

SAIR DE CENA

Rafaela Cardeal

O meu primeiro contato com a poesia de Inês Francisco Jacob deu-se através da leitura deste livro, quando fui convidada pelo João Concha, editor da não (edições), para apresentá-lo num íntimo lançamento que teve lugar na livraria *Poesia Incompleta* em Lisboa. Não conhecia nenhum poema nem a poeta que, antes, já tinha publicado escritos esparsos em revistas literárias, como a *Apócrifa*, a *Telhados de Vidro* ou a *Corsário Satã*, bem como colaborava em outros projetos poéticos e teatrais. De imediato, o título estampado na capa chamou a minha atenção, mas antes mesmo que pudesse avançar na leitura fui capturada tanto pela epígrafe quanto pela dedicatória do livro. Não eram mero adereço, nem qualquer formalidade; eram a invocação de um canto coral. De um lado,

ressoavam os versos lapidares de Sophia de Mello Breyner Andresen, uma das vozes mais cristalinas da poesia de língua portuguesa; de outro, encontravam outras vozes anônimas ali um lugar de fala. Numa mensagem concisa e potente, qualidades que encontraremos nesta poesia, o livro é dedicado a todas as mulheres que acharam que, por alguma razão, “tinham de sair de cena”.

O que pode nos dizer um título? Lembro de uma imagem, e uma definição, de Ana Martins Marques, para esse indispensável item das obras literárias: “Suspensão/ sobre o livro/ como um lustre/ num teatro”, diz-nos seu poema “Título”.¹ Mas o que ele, aqui, ilumina? *Sair de cena* é o que dizemos quando alguém se retira do palco; quando se sai de um lugar de destaque para o plano da descrição; ou, num sentido mais figurado, quando não se manifesta, desaparece. Mas a presença de Inês no centro da cena, a solo, indica-nos precisamente o contrário. Trata-se de uma primeira obra, portanto, de uma obra que se estreia em determinado cenário. Sob esse ângulo, não deixa de ser curioso o fato de que tenha recebido esse título, o que poderia sugerir uma reflexão acerca do seu próprio estatuto. E é assim, como metáfora primeira do livro, que o nome aciona no leitor um efeito provocativo, e paradoxal. Desejaria sair de cena logo à estreia?

¹ Publicado em *O livro das semelhanças* (2015).

Anuncia-se, previamente, um sair de cena? Poderíamos ainda recorrer ao contexto teatral, dando-lhe a designação de rubrica, indicadora dos gestos ou movimentos do intérprete. Nessa mesma direção, é uma performance da saída falsa, um recurso de marcação, que consiste em interromper a saída de cena como estratégia para se manter a continuidade da ação.

Estar fora de cena, estar nos bastidores, talvez possa aludir, ainda que sutilmente, ao contexto muito particular em que nos encontrávamos quando a primeira edição do livro veio à luz em maio de 2020. O efeito de um ano de confinamentos estaria, assim, quase capturado na epígrafe do livro – “Cortaram os trigos. Agora / A minha solidão vê-se melhor” – com o poema “Soror Mariana - Beja”, quer em instantâneo fotográfico, quer num curtíssimo *take* cinematográfico, cuja imagem nos dá a ver, sobretudo, uma paisagem como espelho sentimental.² Outro sentido, e um significado mais contemporâneo, poderia ser solicitado ao considerarmos o que está em jogo na referência à figura central e presumível

² Mais tarde, em 2004, Adília Lopes retomaria os versos de Sophia: “Apanhei o cabelo/ em rabo de cavalo/ agora a minha solidão/ vê-se melhor/ vê-se tão bem/ como a minha face”. Resposta à pergunta “Como se faz um poema?” que guiou o número 14 da revista de poesia *Relâmpago*, publicada em Lisboa pela Fundação Luís Miguel Nava.

autora das famosas *Cartas portuguesas* – romance epistolar publicado originalmente em francês sob o título *Les Lettres Portugaises* (1669). Mais do que figura de escrita, a Soror Mariana Alcoforado, freira reclusa num convento alentejano, tornou-se um mito nacional, ligado à representação da mulher e à imagem feminina, bem como suas cartas de amor dirigidas a um oficial francês, um *best-seller* em vários países. Fonte muito sugestiva de substância histórica e simbólica, foi recuperada e atravessada por uma interpretação revisionista em *Novas cartas portuguesas* (1972), de autoria coletiva de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Conhecidas como “as três Marias”, as autoras descreveram e denunciaram as realidades sociais vividas pelas mulheres portuguesas, num intrépido manifesto feminista, sem deixar de reivindicar a potência da linguagem enquanto matéria e material de trabalho. É uma relação que podemos estabelecer a partir do último poema do livro, sem título, mas dedicado à segunda Maria, uma mulher que resistiu a toda tentativa de apagamento, cujo nome é símbolo de fogo e de punhos cerrados, de ardor e de resistência, e como tal

está nas mulheres de todo o sexo
de todas as que não tiveram voz que se escutasse
de todas as que aprenderam a esconder os ofícios
em saias de rodar.

É o que está enunciado de algum modo, desde o princípio, na dedicatória. Poderíamos, assim, buscar tanto naquele título religioso quanto na postura de Maria Teresa Horta, bem como na de Inês, uma palavra atual: *sororidade*. Sinônimo de irmandade, relação de união, afeto ou amizade entre mulheres, um conceito essencial do feminismo para se referir à luta empática e solidária entre mulheres que buscam um mesmo fim: a igualdade de direito entre os gêneros. Embora sem tal estandarte, suponho que a questão do feminino possa atravessar todo o livro. Se não, ao menos, a existência de uma linhagem matrilinear de escrita e de escritoras parece inegável.

Ainda as referências àqueles textos, centrais na literatura portuguesa, encontram-se presentes de outro modo na escrita de Inês. No interesse pela epistolografia enquanto gênero e recurso, bem como caminho e investigação, de criação artística. Embora ausente da sua obra poética, a autora está à frente de um projeto chamado “Código postal”, no qual escreve cartas por encomenda. No espaço de duas folhas A4, tudo é possível: textos em prosa ou poesia, com uma mensagem bem definida ou não, enviados pelo correio físico ou pelo eletrônico – este último, segundo Inês, o pedido menos frequente. Essa empreitada recente, iniciada no fim do ano passado, resgata o gesto primeiro da escrita, a caligrafia, e seu habitual suporte, o papel, tão contemporaneamente em franco desuso com os teclados e telas. Trazendo à cena

uma prática quase extinta, certamente surpreenderá aquele que encontrar, na sua caixa de correio, algo que não seja publicidade ou contas a pagar. Mas já não com a função comunicativa, substituída há muito pelo e-mail, a carta torna-se espaço de experimentação do signatário, laboratório da autora, e também propriedade do destinatário, o leitor – semelhante ao que acontece com o livro, mesmo que não tão diretamente.

De volta a *Sair de Cena*, outro aspecto a sublinhar é sua arquitetura bipartida em “Depois” e “Antes”. Um sutil deslocamento da ordem dos acontecimentos, ou se considerarmos um tempo linear e cronológico, da ordem natural das coisas, de certo modo simularia o mesmo movimento de um entrar e sair de cena. De um depois que se antecede ou de um antes tardio. Depois ou antes de quê?, poderíamos nos perguntar. A sequência de poemas da primeira parte parece nos revelar cenas mais detalhadas ao apontar possíveis objetos cênicos em imagens concretas – redoma de vidro, quebra-cabeças, sobras do jantar, tijolos, cartas celestiais, maçãs. Mais do que uma legenda, os títulos dos poemas ganham um gosto circunstancial, embora não se possa determinar bem a totalidade dos cenários, sequer o que está ali em jogo. Muitas vezes se identifica a recorrência de um interlocutor – um tu –, num diálogo íntimo, possivelmente amoroso, de algum modo desencantado, como o prolongamento de uma conversa já extinta – momento

posterior à ação – que registra um tempo consumado e as cinzas de um fogo morto, como em “tijolos para uma chaminé”. Se em alguns momentos nós não nos identificamos com esse tu, acompanhando à sucessão de monólogos ou diálogos dramáticos de uma posição exterior, em outros momentos, parecemos ser interpe-lados. Desse modo, encontramos em “ordem dos arquitectos” e “limpeza da casa” esboços de uma arte poética.

Já o conjunto da segunda parte, difere da anterior por apresentar poemas sem títulos, mais curtos e concisos que os primeiros. Vale dizer que, de modo geral, os poemas têm a extensão de uma página, o que os diferencia é a relação, maior ou menor, entre a mancha gráfica e o espaço em branco. Além disso, há uma mudança de tom e de enquadramento, na qual se extrai de certos episódios do cotidiano intensa força poética. Por essa ótica, a finíssima observação diária, por vezes produz um efeito de humor, como vemos, por exemplo, em “norma dos transportes públicos”. Nada superficial e ligeira, a atenção ao prosaico é uma maneira de se mergulhar em questões mais densas, existenciais, como se evidencie no poema que alude à lição de Aquiles e no que traz uma meditação acerca da “pena máxima em Portugal”. Inclusive, este último poema, que alude à idade de Inês quando o escreveu, ao lado de “o teu nome está no fogo” são exceção: não foram escritos para serem peças do livro, mas partiram, é claro, de um mesmo impulso e de

uma mesma visão de “futuro”, nas palavras da autora. Por serem mais longos, destoam dos restantes poemas da seção “Antes”, em geral, mais sintéticos. Mas, se não foram escritos sob uma lógica arquitetônica, encontraram ali o seu lugar e enlace com a seção “Depois”.

Como ponta de partida radical do sujeito, o corpo está no eixo desses poemas evocando sua liberdade diante da situação de cárcere ou da condição do corpo feminino, por vezes, igualmente encarcerado. Em várias composições do livro, o corpo, ou outros corpos, está presente em alguns deles, inclusive diretamente nomeados. “Há sempre alguém que nos renova com outro corpo”, diz-nos “ars moriendi”. “Mas o que dizer/ destes corpos que ferozmente encaixam/ e ajustam/ batendo-se como os cascos de navio/ nos corais?”, questiona-nos “quebra-cabeças”. Mas, para além do encaixe ou embaite erótico, o corpo é percebido como edifício em construção, espelho do canteiro de obras de “esta cidade”, embora não sejam visíveis seus andaimes. Esse diálogo que podemos identificar entre os poemas, independentemente de a qual seção pertençam, mostram-nos como certos temas são transversais. Creio que, assim, “chama inclinada sobre a cor vermelha” e o poema que se inicia pelo verso “a minha avó repete” poderiam ser um exemplo. Duas personagens femininas demonstram, cada uma à sua maneira, como pode nascer uma ferida e sua cura. No primeiro caso, uma mulher “dobrada em

metade” inclina-se ao cortar fatias de pão para servir os convidados, enquanto no segundo, uma matriarca repete um adágio – aos ouvidos da poeta, a mais poética das reflexões. De um lado, a invisibilidade daquele corte e de quem o opera, daquela mulher que se esconde por trás desse gesto, lembrada somente quando se necessita de mais pão. De outro, a visibilidade da ferida sempre ostentada na cicatriz como uma sabedoria extraída do corpo, da pele, do vivido. Também será possível tecer alguns fios entre esses e outros poemas, fabricar costuras diversas, tarefa que deixamos aqui em suspenso, para que a agulha de cada leitura seja cosedora.

Numa linguagem que torce os limites entre vida e poesia, produzindo microrretratos cotidianos, convoca-se, sobretudo, a presença de um eu, ficcionalizado ou não – muito à maneira da celebrada Adília Lopes, embora se guardem as devidas particularidades de cada autora, e os seus tão diversos processos de escrita. Pouco importará conhecer a biografia de Inês, seus interesses, dos seus longos verões sob o sol e o sal algarvio, seus passeios pelas ruas lisboetas, porque todo o rastro mais circunstancial, mais colado à pessoa física, é rarefeito na experiência da linguagem. Inês escreve como se estivesse ao rés do chão, incorporando a experiência precária do dia-a-dia, do trivial, dos pequenos detalhes que passariam imperceptíveis, mas que são a fagulha, a faísca de uma poética que ressignifica esse cotidiano. Mas estar

com os pés fincados no chão, percorrendo este chão até se fartar – parafraseando um verso de “não sou uma árvore” – não significará qualquer recusa ao céu aberto, no voo rasante, de “cair sem tocar no chão”.

Esse devaneio aéreo está muito ligado a outro elemento leve, mas exuberante, ao fogo e às suas imagens. “Todos sabem/ que o fogo/ recebe tudo/ e/ não devolve nada”, lemos em um poema. Mas a psicanálise do fogo não se resume à queima, consumação total, a sensibilidade ígnea pode ser desdobrada em outros sentidos, como testemunham os estudos de Gaston Bachelard sobre a imaginação poética. “Atirar-se ao fogo não é tornar-se fogo?”, questionou-se o filósofo francês. Domado e tornado luz artificial, o fogo está na lâmpada do lustre aceso, suspenso sobre o livro. Depois de iluminada toda a sala de teatro, e algumas partes dos bastidores, o foco encontra-se, agora, no centro da cena que se descortina ao público brasileiro.

SOROR MARIANA — BEJA

*Cortaram os trigos. Agora
A minha solidão vê-se melhor*

Sophia de Mello Breyner Andresen
in *O Nome das Coisas*, 1977