”, que é largamente usada na linguagem popular, trata-se do momento crepuscular, quando o dia está terminando e, a noite, começando, “a noite engolindo o dia”. Ruiz reforça a ambiguidade com os versos

na calada	em silencio
-----------	-------------

Não se trata apenas da noite que vem, mas dos hábitos culturais do toque de recolher. No verso,

grandes	lábios
---------	--------

introduz a conotação erótica, pois alude aos grandes lábios vaginais, que, no verso seguinte,

se abrem em sim

A referência a “boca” e “lábios” reforça a elaboração do prazer, do erotismo, dado que a boca é a primeira zona erógena (Freud, 2016). Cixous (2022, p. 67), ampliando a concepção de prazer através dos lábios, afirma que “um prazer vale uma morte. Isso é o que pensam as mulheres, carregadas pelo desejo”. Nas ânsias de “conhecer com os lábios o fruto estrangeiro e comum” (Cixous, 2022, p. 67), é também com a boca que a mulher se apropria dos discursos fazendo-o seu, “compreendendo-o, pegando-o na sua boca”, [...] para jorrar dos lábios, transbordar de suas espumas” (Cixous, 1975, p. 146).

A construção visual do poema enfatiza a simbologia da receptividade. A disposição gráfica nos espaços da página com os versos inicial e final centralizados, e o segundo e terceiro versos organizados com espaços maiores entre os sintagmas, formando duas colunas laterais na página, mimetizam os grandes lábios da vulva abertos. Essa conjuntura espacial performa o erotismo na página em branco, espaço em que pode atuar a voz que sussurra o “sim”.

Paz explica que “a relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal” (1994, p. 12). Assim, a poeta, ao performar as palavras na página, desperta no leitor “a imaginação [...] o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora” (Paz, 1994, p. 12).

Nesse viés de leitura, o corpo feminino se revela em partes, metonimicamente, tomando a parte pelo todo, “boca, grandes lábios”, como porta de entrada dos desejos e do prazer feminino. O corpo mergulha na sensualidade que a noite inspira (boca da noite) – atmosfera íntima dos encontros passionais –, revelando as sinuosidades da mulher ávida (grandes lábios), em chamadas, que se entregam às tramas do desejo (“se abrem em sim”).

Através de imagens poéticas, essa corporeidade se apresenta como “emancipada” nos espaços em branco na fatura do poema. Rompendo com os padrões sociais convencionais, o corpo transforma-se num espaço de experimentação e êxtase. Os espaços em branco no poema apontam significação, pois “é o signo gráfico da pausa ou silêncio. Signo natural, aliás, pois a ausência de letra simboliza normalmente a ausência de voz” (Cohen, 1974, p. 49). Nessa ausência de voz, de palavras, há a própria entrega dos amantes em que o corpo em silêncio é um território do prazer, do êxtase. Assim, a voz lírica provoca e brinca com as infinitas possibilidades que esse jogo da presença e ausência do corpo/palavra desperta na psiquê, desafiando tabus e convidando o leitor a uma liberdade transgressora dos sentidos.

Alice traz para a cena poética a sensação, vibração do corpo em entrega, sensação que ressoa na escrita poética. Logo, a linguagem performativa transcende a escrita e provoca o leitor/espectador. Paz (1994, p. 12), define a linguagem como matéria significante (som, traço) que pode nomear “o mais fugaz e evanescente: a sensação”. Nessa perspectiva, o erotismo é entendido não como sexualidade, mas como “metáfora [...] a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo.” (Paz, 1994, p. 12).

Essa percepção evidencia-se pelos ritmos e sonoridade.

saudade
de ver salinas
sentir de novo
o cheiro do sol
nas retinas

tocar você
e ver você sentir
o que tem de sal
no meu gosto de menina

(Ruiz, 1984, p. 15)

Há uma sensorialidade erótica no sentimento de saudade. O corpo sente, lembra e revive o acontecimento. Na estrutura sonora do texto, há homofonias aliteradas na primeira estrofe que suscitam uma paisagem sonora de respiração mais acelerada, o chiado da sibilante /s/ cria essa atmosfera. No segundo momento, dirige-se ao outro “e ver você sentir”, o prazer solidário é troca, não se esgota em si mesmo, mas amplia-se ao ser compartilhado.

Por outra via de percepção, os versos

sentir de novo
o cheiro do sol
nas retinas

Os versos convergem para o centro das sensações, as sinestésias elevam o nível da experiência sensorial e buscam, em detrimento do sentido, a pura vibração. Pode ser a ligação com o outro, o corpo, o toque, mas pode ser uma vibração cósmica, o momento poético que é único e transcendente.

Enquanto o poema “saudade” parte da lembrança que faz vibrar novamente as sensações, o prazer, o poema “teu copo seja brasa” (1984, p. 26), traz em sua verve o desejo de consumação do ato erótico.

teu corpo seja brasa
e o meu a casa
que se consome no fogo
um incêndio basta
pra consumir esse jogo
uma fogueira chega
pra eu brincar de novo

(Ruiz, 1984, p. 26)

Há no poema uma trama metafórica em “casa”, “brasa”, “fogo”, “fogueira” e “brincar” que dá a dimensão da fruição libidinal. Além disso, a relação dos amantes é evidenciada com os pronomes pessoais e possessivos eu, meu, teu, primeira e segunda pessoas, respectivamente, estabelecem no plano da enunciação a volúpia amorosa.

A metáfora do fogo erótico vai se reafirmado ao longo do poema pela sonoridade das rimas emparelhada e cruzadas e das aliterações dos chiados das sibilantes /s/, /z/ e fricativa /f/ e pelo movimento rítmico marcado com certa regularidade métrica. Esses recursos sonoros imprimem um ritmo entrecortado da respiração ofegante, afogueada dos amantes. Bachelard assevera que “o fogo, para o homem que o contempla, é um exemplo de pronto devir e um exemplo de devir circunstanciado. [...] O ser fascinado ouve o apelo da fogueira. Para ele, a

destruição é mais do que uma mudança, é uma renovação.” (Bachelard, 1994, p. 25). No poema, a destruição se manifesta na consumação do desejo,

um incêndio basta
pra consumir esse jogo

o incêndio que atíça o jogo realiza-o em sua ambivalência de morte e vida:

uma fogueira chega
pra eu brincar de novo

A renovação e o devir se dão repetitivamente por meio do erotismo, dos desejos, que se reacendem para uma nova cópula “uma fagulha que se desprende na fumaça é suficiente para nos impelir a nosso destino!” (Bachelard, 1994, p. 28). Não seria este o destino? O erotismo que engendra a força motriz da vida? O corpo que queima (brasa), o corpo que abriga (casa) vai se retroalimentando nesse erotismo tátil porque o fogo é tátil, “é a mão que enfia o pau na ranhura, imitando carícias mais íntimas. Antes de ser filho da madeira, o fogo é filho do homem” (Bachelard, 1994, p. 39).

Em outras palavras, no erotismo feminino há uma geratriz do prazer que é cíclico.

uma fogueira chega
pra eu brincar de novo

O corpo feminino é o gerador do fogo que se incendeia no atrito que “imita carícias mais íntimas”. É a ranhura (o corpo feminino) que produz o fogo. Logo, o prazer da mulher é o combustível criador que, em uma simbiose com o corpo do outro, amplia ciclicamente este prazer.

No poema “Era uma vez”, por seu turno, o prazer feminino sai de uma dinâmica a dois para um viés mais livre.

Era uma vez
uma mulher que
via um futuro grandioso
para cada homem
que a tocava.
Um dia
ela se tocou...

(Ruiz, 2005, 2ª faixa⁸²)

⁸² <https://youtu.be/rVDDO4UMN1A?si=n7Km5o1JZG9p33YM> Último acesso em 10/11/2025

A ambiguidade da expressão coloquial “ela se tocou” pode suscitar, em um primeiro momento, que a mulher percebeu o que os homens estavam fazendo com ela, usando-a, explorando seu corpo para o próprio prazer. Na imaginação dela, não se tratava de exploração, mas de um “estar junto”, um “futuro composto”. Um dia ela percebeu essa exploração a que era exposta.

Outra leitura possível é que a mulher sente o prazer a partir do próprio toque. O erotismo está na própria pele, em si mesma, e com ele o prazer de se tocar. A escrita do sentir tátil, o ato de tocar-se, vai além de si mesma. A poeta “larga o fogo às palavras fetiche, aos termos puros, às formas bem construídas” e lança mão das palavras táteis e palatais – o corpo em brasa, o gosto de sal, o tocar-se – este “estilo” “não privilegia o olhar”, objetificando o outro, “mas torna qualquer figura originariamente também tátil” (Irigaray, 2003, p. 51). O pensamento de Irigaray ratifica os versos. Em ambos há uma manifestação contra a colonização do corpo e do desejo feminino pela sociedade e pelo discurso machista.

E mesmo os motivos do “tocar-se”, da “proximidade” isolados como tais ou reduzidos a enunciados, poderiam efectivamente [sic] passar por uma tentativa de apropriar o feminino ao discurso. Restaria provar se “tocar-se” — este tocar —, o desejo do próximo mais que do próprio, etc. não implicam um modo de troca irreduzível a qualquer — *centração* —, a qualquer — *centrismo* —, dada a maneira como o “tocar-se”, a “auto-afecção” feminina actua [sic] como um reenvio de um (a) outro sem paragem possível, e dado que a proximidade confunde aí qualquer adequação, apropriação. (Irigaray, 2003, p. 51).

Nesse viés, Irigaray, alertando sobre os perigos de “passar por uma tentativa de apropriar o feminino ao discurso”, reduzindo tais ideias “a enunciados”, esboça uma tentativa de expor as bases para uma cultura da diferença sexual em que a mulher possa existir como sujeito de sua própria linguagem e prazer, como concorda Ruiz, quando afirma que é na linguagem que se dá a ação. Podemos inferir, então que a linguagem é o espaço da performance, da ação.

Um dia
ela se tocou..

Os poemas deste capítulo trazem o ente feminino diante de mudanças sociais, de incertezas. E antes mesmo da questão de gênero, Alice Ruiz traz o ente diante das questões da própria existência. Depreendemos ora um posicionamento da mulher que vê sua feminilidade em desafio, e a expõe de forma irônica, usando a linguagem cotidiana; ora uma mulher ciente de sua sensualidade, do prazer e da finitude das coisas e do ser.

Nesse capítulo, procuramos desvelar, a partir das análises, as várias performances sobre o feminino, a voz em poemas que, repetindo estereótipos, transforma-os, e, em outros versos que, desembocando no erotismo, desconstrói interditos e libera o corpo para uma vivência mais

sensorial. Nesse seguimento do mundo de fantasia “que tudo cria”, Ruiz, a partir da metáfora do espelho, performa de modo parodístico os contos de fadas, e usa o paradoxo da fantasia com o real para tratar de temas caros à sociedade. Nesta sequência, reelabora o que era belo, positivo, para uma nuance mais sombria, negativa.

Em outras leituras, o corpo se revela como o meio “mais poderoso de autoexpressão” (Federici, 2023, p. 76), e quer se mostrar de múltiplas formas. Pelo viés do erotismo, funciona como recurso para que os corpos não sejam mais “corpos dóceis” (Foucault, 2004), pelo contrário, que se tornem resistentes ao abuso, visto que “é testemunha das dores e das alegrias que experimentamos e das lutas que levamos adiante. Em nosso corpo é possível ler histórias de opressão e rebelião” (Federici, 2023, p. 76). Nesse sentido, corpos de mulheres que amam, desejam, vibram, erotizam a vida, erotizam a poesia, para então se revelar mais sábias, performando resistências.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A performance foi o eixo a partir do qual organizamos as análises e interpretações nesta tese, dada a pertinência desse viés no conjunto da obra de Alice Ruiz.

Estudamos a performance vocal, pois a poeta declama seus textos; a performance na página, e a performatividade da linguagem para figurar e exprimir o feminino. Entendemos que os estratos do poema contribuem para a performatividade da linguagem e a performance do poema. Seja na página, seja vocalizado, a análise desses estratos foi significativa para a compreensão não só do poema, mas também da própria performance. Assim, esta tese partiu de desdobramentos das vivências e estudos de poesia cantada, poesia declamada e poesia escrita.

No que tange à análise da vocoperformance e da materialidade do texto no papel percebemos que a expressão cultural não nasce de ideias abstratas, mas da experiência corporal imanente do estar no mundo. A performance vocal revela-se como um "gesto fonético" que projeta no espaço a "essência articular e sonora" do sujeito (Merleau-Ponty, 2011, p. 246, 262), fazendo da fala uma modulação carnal da existência. A poesia exige um gesto criativo, que emana do modo como nosso corpo sente, percebe e interage com a realidade ao redor, tais ações evidenciam que nossa consciência não é separada do corpo, mas encarnada em nossos movimentos de modo que, para a expressão artística, "o que a natureza não dá a cultura o fornece" (Merleau-Ponty, 2011, p. 253).

Essa corporalidade primordial encontra ressonância no poético que, em sua origem, se constitui como "poesia em estado amorfo" (Paz, 1982, p. 17), uma experiência existencial íntima ligada à "inspiração, respiração e exercício muscular" (Paz, 1982, p. 15). É no poema "organismo verbal" e "lugar de encontro entre a poesia e o homem" (Paz, 1982, p. 17) que essa força latente encarna, onde a poesia finalmente se ergue e se revela. Assim, o gesto criativo do corpo e da voz performática é o que opera a transmutação do poético em poema, de modo que "O poeta cria imagens, poemas; o poema faz do leitor imagem, poesia" (Paz, 1982, p. 30) que prolonga a nossa existência, ressignificando a nossa relação sensível com o mundo.

Se, por um lado, a materialidade encarna a percepção no mundo vivido, por outro, a obra de Ruiz instaura crítica à modernidade ao contestar aquilo que Linda Hutcheon (1991, p.19) define como as "narrativas-mestras totalizantes de nossa cultura". No terceiro capítulo, ao analisarmos o feminino e o uso da ironia frente à tradição de Homero, Drummond e dos contos de fadas, evidenciamos um traço característico da poética pós-moderna: ela é uma atividade cultural e contraditória, que "usa e abusa, instala e depois subverte" (Hutcheon, 1991, p.19) os próprios conceitos que desafia. A paródia, nesse contexto, revela-se como uma forma

pós-moderna, pois ela paradoxalmente incorpora a tradição para, em seguida, questionar sua autoridade. Alice Ruiz, nesse contexto, não escapa da história ou da tradição literária, mas escolhe problematizar as certezas.

Posto isso, no primeiro capítulo, “A voz lírica em performance”, foi um espaço de vivência sonora e musical proporcionado pelos poemas e sua musicalidade, pela voz de Alice, voz de eu lírica, voz “capaz de atestar a unicidade de cada ser humano” (Cavarero, 2011, p. 17); pelos instrumentos musicais que confluíram para criar uma atmosfera rítmica, em que a performance extrapola os sentidos, colocando-nos em uma vibração constante de signos e significados, em um fluxo dinâmico.

Iniciamos investigando o poema como performance sonora, visto que se tratava de poemas declamados e poemas-canções. Percebemos como a voz presente no ato declamativo ecoa sobre o papel, performando a subjetividade como resistência às imposições da forma, o que é possível com “a contribuição sensorial própria da voz e do corpo” (Zumthor, 1993, p. 71). Também foi verificado como a vocalidade – declamação ou canto – atualiza os poemas, imprimindo-lhes uma dinâmica fluida, emotiva e vibrante, contagiando o leitor/ouvinte/espectador pela presença da voz.

A análise dos estratos sonoros do poema corroborou a evidência de tais recursos, não como um fim em si mesmo, mas como dispositivos para compreender como esses artifícios linguísticos transmutam em matéria viva que vibra na voz, no corpo, nos instrumentos que os acompanham. Percepções que mostraram como o poema ganha novas conotações na esfera vocal e na performance.

Neste capítulo, o trabalho com a sonoridade, as repetições, as audições repetidas exaustivamente envolveram-nos em uma atmosfera poético-musical, embora bastante desafiadora, devido às dificuldades impostas pelo distanciamento das habilidades desta autora com a esfera do campo musical, foi prazeroso vivenciar cada som, descobrindo um universo sonoro proposto pela poética de Alice Ruiz.

Este campo sonoro trouxe “matéria onírica” para divagações acompanhadas por uma guitarra portuguesa, evidenciando que poesia pode ser tocada no rádio, pode ser cantada, declamada ou lida. Seus estratos inscritos no papel dão a substância para as divagações e os devaneios. Como no próprio fazer poético e na própria urdidura da tese a falta das palavras que nos trava. A voz lírica recorda a ausência da palavra “

tem palavra que
na hora H
falta

Entendemos os desafios e as descobertas surpreendentes, como uma ritualística reza impregnada de luz, sol e de notas musicais como símbolo da poesia que expande, “poesia que se ergue” (Paz, 1982, p. 17) nos vários poemas escritos de diversas formas. As performances intensas até o momento em que questionamos: O que acontece quando tudo acaba? Performar o que não há?

No segundo capítulo, algumas indagações permitiram pensar a performance na página. Como extrair da página a performance? A escrita é estática? Será que o poema escrito não vibra a partir de seus estratos aos olhos e ouvidos do leitor, em seu corpo? A performance não estaria nessa via entre texto e leitor? Essas indagações nortearam e produziram matéria para a segunda parte da tese, “A performance do sensível”, que desloca o foco da vocalidade propriamente, e busca no sensível o estrato óptico de poemas que performam na página, juntamente ao sonoro que revela a voz subjacente às palavras e frases.

Iniciamos evocando o leitor a lembrar o tempo que

Sentir
era a forma mais sábia
de saber

evocando no leitor a experiência sensorial. A performance se dá no corpo-página do livro, no olhar que extrapola a página e performa o ato de ver, de se ver de múltiplas maneiras, pois o ser é múltiplo, mas também se fragmenta em busca de se conhecer, estabelecer relações. Nessa dinâmica, percorremos as leituras de Merleau-Ponty que incorpora o sensível, o visível na esfera do poema. Na matéria escrita, extrai a sensação do sonoro ao dizer que “as vogais, os fonemas são tantas maneiras de cantar o mundo” (Merleau-Ponty, 2011, p. 254) e, partindo dessa premissa, vamos notar que o estrato sonoro também cria imagens. A voz do poema é percebida nos fonemas, nas repetições e no próprio ritmo, consolidando o que Pound (2006, p. 53) define como “melopeia”, quando as palavras, impregnadas por uma propriedade musical, são capazes de orientar o seu próprio significado. Dessa forma, o estrato sonoro (Melopéia) funde-se inescapavelmente à imagem visual e mental (Fanopéia), provando que o fonema, organizado espacial e ritmicamente, não apenas canta o mundo, mas desenha sua própria partitura diante dos olhos do leitor, como previa os poetas concretos.

Percebemos, nessas análises, que o discurso poético desestabiliza o sistema e nesse conflito cede e consente metamorfosear-se (Cohen, 1974). Notamos, ainda, uma dicção poética que ecoou de um contexto de vanguarda, de contracultura, transformando a experiência vivida, do dia a dia, em momentos de belezas ímpares, pois o belo está na simplicidade que surpreende em cada poema.

Examinamos os espaços da página, os textos imagens em uma performance verbivocovisual. A orquestração das palavras nos espaços da página em uma atuação próxima aos concretistas e a delicadeza do haikai foram lidas como performance visual, dada a sua plasticidade do instante. Sob a ótica concretista, expomos que a disposição gráfica bem como a diagramação é geradora de sentido. Embora a dimensão visual seja espaço de sensação, do tocar com o olhar, a página torna-se espaço sensível do sentinte, do visível e do audível (Merleau-Ponty, 2011), posto que o ritmo e as repetições aliterativas e paronomásticas ecoam a voz que subjaz ao poema.

No terceiro capítulo, há uma seleção de poemas que se volta para a temática do feminino e feminismo que, intertextualizando de forma parodística e irônica com contos de fadas e outros, mergulham em uma vertente de tom erótico-filosófico-existencial. Assim, no capítulo intitulado “Ecos da voz: o feminino em performance”, partimos da visão da própria autora, quando manifestou suas inquietações a respeito da importância de escrever acerca da mulher, acerca do feminismo. Desejos endossados por Cixous (1975), ao convocar as mulheres a escrever, e por Foucault (2004), que estimula a escrita de si. No afã de entender e esclarecer sobre as questões de gênero, Alice Ruiz, nos anos 70 – auge das manifestações feministas pelo mundo –, dedica-se a escrever artigos para revistas, mas é na poesia que a verve de uma escrita feminista se torna singular e perene. No primeiro livro, *Navalhanaliga* (1980) sua escrita foi mais rente ao corpo e com uma linguagem mais inquisidora, manifestando seu ponto de vista sobre as relações de gênero. Depois, foi se entregando à escrita poética de tal modo que sua feminidade se entrelaça com as palavras, versos, sons e ritmos que transcendem a página, transbordando erotismo, amor e lirismo. Sabendo que a linguagem é um ato e é sua melhor forma de agir, transborda este ato em uma linguagem performativa para falar do feminino.

Esse capítulo despertou reflexões em um terreno movediço em que abordamos a performatividade da linguagem atravessada pelo feminino. Estudamos primeiramente seu manifesto feminista em um poema híbrido — que mescla gêneros, suporte, vozes — e outros poemas que recorreram à paródia e à ironia como ferramenta de escrutínio das estruturas sociais; em outros, identificamos esquemas para inscrever o corpo da mulher, o erotismo, a escrita de si. Nessa conjuntura, a ironia e a paródia são procedimentos que performam a linguagem, ora indagativa, ora carregada de erotismo que são endossados pelos recursos estilísticos. Estas estratégias funcionaram como operadores ativos para a construção dos significados. Assim, as figuras de linguagem e os ritmos quebrados ou martelados atuaram criando irrupções, descontinuidades ou mesmo tensões. Recursos sonoros foram lidos como

meios de desestabilizar ou mesmo desconstruir discursos e normas. Com uma linguagem performativa e irônica, Alice Ruiz dá voz ao feminino.

Ao revisitar histórias da tradição, Alice Ruiz recria ficções como uma teia presa à vida, a qual quase não se percebe. Todavia, quando esta teia é puxada ou rasgada lembra-se de que elas (as obras) “não são tecidas em pleno ar por criaturas incorpóreas” (Woolf, 2014, p. 64), mas por pessoas reais. Com diálogos intertextuais e interdiscursivos, a poética de Alice Ruiz apresenta as marias, mulheres comuns, as poetisas, mulheres que escrevem com o corpo, com “a vida e a morte nas mãos”. Revela, assim como Narciso diante do lago, a eu lírica que se mira no espelho, cuja imagem não é mais estática, mas um devir. Verificamos um transformar-se constante que desvela a mulher que deseja, que sabe de seu corpo e que sente “pelos pelos”, o prazer que arde no corpo em “brasa” e na poesia sensorial que desemboca no prazer absoluto.

Como toda pesquisa, este estudo possui limitações. No que se refere à performance vocal, a análise concentrou-se em gravações de mídias. Embora tenhamos comparecido à 23ª Flip em julho/agosto de 2025 –presenciando momentos de declamação, roda de conversa e dialogando brevemente com a poeta –, não foi possível realizar um trabalho de campo com foco em declamações ao vivo. Diante dessa limitação, focamos nos meios de mídia que, embora o medievalista Paul Zumthor (2007, p. 16) argumente que a mediação eletrônica anula a taticidade e promove uma “desencarnação” vocal, o próprio autor admite que a voz carrega em si uma urgência de revanche, ou seja, uma necessidade vital de recuperar sua natureza física, tátil. Posto isso, torna-se evidente que a canção, ao apropriar-se do meio midiático, atua precisamente como essa revolta. Ao materializar o som, a vocoperformance impede o silenciamento do texto. Essa dinâmica transmuta a voz fabricada em presença física, vencendo a passividade da mídia e recuperando sua potência. Mais do que uma mera resistência do som, esse meio de mídia e essa performance vocal permitem a emergência de vozes latentes, operando especificamente como um veículo de insurgência e presentificação para a voz da mulher.

Enfim, partindo da metáfora de Bachelard, ao propor estudar a poética de Alice Ruiz, olhei primeiramente a superfície espelhada dos poemas que mais me atraíram, uns bastante conhecidos e analisados pela crítica, outros ainda em seu silêncio de lago profundo. Ao mirar-me nestas águas, de início, fiquei presa à superfície, depois me debrucei, toquei cada palavra, tentando alcançar sua essência. Ao tocá-la embaralhava, a água tornava-se turva. Entreguei-me ao que me parecia ser possível, mas não se mostrava por inteiro, os borrões foram se organizando em sons, imagens, ritmos, ideias, emoções. Houve momentos de contemplação, de exaustão e de puro prazer, de dor. Pensei, será que performance também é isso? Quando lia os

poemas em voz alta, eles ecoavam em mim, era como se eu voltasse à superfície para tomar o fôlego. Ao final de todo esse percurso, talvez, seja possível perceber que a imagem da fonte venha ser a poesia aguardando nosso gesto, posto que não é recepção passiva, mas respiração, ritmo, pausas e silêncios que “No cristal das fontes, um gesto perturba as imagens; um repouso as reconstitui” (Bachelard, 1997, p. 27), consagrando o instante poético em mim, em nós.

Todo o percurso da escrita foi tentar mostrar que a performance é uma forma de revelar no estudo do poema a potência do encontro entre som e silêncio; letra e branco da página; corpo (voz/escrita) e linguagem. Assim, mirando os poemas, esta tese vê-se diante de questões que a ultrapassam como: pode a performance ser um meio de se estudar o poema? Não há uma resposta final. Há uma performance a cada leitura, escuta, encontro com a poesia. Não está finalizada e é nessa incompletude que se abrem outros horizontes e novas interpelações a que o poema nos convoca.

REFERÊNCIAS

Obras da autora

- RUIZ, Alice. **Navalhanaliga**. 2ª ed. Secretaria de Cultura do Estado Paraná, 1982.
- RUIZ, Alice. **Paixão xama paixão**. Edição independente: Curitiba, 1983.
- RUIZ, Alice. **Pelos pelos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- RUIZ, Alice. **Rimagens**. Ilustrações, Leila Pugnaroni. Curitiba: Edição P.A Publicidade, 1985.
- RUIZ, Alice. **Vice versos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- RUIZ, Alice. **Poesia pra tocar no rádio**. São Paulo: Editora Blocos, 1999.
- RUIZ, Alice. **Yuuka**. Porto Alegre. Editora Ameop, 2004.
- RUIZ S., Alice. **Dois em um**. 2ª ed. São Paulo. Iluminuras, 2008.
- RUIZ S., Alice. **Salada de frutas**. São Paulo: Dulcinéia Catadora, 2008.
- RUIZ S., Alice. **Conversa de passarinhos**. São Pulo: Iluminuras, 2008.
- RUIZ S., Alice. **Jardim de haijin**. Ilustrações, Fê. – São Paulo: Iluminuras, 2010.
- RUIZ S., Alice. **Desorientais: haikais**. 1ª ed. (7ª reimpressão) São Paulo: Iluminuras, 2013.
- RUIZ S., Alice. **Outro silêncio: haikais**. 1ª ed. São Paulo: Boa Companhia, 2015.
- RUIZ S., Alice; OZZETTI, Ná; PRATES, Neco. **Três linhas**. São Paulo: Dulcinéia Catadora, 2009.
- RUIZ S., Alice. **Pacote de Poesia**. Curitiba: Sesc Paço da Liberdade, 2009.
- RUIZ S., Alice. **Nuvem feliz**. Ilustrações Edith Derdyk. – São Paulo: Editora 34, 2010.
- RUIZ S., Alice; JABUR, Camila. **Estação dos bichos**. Ilustrações, Fê. – São Paulo: Iluminuras, 2011.
- RUIZ S., Alice; GUTTILLA, Rodolfo Witzig. **Amorhumorrumor: haikai e senryu**. 1ª edição – São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- RUIZ, Alice. (poemas). In: MASSI, A. (Org.). Artes e ofícios da poesia. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.
- RUIZ S., Alice; LEMINSKI, Paulo. **Hai Tropikai**. Ouro Preto: Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1985.
- RUIZ S., Alice. Entrevista concedida a Cláudia Petersen Heinzelmann. Porto Alegre: UFRGS, 2015. Transcrição de áudio. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/143949>. Acesso em: 28 jan. 2025.
- Alice Ruiz Curitiba: Editora da UFPR: 1997. 48. (Série Paranaense; n.3), 2 ed.

Obras traduzidas pela autora

- Chine-Jo, Chiyo-Ni, Kikusha-Ni, Seifu-Ni, Shisei-Jo, Shôfu-Ni, Shokuy-Ni, Sogetsu-Ni, Sono-Jo, Sute-Jo, Ukô-Ni. **Céu de Outro Lugar**. Tradução de Alice Ruiz. São Paulo: Editora Expressão, 1985.

ISSA. **Haikais**. Tradução de Alice Ruiz. São Paulo: Editora Olavo Brás, 1988.

GUPTA, Damodara. **Sendas da Sedução**. Tradução de Alice Ruiz e Josely V. Baptista. São Paulo: Editora Olavo Brás, 1987.

Chine-Jo, Chiyo-Ni, Shisei-Jo, Shokyy-Ni e Shofu-Ni. **Dez Haiku**. Tradução: Alice Ruiz. Florianópolis: Ed. Noa Noa, 1981.

Teses e Dissertações

AMORIM, Bruna Priscilla Coutinho. **“Estilete da minha arte”: algumas reflexões sobre o feminino em Alice Ruiz e Ana Cristina Cesar**. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes) - Universidade do Porto, Porto, 2019.

BALDO, Luiza Maria Lentz. **Fotografias do cotidiano: a consagração do instante em Rubem Braga e Alice Ruiz**. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2006.

BATISTA, Marivaldo Omena. **A poesia de Alice Ruiz: entre a prática de leitura e a recepção**. 2016. Dissertação (Mestrado em Linguagem) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, PB, 2016.

BATISTA, Marivaldo Omena. **Um pacto silencioso com o corpo e com a sexualidade: a poesia de Alice Ruiz na sala de aula**. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2023.

JACOMEL, Mirele Carolina Werneque. **A mulher na canção brasileira: poéticas e amores em processo em Dolores Duran, Joyce Moreno e Alice Ruiz**. 2012. Tese (Doutorado em Letras e Ciências Humanas) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

LESBÃO, Mirian Dumont. **Música e poesia: Senhas de Adriana Calcanhotto**. 2013. Dissertação (Mestrado em Linguagens). Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2013.

MARQUES, Helena Maria Medina. **A lírica de Alice Ruiz S.: imagens poéticas, mito e sociedade**. 2013. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Paraná, 2013.

Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Ná Ozzetti: **produção musical feminina na Vanguarda Paulista**. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2005.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. **“Navalhanaliga”: a poética feminista de Alice Ruiz**. 2010. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2010.

POUBEL, Natália Salomé. **Performatividade de gênero: a eu lírica na poesia escrita por mulheres**. Vinícius Carvalho de Oliveira. 2020. 209 folhas. Tese de doutorado. Instituto de Linguagens - Universidade Federal de Mato Grosso. Cuiabá, 2020.

RIBEIRO, Nilson José. **Estilos formais e livres do haiku na poesia brasileira de Alice Ruiz e Teruko Oda**. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2020.

RICCI, M. **Nós, os degredados filhos de Eva: angústia religiosa e alteridade entre rezadeiras do terço**. Tese (Doutorado em Sociologia), Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2011.

ROCHA, Tainah Palmeira. **A escrita do corpo na poética de Alice Ruiz**. 2022. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, PB, 2022.

SECCO, Helena Savaris. **Sei dos caminhos: análise das canções de Itamar Assumpção e Alice Ruiz, a partir dos conceitos semióticos desenvolvidos por Luiz Tatit**. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

Obras Gerais

ABASTADO, Claude. *Introduction à l'analyse des manifestes*. Paris: *Littérature*, nº39, 1980, p. 3-11.

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ALMEIDA, Tereza Virgínia de. A voz como provocação aos estudos literários. Revista **Outra Travessia**, Florianópolis, n. 11, p. 115-129, 2011. DOI: <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2011n11p115>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/outratravessia/article/view/2176-8552.2011n11p115>. Acesso em: 9 maio 2025.

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2003. 176 p.

ANDRADE. Carlos Drumond de. **A rosa do povo**. 37ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ANDRADE. Carlos Drumond de. **Antologia poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Digitalização de Lucia Maria Csernik. [S.l.: s.n.], 2007.

ARISTÓTELES. **A poética clássica: Aristóteles; Horácio; Longino**. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Trad. direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990. 136p.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. - São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Trad. de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARROUKH E ALMEIDA, Josca Ailine e Lucila Silva de. Ilustração: Camila Sampaio. **Adivinhas para brincar**. São Paulo: Editora Panda Books, 2018.

BARTHES, Roland. Literatura e matalinguagem. In. **Crítica e verdade**. Perspectiva: São Paulo, 2004.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987. 260 p.

BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo. Círculo do Livro, 1988.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Milliet. - 2.ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2v.2009.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. 39 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BECKER, Udo. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo:Ed. Paulus, 2002.

BENNETT, Roy. **Elementos básicos da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENRSTEIN, Ana. “Marina Abramovic: do corpo do artista ao corpo do público”. In: **Vozes femininas: gênero, mediações e práticas escritos**. Flora Süsekind, Tânia Dias, Carlito Azevedo (orgs). Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003. p. 378 – 402.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BOCHICCHIO, Maria. **Metapoesia e crise da consciência poética**. Biblos. Coimbra, v. X, n. s, p. 155-172, 2012. DOI:http://dx.doi.org/10.14195/0870-4112_10_6.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. O manifesto como poética da modernidade. In: **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 20, n. 21, p. 5-17, 2015.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOSI, Alfredo. **A história concisa da literatura**. São Paulo, Ed. Cultrix, 1995.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. 2 ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura**. Belo Horizonte. UFMG, 2006.

BRANCO, BRANDÃO, Lucia Castello e Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2004.

BUTLER, Judith. Introdução à Gramatologia de Jacques Derrida. Trad. de Fernanda Miguens. **Revista Ítaca**, Rio de Janeiro, n. 41, p. 299, 2024.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. 22 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"**. Trad. de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. 1. ed. São Paulo: n-1 edições: crocodilo edições, 2019.

BUTLER, Judith. Variações sobre Sexo e Gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault. In: **Feminismo Como Crítica da Modernidade**. BENHABIB E CORNELL, Seyla e Drucilla. Trad. Nathanael da Costa Caixeiro. Editora Rosa dos tempos: Rio de Janeiro, 1987, p. 139-154.

CALVINO, Ítalo. A luz nos olhos. In: **Coleção de areia**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. https://www.deficienciavisual.pt/r-A_luz_nos_olhos-Italo_Calvino.htm acesso em: 30/05/2024.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável: e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem: Ensaios de Teoria e Crítica Literária**. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.
- CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CÂNDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**, 5 ed. São Paulo: Associação editorial Humanitas, 2006.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10ª ed. São Paulo: Ediouro, 1972.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Trad. Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 312 p. (Humanitas).
- CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Trad. Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Galilée, 2010 (1975).
- CIXOUS, Hélène. **A hora de Clarice Lispector**. Trad. Márcia Bechara. São Paulo: Editora Nós, 2022.
- COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo. Cultrix, 1974.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. Perspectiva: São Paulo, 2002.
- COLLOT, Michel. O sujeito fora de si. In: **A matéria-emoção**. Trad. Patrícia Souza Silva – 1ª ed – Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018. E-book
- COSTA, Suely Gomes R. **Inter. Interdisc. INTERthesis**, v.6, n.2, p. 01-29, Florianópolis, jul./dez. 2009.
- COMPAGNON, Antoine. Roland Barthes e São Policarpo. In: **Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. Pp 417-453.
- DAVININI, Silvia Adriana. Voz e palavra- música e ato. In: **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda T. (org.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 15-43.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. 1. ed. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. (Coleção TRANS).
- DERRIDA, Jacques. Assinatura, acontecimento, contexto. In. **Margens da filosofia**. Trad. Joaquim Torres Costa, António M. Magalhães. Campinas, SP: Papirus, 1991.
- DERRIDA, Jacques. **Posições**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. 128 p.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jaques Derrida**. Trad. Marileide Dias Esqueda. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

D'ONOFRIO, Salvatore. **O texto literário: teoria e aplicação**. São Pulo: Duas Cidades, 1983.

EAUBONNE, Françoise d'. **Feminismo ou morte**. Trad. Anna Bracher. 1 ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2025.

FEDERICI, Silvia. Sobre corpo, gênero e performance. In: **Além da Pele: repensar, refazer e reivindicar o corpo no capitalismo contemporâneo**. São Paulo: Elefante, 2023. P. 67-38.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda T. (org.). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 15-43.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: **Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Organização de Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 28-46

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos V: Ética, sexualidade, política**. Organização de Manoel Barros da Motta. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 144-162.

FOUCAULT, Michel. Uma Estética da Existência. In: **Ditos e escritos V: Ética, Sexualidade, Política**. Organização e seleção de Manoel Barros da Motta. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p.188-193.

FOUCAULT, Michel. Sexualidade e poder. In: **Ditos e escritos V: Ética, Sexualidade, Política**. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 56-76.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza Taeko (org.). **Haikai: antologia e história**. Trad. de Elza Taeko Doi e Paulo Franchetti. 4. ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos (1901-1905)**. Trad. de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GODOI, Myllena Pereira Bispo de; PINTO, Katiely Vieira; CARDOSO, Lahís Alves Lopes. **A influência da estética para mulheres e a qualidade de vida na satisfação com a autoimagem corporal**. Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação, São Paulo, v. 10, n. 06, p. [página inicial-final], jun. 2024. DOI: 10.51891/rease.v10i6.14429. ISSN 2675-3375. Disponível em: <https://periodicorease.pro.br/rease/article/view/14429/7320> Acesso em: 18/03/2026

HOUAISS, Antônio (Ed.). **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, [s.d.]. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-2/html/index.php#2. Acesso em: 18 de novembro de 2025.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Sales. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria Da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IRIGARAY, Luce. **A questão do outro** tradução: Tania Navarro Swain. Revista Labrys, Estudos Feministas número 1-2, julho/ dezembro 2002. p. 1-12 http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1_2/irigaray1.html Acesso em 30/04/2025

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 20ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

KOLOGY, Helena. Por falar em Alice. In: **Alice Ruiz**. 2 ed. Curitiba: Editora UFPR: Série paranaense, 1997

KRISTEVA, Júlia. **Beauvoir Presente**. Trad. Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Pulo, 2019. – 3.579 Kv; e-PUB. ISBN 978-85-9493-175-7 (e-book Kindle)

LAMAS, Berenice Sica. Arte e criatividade: um recorte de gênero — In: **Construções e perspectivas em Gêneros**, 1993, p. 135 – 142.

LAMAS, Berenice Sica. Mulher artista: cidadã do universo. In: Revista **Imagem de mulher**. 1995.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística: expressividade na língua portuguesa**. 4 ed. São Paulo. T.A. Queiroz: 2000.

MELO NETO, João Cabral de. **Educação pela pedra e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4ª ed. - São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. 4. ed. Trad. José Artur Giannotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MOISÉS. Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. Tradução do original em inglês Irony and the Ironic. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. **A poeta Alice e a Penélope de Ulisses**, in *Revista ArtCultura*. Uberlândia vol. 7, n. 10, p. 1 – 21, 2005.

NEVES, Maria Helena de Moura. **Gramática de usos de português**. – 2.ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2011.

NUNES, Benedito. Linguagem e silêncio. In: **O dorso do tigre**. Perspectiva: São Paulo, 1969. p. 129-139.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1989. (Série Temas, v. 12).

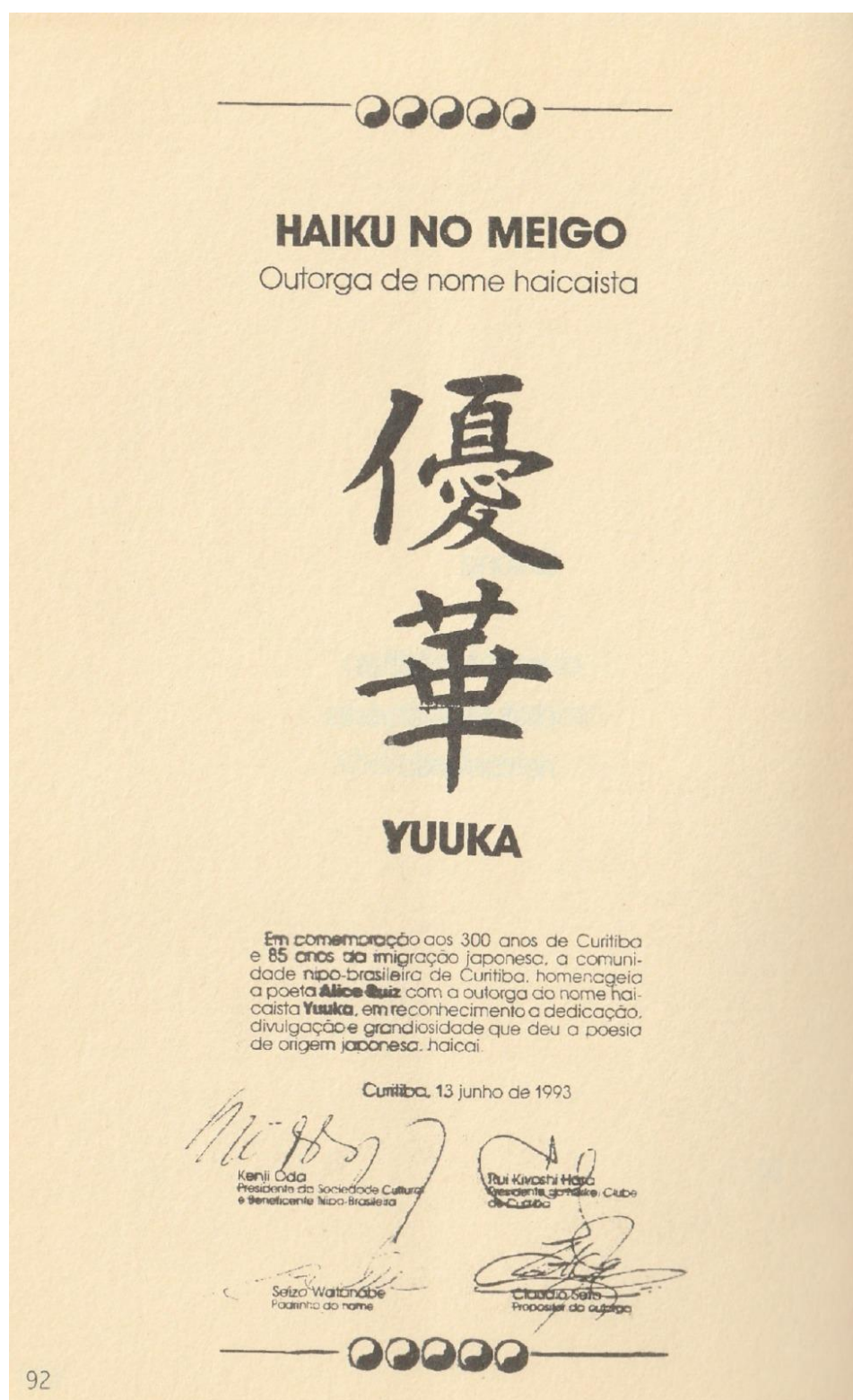
NUNES, Benedito. **Hermenêutica e Poesia: o pensamento poético**. Org. Maria José Campos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

- OLIVEIRA, Leonardo Davino de. **Do poema à canção: a vocoperformance**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2023. 248 p.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de et al. **Literatura e música**. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003.
- PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, Octavio. **A dupla chama**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchôa Leite. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PESSOA, Fernando. **O guardador de rebanhos e outros poemas**. São Paulo: Círculo do livro, 1989.
- PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. 8.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Trad. A. Campos e J.P. Paes. 9 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- PRADO, Adélia. **Bagagem**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- RAGO, Margareth. **Feminizar é preciso, ou Por uma cultura filógina**. Artigo publicado na Revista do SEADE, São Paulo, 2002.
- RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas, Sp: Editora da Unicamp, 2013. 1.943 Kb; ePUB
- RAMOS, Maria Luiza. **Fenomenologia da obra literária**. 4 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- REIS, Célia Maria Domingues da Rocha. **Sociedade, erotismo e mito: a poética temporal de Marilza Ribeiro**. Cuiabá: Entrelinhas: EdUFMT, 2006.
- REIS, Célia Maria Domingues da Rocha; SANTOS, Rita de Cássia Domingues dos (org.). **Entre poesia e música, palavras que entoam**. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2021. 208p.
- ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas**. Trad. William Lagos, Débora Dutra Vieira. – 3ª ed. São Paulo: Aleph, 2019.
- SANT'ANA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase e Cia**. São Paulo: Ática, 2004.
- SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** Trad. Dandara. Opera(o)Percevo: Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.
- SCOTT, David; DOUBLEDAY, Tony. **O livro de ouro do Zen: a sabedoria milenar e sua prática**. Tradução de Maria Aida Xavier Leoncio. 2. ed. [S. l.: s. n.], [20--?].
- SILVA, Eduardo Henrique da. **Alice Ruiz, a poeta dos haicais**. Revista OWL, 2024.
- SUZUKI, Shunryu. **Mente Zen, Mente de Principiante**. Buenos Aires, Argentina: Pinchicha, 1987. Disponível em: <https://doi.org/10.5281/zenodo.11551955>. Acesso em: 20/10/2025
- STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Tempo Brasileiro – Rio de Janeiro, 1975.
- SPINA, Segismundo. **A Poesia Trovadoresca**. São Paulo: Editora Ática, 1991.

- TATIT, Luiz. **O cancionista**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- TAVARES, Hênio. **Teoria literária**. 8ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- TAYLOR, Diana. **Performance**. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012. 176 p.
- VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **Os cantos da voz entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: Annablume, 1999.
- VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2023.
- VALÉRY, Paul. **Variedades**. Org. João A. Barbosa. Trad. Maíza M. Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- VILA CULTURAL. **Poesia na prosa**. Entrevista concedida por Alice Ruiz. Publicado originalmente na Revista Vila Cultural, ed. 189, jan. 2020. Disponível em: <https://blog.livrariadavila.com.br/poesia-na-prosa/>. Acesso em: 28 nov. 2023.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- WISNIK, José Miguel. **Sem receita: ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004.
- WISNIK, José Miguel; RUIZ, Alice. Sem receita. In: WISNIK, José Miguel. **Pérolas aos poucos**. São Pulo: Circus Produções, 2003. CD. Faixa 10.
- WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes de Sousa. 1 ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2 ed. São Paulo: 2007.

ANEXOS

I



Composição dos ideogramas que formam o nome Yuuka

● O nome **Yuuka** outorgado pela comunidade nipo-brasileira de Curitiba à poeta Alice Ruiz, é formado pelos ideogramas **Yuu** e **Ka**.

YUUKA

優

● Nome do ideograma: **Yuu**. Isoladamente lê-se **Yassashi** ou **Sugureru**, pois, este ideograma contém amplo significado. A maneira de ler este ideograma varia de acordo com sua colocação nas palavras ou frases.

— **Yassashi**, significa: amável; gentil; doce; sereno.

— **Sugureru**, significa: ser superior; superar; exceder; sobrepujar; primar; estar além dos limites humanos.

● O ideograma **Yuu**, quando usado como prefixo, dá ideias de grandiosidade; amplitude; infinitude e lê-se pelo nome da letra: **Yuu**.

— Exemplos de palavras onde o ideograma **Yuu** é prefixo (como no caso do nome poético **Yuuka**): **Yuuni** (amplamente; largamente; suficientemente e muitos); **Yuuakunaru** (benévolo, generoso, amável, amável, cortês); **Yuibina** (bela; formosa; elegante; graciosa; delicada); **Yuuetsukan** (sendo de superioridade); **Yusei** (predominante; superior) e **Yuushosa** (vencedor).

華

● Nome do ideograma: **Ka**.

● Isoladamente ou dependendo da composição de ideogramas na formação de palavras, este ideograma lê-se: **Hanā** ou **Hanayaka**.

— **Hanā**, significa flor.

— **Hanayaka**: formosura; bela; elegante; alegre; vistosa; brilhante; esplêndida.

● Este ideograma em palavras compostas pronuncia-se geralmente **Ka**. Sua tradução: esplêndida; magnífica; pomposa; vistosa. Leve-se em conta que na língua japonesa, esses adjetivos subentendem uma relação com a flor. Ou seja, embora pronuncie apenas a palavra esplêndida, a conotação para o japonês é "esplêndida como a flor", e assim, "magnitude floral"; "formosura de uma flor"; "vistosa como a rosa"; etc.

— O exemplo mais nobre do uso deste ideograma como prefixo está na palavra **Kadō** que significa "Caminho das flores", ou seja, **filosofia do Ikebana** (arranjo floral).

TRADUÇÃO DO NOME

● **Yuuka**, nome poético composto de dois ideogramas de significados amplos, pode ser traduzido como: "grandiosamente esplêndida como a flor" ou "formosura floral infinita"; ou "a beleza floral que excede"; ou "doce imersão da flor" ou "brilho da beleza floral". A tradução é livre, e vem de encontro com a liberdade poética na composição dos ideogramas, muito praticado pelos artistas nipônicos. Por exemplo, o uso da palavra **Yuuka** num *haikai*, com apenas dois ideogramas, pode resolver mil situações num verso ou numa linha, expressando exatamente o que o poeta deseja. Coisa que em português dificilmente conseguiremos.