

**Poesia, política e resistência:
feminismo e língua galega do grupo Cinta Adhesiva**

Maria Gislene Carvalho Fonseca

Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil)

Resumo: Este trabalho apresenta aspectos percebidos nos textos de Sílvia Penas para as performances do grupo poético Cinta Adhesiva. Trabalhamos, assim, com conceitos que discutem a performance a partir de Zumthor e a linguagem para Bakhtin para tratarmos dos aspectos ideológicos da poesia. O grupo Cinta Adhesiva se manifesta politicamente em suas apresentações ao usar o galego como língua principal e ao tematizar questões de gênero, chamando atenção para a função culturalmente transformadora e de resistência da arte.

Palavras-chave: Poesia Política, Cinta Adhesiva, Sílvia Penas, Língua e literatura galegas, Feminismo, Performance

Abstract: This article presents aspects observed in poetry compositions of the Galician poet Sílvia Penas and the performances of the poetic project Cinta Adhesiva. We use concepts of performance by Zumthor and terminology by Bakhtin, to discuss ideological aspects of poetry. Cinta Adhesiva politicizes its work and its poetics by way of using the Galician language and by incorporating feminist perspectives, thus contributing to cultural resistance and transformation through art.

Keywords: Political poetry; Cinta Adhesiva; Sílvia Penas; Galician language and culture; Feminism; Performance

Introdução

Combarro: a pequena cidade celta, com suas ruas medievais e bruxas decorando lojas, cafés e restaurantes. O mar azul da Galícia alcançando os muros e o som de ¹⁹³ Adhesiva fazendo poesia com aquele momento. “Azul é a cor mais triste”, declama Silvia Penas, poeta e vocalista. Combarro era aquele azul forte, escuro, quebrado pelas pedras em tons terrosos no dia de sol intenso.



Foto: Gislene Carvalho

Silvia Penas é poeta e vocalista do grupo Cinta Adhesiva, a quem acompanhamos apresentações realizadas em parceria com Jesús Andrés. O grupo apresenta declamações poéticas, performadas em sintonia com sons, músicas eletrônicas, imagens projetadas e que produzem, em um movimento sinestésico, um conjunto de sentidos vividos e experienciados simultaneamente na produção poética.

Além de poeta, Silvia é professora de língua e literatura galega, e tradutora de português. Sua poesia é declamada em língua galega e costuma abordar temas do universo feminino em seus desafios e contextos de luta. Trata-se de uma poesia que busca acionar afetos e sentimentos através de todo o corpo do público, não somente pelos ouvidos.

Este trabalho é parte de uma pesquisa realizada em 2017 como etapa de estágio de doutorado sanduíche, desenvolvida na Universidade de Vigo, Espanha, que está inserida no trabalho de tese em processo de elaboração, realizado na Universidade Federal de Minas

Gerais, Brasil sobre narrativa e performance na poesia de cordel. Como similaridades e aproximações de caráter genético da poesia de cordel, a poesia oral galega, suas práticas e definições têm muito a contribuir com nossa compreensão.

Na Galícia, especialmente em Vigo, realizamos atividades de pesquisa com diversas artistas e entrevistamos cinco sobre suas atividades de poesia e performance. No mesmo período, houve o evento PoemaRía 2017, em que se apresentaram artistas de várias origens, tanto em ambientes privados, como em espaços públicos, que ampliavam o alcance das performances. Dentre as poetas entrevistadas, que participou da curadoria do evento, e a qual tivemos a oportunidade de acompanhar em apresentações, estava Silvia Penas e sua Cinta Adhesiva. E é sobre ela que discorreremos aqui.

A poesia do grupo Cinta Adhesiva é feita para ser pronunciada. Acompanhada por música, é declamada em idioma galego. A partir de Bakhtin (2012), refletimos neste trabalho os aspectos ideológicos da linguagem ao falarmos sobre a poesia de Silvia Penas, que, além de marcar um tipo de reivindicação identitária, marca uma resistência cultural.

Outro marco político que emerge na poesia do grupo Cinta Adhesiva é relacionado ao gênero feminino. Ainda que haja homens na composição do grupo, é a imagem da poeta Silvia Penas, que, além de vocalista, é compositora, que evidencia e performa os sentidos. A Galícia é um lugar em que, ao buscarmos poetas, encontraremos mulheres com muita facilidade. Há visibilidade para suas atividades, o que podemos perceber em eventos e pela própria indicação de conhecedores da poesia.

Além disso, os anos 1990 acompanharam o chamado “boom feminino”, que aparece na literatura galega, tanto em prosa quanto em poesia, e que configura uma espécie de movimento literário em que mulheres reivindicam um lugar para as suas produções e de um eu lírico feminino que não será percebido em produções masculinas. Trata-se de uma poesia e cunho social e político, no sentido de deslocamentos de lugares de poder: uma transitoriedade dos lugares e das formas de representação destinados às mulheres. Mulheres escritoras, personagens, pesquisadoras reescrevem a historiografia da literatura e rearranjam os sistemas de poder estabelecidos previamente.

Desta forma, a discussão sobre os aspectos políticos da poesia do Cinta Adhesiva será centrada nesses dois eixos, ambos relacionados a poesia como resistência: gênero e língua.

Para isso, analisamos as performances acompanhadas em 2017, em aspectos narrativos, que levam em consideração o que Zumthor (2014) chama de texto e obra.

Trajetos metodológicos

Este trabalho é escrito tendo o campo de estudos da Comunicação como ponto de partida. Pontuamos esta observação fundamental para que o caminho analítico aqui desenvolvido seja conduzido a partir de um contrato de leitura conformado em aspectos e estilos que podem parecer conflitantes com os modos de escrita acadêmica formal e dos tradicionais estudos literários. Na Comunicação, desenvolvemos nossas pesquisas considerando não um afastamento entre sujeitos e objetos, mas tratando-nos como variáveis nas relações que estabelecemos com os fenômenos que analisamos.

Assim, tomamos, como referenciais metodológicos, propostas epistemológicas que considerem a afetação que indivíduos pesquisadores implicam nos fenômenos que observam e nas narrativas que constroem e escolhemos permanecer com nossos processos de subjetividade e hermenêutica – compreendida a partir de Ricoeur (2010) e Gumbrecht (2010), em vez de nos distanciarmos e construirmos um olhar externo para a poesia que tratamos neste trabalho.

Deste modo, a narrativa aqui apontada decorre de uma série de observações realizadas ao acompanharmos apresentações do grupo Cinta Adhesiva, de entrevistas estruturadas com Sílvia Penas e Jesús Andrés, e de conversas assistemáticas que tivemos em intervalos ou deslocamentos para as apresentações. De modo que não há um rompimento, uma chave virada ao ligarmos o gravador. Mas tanto as conversas como as entrevistas são um híbrido entre formalidades e afetos que foram se construindo entre pesquisadora e artistas.

Trata-se, então, de uma virada afetiva na pesquisa, como define Clough (2008), que se refere a um reconhecimento das influências e afetações mutuamente geradas em pesquisadores e fenômenos quando postos em relação.

The affective turn invites a transdisciplinary approach to theory and method that necessarily invites experimentation in capturing the changing co-functioning of the political, the economic, and the cultural, rendering it affectively as change in the deployment of affective capacity. (Clough 2008: 3)

O que implica em um reconhecimento de nossa participação subjetiva na produção da interpretação que se deu ao acompanharmos as apresentações do Cinta Adhesiva. Trata-se do que Gumbrecht (2010) sugere como epifania, em um movimento que ele chama de “não hermenêutico”, como uma crítica à busca de sentidos definitivos, ou mais precisos, para as narrativas.¹

Nem o domínio institucional mais opressivo da dimensão hermenêutica poderia reprimir totalmente os efeitos de presença da rima, da aliteração, do verso e da estrofe. Apesar disso, é significativo que a crítica literária nunca tenha sido capaz de reagir à ênfase que a poesia confere a esses aspectos formais - exceto para instaurar "repertórios" extensos, entediantes e intelectualmente nulos que listam por ordem cronológica as diferentes formas poéticas nas diferentes literaturas nacionais, e exceto na chamada "teoria da sobredeterminação", que defende, contra a evidência mais imediata, que as formas poéticas sempre duplicam e reforçam estruturas de sentido prévias. (Gumbrecht 2010: 40)

Assim, para Gumbrecht, mais do que uma “interpretação correta”, cuja autoridade estaria atribuída a autores e públicos de maneira separada, distanciada, o trabalho de análise emerge de uma relação entre todos os indivíduos que participam da performance. São os sentimentos e sentidos, as formas de afetação mútua na materialização da poesia declamada: “em vez de estarem sujeitas ao sentido, as formas poéticas estão numa situação de tensão, numa forma estrutural de oscilação com a dimensão do sentido” (Gumbrecht 2010: 40). São esses “efeitos de sentido” que descrevemos aqui, a partir de nossa experiência com a performance poética do grupo Cinta Adhesiva.

Condensamos essas interpretações de cunho poético, em estilo livre, no espaço de Combarro, a vila galega onde acompanhamos uma das apresentações do grupo. O método da observação tomado a partir desses pressupostos nos permite desenvolver nossa análise transitando entre conceitos teóricos em torno da performance e de fruições ‘epifânicas’ que dizem de nossa relação como pesquisadores com o fenômeno analisado. O que trazemos aqui, então, é uma análise que conta com interpretações afetivas como operadores.

Performance poética em Paul Zumthor

Para pensarmos a performance poética do grupo Cinta Adhesiva, seguimos, a partir daqui, a ideia de Zumthor (2014: 34-35), que a define como um saber-ser que implica uma presença e uma conduta com coordenadas espaço-temporais encarnadas em um corpo vivo – os corpos dos artistas. É o único modo da comunicação poética. Zumthor fundamenta seu conceito de performance a partir de quatro traços propostos por Dell Hymes: 1. A performance faz passar algo do virtual ao real; 2. está situada em um contexto cultural e situacional, aparecendo como uma emergência; 3. é uma conduta na qual o sujeito assume responsabilidade e 4. a performance modifica o conhecimento.

Para captar a performance trata-se de captar uma ação, percebendo o texto que é realizado por ela, ou seja, o texto que emerge, que se torna real ao ser performance. Assim, o texto para Zumthor (1993: 220) é uma “sequência linguística que tende ao fechamento, e tal que o sentido global não é redutível à soma dos efeitos de sentidos particulares produzidos por seus diversos componentes” (1993: 220), do qual a voz em performance extrai a obra, cuja definição está alinhada ao que Ricoeur trata como “texto”. Esta, por sua vez, pode ser compreendida como o que chamamos aqui de *texto em ação*, ou ainda a totalidade dos elementos que compõem uma performance.

Segundo Abril (2014), o texto remete a um universo semântico e simbólico complexo, cuja pergunta pelo sentido nos leva a questionar os limites e o estatuto de objetividade do texto, pensando então as relações entre formas simbólicas e contextos sociais. A partir do pensamento bakhtiniano, Abril sugere que o texto deve ser pensado a partir de uma noção de rede textual, ou seja, “un devenir de solapamientos, hibridaciones y ósmosis entre fragmentos textuales previos, lenguajes y perspectivas sociosemióticas, de tal modo que la problemática intertextual y la intratextual vienen en gran medida a superponerse” (2014: 158).

Assim, para pensarmos a poesia do grupo Cinta Adhesiva, não podemos nos deter aos versos isolados de sua declamação e dos elementos pré-textuais que o compõem. Aqui, focamos em aspectos políticos que reverberam na poesia: o nacionalismo, pela língua galega e o feminismo, no conteúdo das composições. O texto poético de Silvia Penas corresponde a

esse diálogo entre fenômenos socioculturais e experiências que, a princípio, aparecem fora dos textos, mas que são fundamentais para conformá-los.

Nossa compreensão de performance toma o texto em movimento, no momento em que ele emerge e se materializa em comunicação – o momento da declamação nas apresentações do grupo Cinta Adhesiva. A obra performatizada é por natureza um diálogo, uma troca na qual a existência de um público é fundamental: “A comunicação oral não pode ser monólogo puro: ela requer imperiosamente um interlocutor, mesmo se reduzido a um papel silencioso” (Zumthor 1993: 222), porque é na relação que ela se constitui.

Para compreender uma performance, não podemos segregar os seus elementos constituintes, porque, assim como os indivíduos participantes instituem a performance, o texto também institui os indivíduos e se integra ao repertório. Partimos, então, desta definição que nos permite articular os indivíduos e elementos constitutivos da performance como estratégia comunicacional:

A performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda de meios linguísticos as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na performance se redefinem os eixos da comunicação social: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição. (Zumthor 2010: 31)

Interessam-nos os processos que se articulam no momento das performances e, por isso, olhamos para seus componentes de tempo, ambiente e indivíduos. A performance é o momento em que o texto acontece, que ele é ação. Seja impresso, declamado ou cantado. É o momento em que o texto emerge na relação entre indivíduos que negociam referências e sentidos, a partir da simbolização significada pela voz. Para Zumthor (2010), a performance põe atores em presença e os meios em jogo, considerando como “circunstância” as especificidades de tempo e de lugar.

Sendo a performance definida como o momento (e o lugar) em que os atores do processo comunicacional se encontram, o tempo sócio-histórico não é indiferente e comporta valores próprios que devem ser levados em consideração:

O tempo conota toda a performance. Esta regra diz respeito à natureza da comunicação oral, e não pode ter exceção. Na performance ritual, a conotação é tão poderosa que pode constituir por si só a significação do poema. Na performance de tempo livre, aleatoriamente situada na cadeia cronológica, o efeito tende a se diluir; ele jamais se apaga inteiramente: o fato de que, de súbito, sem razão aparente, eu seja tomado pelo impulso de cantar ou recitar versos às 9h da manhã, ao meio-dia ou ao crepúsculo, em um dia de férias ou indo ao trabalho, não pode ser ignorado, e modula, de certa forma, o sentido da palavra poética que passa pela minha boca. (Zumthor 2010: 171)

A presença dos corpos dos atores coloca em relação a voz e a audição. Trata-se de uma co-presença, que pode ou não ser mediada pelo texto impresso. A performance oral é instantânea. A co-presença é física. Junta cenários, poetas e públicos em um mesmo ambiente e momento comunicacional. É o momento em que o texto emerge e constrói a obra. É uma interação imediata, que não depende de esperas ou de mídias que possibilitem “a mobilidade e temporal da mensagem” (Zumthor, 2010: 27), que aumenta a distância entre produção e consumo. Distância que é quase apagada no momento da performance oral, quando Silvia Penas declama e o público responde e aplaude.

Os ambientes em que as performances acontecem são parte do fenômeno comunicacional e são, também, elementos produtores de sentidos. Poetas e públicos se relacionam com o cenário onde realizam as cantorias. As cidades, praças, eventos, bares fazem parte dos sentidos compostos nas performances, que variam de acordo com o lugar onde serão realizadas. Espaços por onde as pessoas circulam dotados de cores, sons, cheiros, possibilidades de sentidos. E as características dos espaços são parte dos sentidos poéticos que emergem na performance:

Situada em um espaço particular, a que se liga numa relação de ordem genética e mimética, a performance projeta a obra poética num *cenário*. Nada, do que faz a especificidade da poesia oral, é concebível do outro modo, a não ser como parte sonora de um conjunto significante, em que entram cores, odores, formas móveis e imóveis, animadas e inertes; e, de modo complementar, como parte auditiva de um conjunto sensorial em que a visão, o olfato, o tato são igualmente componentes. (Zumthor 2010: 174)

Os corpos interagem, são atores postos em presença e em diálogo em tais ambientes. Corpos que escrevem, que cantam, que se vestem, que se movimentam, que

caminham, que escutam, que leem, que se distraem, que param para escutar, que pegam os celulares para gravar. Corpos que performam sentidos.

Se a performance é a emergência de sentidos que são emitidos e percebidos, realizados pelos corpos, é importante que eles sejam considerados conceitual e metodologicamente como

o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem do meu ser; é ele que eu possuo e eu sou, para o melhor e o pior. Conjunto de tecidos e órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro. Eu me esforço, menos para apreendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias. (Zumthor 2014: 27)

Os corpos fazem emergir os textos. Os realizam em escritura ou na voz. Os textos dependem dos corpos para existirem. Como materialidades, são parte dos sentidos e das interpretações possíveis. São elementos fundamentais das performances.

A definição de uma comunicação como poética depende da atividade do corpo e dos efeitos possíveis, dos sentimentos particulares, dos indivíduos e de suas maneiras “de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, aos tatos das coisas” (2014: 38). O corpo sente a poesia e a transmite, considerando que a performance também está na dimensão do gestual. É pelo corpo que a performance está ligada ao espaço, que emerge e constrói narrativas. O corpo detém a voz e o ouvir, é o que materializa a comunicação poética oral, que caracteriza a presença da performance. Corpos em presença de textos. Gestos que partem dos corpos e que compõem os processos de textualidades. Estabelecem contatos entre si e com os ambientes em que acontecem as performances. Corpos de poetas, corpos de públicos, corpo da pesquisadora, que é também afetada pela dimensão sensível que emerge das feiras e que também performa comportamentos e modos de observação.

Os gestos relacionam-se com a oralidade. Com as modulações da voz, interpretam o texto poético, enfatizam palavras, atribuem sentidos. São a forma de corpos estabelecerem relações com outros corpos. Podem ser de rosto, membros superiores, cabeça e busto e de

corpo inteiro, produzindo as mensagens de forma figurativa e manifestando uma ligação entre corpo e poesia, produzindo sentidos e significados (Zumthor 2010: 220): “O que o gesto recria, de maneira reivindicatória, é um espaço-tempo sagrado. A voz, personalizada, ressacraliza o itinerário profano da existência” (232).

Associada ao corpo, mais um elemento figurativo que também produz sentidos e compõe a performance são as vestimentas. O figurino “neutro” confunde o recitante e o público, sendo distinguido pela voz (Zumthor 2010). Mas há também o figurino que marca um lugar de separação, contribuindo para uma caracterização associada a estereótipos ou a elementos identitários, construindo personagens a serem interpretados e performados.

Além dos corpos dos poetas em performance, os corpos leitores, de ouvintes e de transeuntes que compõem os cenários das feiras são importantes em um processo de efeitos sensoriais: “O texto poético significa o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido” (Zumthor, 2014: 75). Corpos que tocam o mundo e por ele são tocados. E que se tocam entre si a partir das performances. São corpos que transitam, que escutam as cantorias, que compram nas feiras, que comem, que ativam todos os sentidos e os processos de cognição.

São os corpos de poetas e públicos. Os poetas podem assumir vários papéis, desde a composição até a declamação dos poemas (Zumthor 2010). Intérprete e públicos são fundamentalmente produtores de sentidos, significados e referências em um texto, a partir da compreensão da textualidade como um processo. E no caso da performance, a obra emerge das relações entre atores, tempos e cenários. A composição é um papel que importa menos que o do intérprete: “O intérprete é o indivíduo que se percebe na performance, a voz e o gesto, pelo ouvido e pela vista. Ele pode ser também o compositor de tudo ou parte daquilo que ele diz ou canta” (2010: 239). Silvia Penas assume ambos os papéis. A ação do compositor seria anterior à performance, e esta acontece no momento em que o intérprete declama a poesia e é ouvida pelo público. São apontadas três formas de atividades dos intérpretes: 1) canta sozinho para um auditório; 2) dois intérpretes cantando alternadamente; e 3) canto de um solista acompanhado por um coro. Silvia Penas transita entre várias formas de interpretação, dependendo da eventualidade de cada performance.

Esta se impõe ao texto como um referente que é da ordem do corpo, ou seja, “é pelo corpo que nós somos tempo e lugar” (Zumthor 2010: 166). Além da encenação de Cinta Adhesiva, que é parte da declamação, o corpo é percebido também pela presença da voz na poesia: “oralidade significa vocalidade” (2010: 26). São as formas comunicacionais que transitam pela voz e são ouvidas por um público que não necessariamente precisa estar parado atento à declamação para ser capaz de ouvi-la.

Resistência e oralidade

A partir das reflexões de Bakhtin (2011), partimos da ideia de que a linguagem é ideológica. Os sentidos que emergem em diálogos, declamações, narrativas, argumentações, e mesmo de cada palavra é dotado de significados que são transformados continuamente em cada enunciação, que, por sua vez, têm condições conformadas pelas eventualidades do instante comunicacional em que acontecem.

Em um movimento de divulgação da língua, de utilização em variados espaços, de produção poético-literária, midiática, inclusive afetiva, há grupos de poetas, artistas, jornalistas, professoras e professores dedicados a negarem a falsa ideia de que não se fala mais galego nas ruas e que a língua estaria morrendo. Silvia Penas, do grupo Cinta Adhesiva, faz parte dessas pessoas e tem em sua performance uma forma de afirmação e de resistência. Tanto do idioma, que ela considera como a língua materna, aquela que ela fala no cotidiano com seus pais, filho, marido, amigos, mas também a que ela estudou na universidade e a língua na qual realiza suas produções artísticas.

As formas orais não estão restritas apenas à transmissão de mensagens diversas, mas são partes de processos cognitivos e formas culturais de grupos sociais que têm nessa materialidade seus modos de transmissão tradicionais. É o caso da poesia galega, transmitida pelos impressos, mas também pela oralidade que reforça e reverbera tradições e memórias de uma língua, de uma cultura, de práticas artísticas. Há níveis de oralidade, pois há comunidades que nem reconhecem a escrita como forma de registro e de comunicação. Segundo Ong (1990), é muito difícil para pessoas cuja formação acontece inserida na cultura letrada, entenderem como se dá o pensamento que se abstém das imagens das palavras escritas: “Atualmente, centenas de línguas em uso ativo nunca foram escritas: nenhuma tem

um modo efetivo de escrita. A oralidade básica da linguagem é permanente” (Ong 1990: 7, trad. minha). A transição entre as fases da oralidade acontece, envolvendo questões sociais, políticas, econômicas, culturais, religiosas e relacionadas a outras estruturas (*cf. ibid.*). Daí a importância da poesia oral galega para o reforço de uma resistência da língua como identidade. Isso porque tais modificações que alcançam as formas de comunicação e de produção e transmissão de conhecimento repercutem em várias áreas da vida social e individual. As formas corporais, impressas, digitais e *online* de diálogos entram nas rotinas das pessoas e transformam o mundo e sua compreensão. Por isso é tão importante considerarmos, no contexto da oralidade, não apenas a voz em si, mas as implicações socioculturais que emergem dela.

A oralidade também é um contínuo entre produzir-se e perder-se (Havlock 1996). É a efemeridade comunicativa que, no momento em que emerge, a poesia galega imediatamente deixa de existir como presença e passa a ser memória – e assim, se faz permanência. Sendo que, depois de declamada, sai do âmbito da memória da poeta e alcança a dimensão de uma memória compartilhada. Daí uma forte relação de coexistência com a escrita. É a combinação que agrega potencialidades de permanência, circulação e memorização com as dimensões da performance do corpo e a co-presença.

Acontece que a voz é um “instante sem duração” (Zumthor 2010: 12). É efêmera e acaba quando se realiza. O que também aponta Ong (1990) referindo-se ao som, que só acontece quando deixa de existir. O que dificulta os processos analíticos, que nos impedem de voltar ao som para refleti-lo. Uma vez ouvido, ele termina. Torna-se passado. Mas, assim, também se faz continuidade:

All sensation takes place in time, but sound has a special relationship to time unlike that of the other fields that register in human sensation. Sound exists only when it is going out of existence. It is not simply perishable but essentially evanescent, and it is sensed as evanescent, when I pronounce the word ‘permanence’, by the time I get to the ‘-nence’, the ‘perma-’ is gone, and has to be gone. (Ong 1990: 32)

A oralidade como modo de comunicação e troca de conhecimentos, como uma forma que se estabelece ao “falar”, apoderada pelos públicos na ação de escutar, teria uma função “exteriorizadora”, assegurando uma circulação desses conhecimentos por diversos modos,

entre eles a poesia oral: “toda comunicação poética em que, pelo menos, transmissão e recepção passem pela voz e pelo ouvido” (Zumthor 2010: 32). Trata-se de uma poesia com regras de musicalidade que coloca em relações de trocas de sentidos e afetos os atores que se comunicam por este processo. As potencialidades desta poesia se realizam na performance.

A poesia galega é múltipla. Como toda poesia. Não falamos de forma unificada, tampouco tentamos esquecer as especificidades de cada movimento poético, de cada artista. Mas, ao atentarmos para a performance, consideramos aspectos históricos e, portanto, políticos e circunstanciais. Falamos de uma poesia realizada e vivida em uma dimensão do presente ocasionada pela produção viva, efervescente e pulsante do grupo Cinta Adhesiva. As eventualidades as performances são fundamentais para a compreensão da ação política da poesia.

Falamos, então, de uma poesia galega oral. Performática. E como performance, está articulada pela linguagem e pelos demais elementos do entorno poético que lhe atribui sentidos, conforme discutido amiúde. Os elementos ideológicos estão presentes desde a posição tomada pelos artistas, passando pelos ambientes e eventos em que se apresentam, no público que os acompanha, nas relações estabelecidas socialmente através a arte, na repercussão das apresentações.

Um enunciado puro ou "absolutamente neutro" é impossível, pois as escolhas de recursos lexicais, gramaticais e composicionais possuem relações valorativas no discurso (Bakhtin 2011). O indivíduo atribui às palavras significações às quais apreendeu em outros diálogos. O juízo de valor das palavras é atribuído em cada enunciação e está vinculado às condições de uma situação social que produz estes significados. Por isso destaca a relevância da ideologia na construção dos enunciados e em sua significação: "Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia" (Bakhtin 2012: 31).

A linguagem se materializa em enunciados. E "a enunciação enquanto tal é um puro produto da interação social" (2012: 126), decorrendo da relação entre indivíduos socialmente organizados e que dispensam a obrigatoriedade de um interlocutor real que pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor

(2012: 116). Deste modo, o enunciado é determinado pelas condições reais da enunciação, pela situação social imediata. Compreendemos, ainda, que o contexto não é um plano de fundo para a produção, mas é um elemento fundamental que a configura.

A significação dos enunciados não está situada em um único indivíduo, mas na forma como a linguagem, como ponte que interliga as consciências, é enunciada e interpretada pelo público. Os enunciados são significados como produtos da interação entre locutor e ouvinte, por isso, o processo de comunicação não pode ser compreendido em apenas um momento, mas deve considerar todos os seus elementos constituintes. E o diálogo é uma das formas mais importantes da interação verbal e significa "toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja" (Bakhtin 2012: 127). O poeta é um sujeito social que não está situado em um lugar único - ser poeta não é uma identidade fixa, aliás, a própria ideia de identidade é múltipla, a partir desta concepção - mas que, ao transitar entre seus diversos lugares, produz diálogos distintos que se transformarão em enunciados, seja em poesia, seja nas demais formas de experiências vividas.

Assim, os diálogos se constituem em uma rede de produção de significados, pois "qualquer enunciação, por mais significativa e completa que seja, constitui apenas uma fração de uma corrente de comunicação ininterrupta" (2012: 128). Os diálogos são constantes e cada enunciação fornece novos elementos para novos diálogos que produzirão novos enunciados, como uma espiral em que não somos capazes de identificar nem sua origem nem seu fim. As interações estão todas encadeadas e dizem respeito à formação dos indivíduos que inclui todos os diálogos e cargas ideológicas que oferecem significados às enunciações estruturadas pelos contextos nos quais se inserem. Por meio da linguagem há uma explicitação ideológica do status social daquele que fala (2012: 121).

Porém, como este lugar social não é estanque, tampouco consegue ser determinante de ideologias e discursos. A "atividade mental do nós", ou seja, uma orientação coletiva do discurso, é dotada de contradições internas. Isso porque os indivíduos por mais que sejam influenciados pelo seu lugar social, este não é único. Diversos papéis atravessam o indivíduo e dialogam na constituição de uma consciência ideológica que se materializa em linguagem e se estrutura em enunciado. No caso de Silvia Penas, que é mulher, galega, poeta, professora,

tradutora, cantora, são diversos os atravessamentos que constituem sua linguagem e sua produção como políticas.

Como diálogo, essas ideologias são formas de compreender o mundo que não partem exclusivamente da individualidade dos sujeitos, mas das relações sociais que, inclusive, estruturam os enunciados e permitem graus diferentes de modelagem ideológica, o que implica na impossibilidade de falarmos em determinismos de ideologias de classe social (cf. Bakhtin 2012). Consideramos aqui que as classes e grupos aos quais se vinculam os indivíduos são elementos que dialogam com o contexto da enunciação e que constituem a ideologia manifesta linguisticamente. A escolha de falar e declamar em idioma galego não é determinante de quem nasce e/ou vive na região da Galícia. Trata-se de uma escolha política de Silvia Penas como indivíduo, mas que responde às questões socioculturais vividas em comunidade, para a qual sua atividade artística como ação política retorna na forma de memória e resistência.

A chamada ideologia do cotidiano, entendida como "o domínio da palavra interior e exterior desordenada e não fixada num sistema, que acompanha cada um dos nossos atos ou gestos e cada um dos nossos estados de consciência" (2012: 123), cristaliza os ditos sistemas ideológicos constituídos - a arte, a moral, o direito - nas formas de expressão linguísticas e exercem forte influência sobre as manifestações culturais.

Como a atividade de enunciação é de natureza social e não se pode isolar a atividade linguística de sua lógica de diálogo, portanto, do contexto ao qual está inserido, temos a ideologia como elemento fundamental, que compõe todo signo e objeto artístico-simbólico. Neste caso, mais uma vez, reafirmamos a poesia do grupo Cinta Adhesiva como objeto ideológico em sua constituição e em seus conteúdos.

Segundo Hall (2013), que reflete o conceito de ideologia de Athusser, as ideologias estão relacionadas à linguagem, que lhes oferece registro material (cf. Bakhtin 2011, 2012) - e constituem estruturas de avaliação e compreensão do mundo: "É por isso que devemos analisar ou desconstruir a linguagem e o comportamento para decifrar os padrões de pensamento ideológico ali inscritos" (Hall, 2013: 191). Pensamos, então, nas ideologias presentes tanto na definição do idioma quanto na própria inspiração de Silvia Penas, que ela afirma passarem por questões do feminino – ser mulher, as relações afetivas e familiares,

em especial com sua mãe. Isso faz parte de seu olhar, de sua percepção, de sua compreensão do mundo. Prefigurado no vivido, configurado na narrativa e refigurado a partir das declamações acompanhadas por públicos que reiniciam o processo mimético.

É dentro da cultura e de seus sistemas de representação que experimentamos o mundo, construindo nossos códigos de inteligibilidade e esquemas de interpretação (Hall 2013). Consequentemente, a cultura faz parte das categorias ideológicas de produção de significados e é nela e a partir dela que se dão os diálogos produtores de linguagem, pois não existem culturas isoladas a partir de um determinismo histórico: "As culturas de classe tendem a se entrecruzar e a se sobrepor num mesmo campo de luta" (2013: 290).

Assim, sendo a cultura um lugar de produção de sentidos, a cultura popular pode ser definida como um lugar onde transformações sociais são operadas, onde há um duplo movimento de contenção e de resistência. Não é a produção de conteúdos "autênticos", até porque nem as "classes populares" são perfeitamente limitadas em sua constituição e produção e também porque as atividades humanas estão em um constante diálogo, influenciando-se mutuamente. Considerar essa "autenticidade" da cultura popular seria subestimar o poder da inserção cultural:

O essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a "cultura popular" em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável. Em seguida, atenta para as relações que continuamente estruturam esse campo em formações dominantes e subordinadas. Observa o processo pelo qual essas relações e subordinação são articuladas. Trata-as como um processo: o processo pelo qual algumas coisas são ativamente preferidas para que outras possam ser destronadas. Em seu centro estão as relações de força mutáveis e irregulares que definem o campo da cultura - isto é, a questão da luta cultural e suas muitas formas. Seu principal foco de atenção é a relação entre a cultura e as questões de hegemonia. (Hall 2013: 285)

A língua galega está em uma posição de subordinação com relação à dominação do Castelhana como idioma principal. Escolher falá-la no cotidiano e nas produções artísticas – essencialmente atividades culturais – é um ato de resistência. De negação das imposições

centrais e de valorização da língua como fundamental para uma construção identitária legítima e complexa.

A resistência é compreendida como uma linha de força que liga polos distintos: da dominância à subalternidade. Os sujeitos estão posicionados no decorrer desta linha entre os polos. Os indivíduos não se encontram divididos entre dominantes e subalternos, numa separação rígida e restrita, mas oscilam a partir de suas práticas concretas. Estando dominância e subalternidade ligadas de modo a criar interseções e divisões sempre moventes. E sua localização depende das práticas de resistência que exercem, flutuando por esta linha, aproximando-se dos polos em momentos distintos. Em nenhuma situação o indivíduo é englobado completamente por um extremo do polo, justamente porque as situações sociais diversas produzem sujeitos que se localizam em lugares distintos, de acordo com cada contexto.

E o contexto do Cinta Adhesiva é a resistência que emerge, como já mencionamos, na linguagem tanto pela definição do idioma quanto pelo aspecto feminista marcado por Silvia Penas. A poeta não reivindica o título político do feminismo, mas, como discutimos mais adiante, é uma ação de reconhecimento, de valorização, de conquista de espaço dos trabalhos artísticos realizados por mulheres. É resistência diante do privilégio masculino de visibilidade, de referência e de reconhecimento – que muitas vezes não precisa de defesa, como o trabalho das mulheres.

Essa resistência é manifesta na linguagem, como definida por Bakhtin (2011), na performance, conceituada por Zumthor (2010), nas práticas culturais, discutidas por Hall (2010), que são os operadores apresentados teoricamente até aqui e que direcionam metodologicamente nossa observação analítica.

O sentir político-poético de Silvia Penas

O grupo Cinta Adhesiva é um coletivo independente formado pela vocalista e poeta Silvia Penas e o músico Jesús Andres. Os artistas se apresentam em eventos públicos ou em espaços fechados, realizando declamações acompanhadas por música. As composições são de Silvia Penas e todas as poesias são em língua galega – exceto algumas músicas estrangeiras que são, eventualmente, incorporadas aos *shows*.

Silvia Penas faz parte do que podemos chamar de poesia contemporânea galega, ou seja, poetas que estão em plena atividade de criação e de manifestação política, que vive a poesia em ação, sem prendê-la em escritos fechados em livrarias, gabinetes e bibliotecas. Poetas como Yolanda Castaño, María Lado, Lucía Aldao fazem parte dessa poesia que encontramos nas ruas, em bares, em praças pela Galícia.

Os escritores que iniciam a sua andaina literaria a comezos da década dos noventa seguen polo tanto a reescribir a tradición, aínda que botando man, as máis das veces, da crítica, o humor e a reivindicación, cando non dun complexo sistema de deconstrución do discurso herdado. (Pereira, 2006: 101)

Essa tradição é reelaborada pela própria atividade poética que questiona, incita discussões, provoca desconfortos e faz com que, a partir das contradições remexidas, a poesia seja viva e permaneça em ação e elaborando transformações, como Pereira (2006: 94) aponta ao refletir sobre os movimentos de intertextualidade nas poesias pós 1975. A poesia pós-noventa, em que Silvia Penas e o grupo Cinta Adhesiva estão temporalmente situados, aparece “contra os excessos do culturalismo e contra unha práctica da intertextualidade imobilizadora dos procedementos de creación, contestada polas voces novas cun discurso máis directo baseado na naturalidade e na comunicación” (*ibid.*). Por isso, nos interessa observar os aspectos de performance que configuram a política como processos comunicativos, artísticos e textuais.

A apresentação de Combarro, em junho de 2017, em Pontevedra, Galícia, parecia mística, encantada pelas bruxas do ambiente. Silvia Penas carregava um livro de Clarice Lispector para “oferecer” de presente a uma amiga. A professora Ria Lemaire, emérita da Universidade de Poitiers, da faculdade de Letras, especialista em poesia medieval em língua portuguesa, estava presente. Fascinada pelas bonecas de cabelo assanhado e acompanhadas de vassouras, pelas ruas estreitas e de pedra, que marcavam as características da Idade Média na arquitetura. Igrejas, bares, lojas, casas, hórreos. Havia poesia em cada espaço daquele lugar.



Foto: Gislene Carvalho

Os versos declamados por Silvia Penas, como uma performance trabalhada por Zumthor (2010), fazem emergir, tornam real uma série de ideias, transformadas em sons que se espalham pelo ambiente e, portanto, o constituem. A montagem dos equipamentos de som parece destoante do cenário medieval, mas o grupo não é uma encenação de passado, mas um presente que carrega tradição – da língua, da cultura – que torna híbrido e real a experiência poética que, portanto, é também política. Na performance, ao declamar em galego, Silvia marca seu posicionamento ideológico nem precisar falar sobre ele. Ao passo em que traz à presença do público uma manifestação artística que tem o idioma galego como presença do tempo. Não é uma língua do passado, mas está ali, utilizada por um grupo contemporâneo, que é político para além das temáticas políticas.

Trata-se de uma manifestação que é política em seu contexto cultural e situacional, o que lhe atribui sentidos políticos e ideológicos a partir da escolha do idioma em que a declamação acontece. São os elementos extratextuais, o mundo prefigurado da narrativa, o que oferece os elementos para que ela se apresente de determinada forma e não de outra, e a partir da qual emergem os sentidos. E é como parte do contexto que a performance se faz de um determinado modo: a escolha da língua se faz política pelo contexto de exclusão pela qual os falantes de galego passam no cotidiano. Ou como as artes estão expostas dentro da Espanha e fora da Galícia, havendo uma segregação e um julgamento em torno da língua não hegemônica. Essa situação faz emergir o sentido político da poesia do Cinta Adhesiva.

Ao mesmo tempo em que, por essa produção, o grupo cria um universo de sentidos possíveis – no âmbito do real, do mundo refigurado e prefigurado novamente da narrativa – e, assim, é resistência e luta. A poesia é formada e formadora do real, que lhe dá elementos para a composição e onde a composição emerge.

A performance, como ação, é uma conduta afirmativa. Uma encenação, uma forma de posicionar-se diante do público, em que os atores – sejam na composição ou interpretação – assumem a responsabilidade de personificar-se, de darem nome e imagem às ideias que realizam. É necessário que haja a figura do artista, emprestando sua face à arte que empenha. A face como elemento do corpo, no caso da declamação. Ou o que poderia ser o movimento da escrita em outras formas narrativas. Mas, no caso do Cinta Adhesiva, ali acontece uma manifestação ideológica e cultural que é imediatamente ligada à imagem de Silvia Penas, como a artista que assume a responsabilidade pela obra que desenvolve.

E, assim, há uma modificação nos conhecimentos de todos os indivíduos envolvidos na performance. Como ação, são todos participantes das relações emergentes na narrativa, na declamação. E, a partir dela, entra na refiguração do mundo, sendo, então, novos objetos de conhecimento a circular no mundo, que passa a ser prefigurado para novos círculos narrativos. A performance é a troca de conhecimentos que acontece na relação entre artistas e públicos. Silvia Penas e Jesús Andrés têm o idioma galego como a língua dessa circulação de conhecimentos, que carrega toda uma poética das vivências e emoções cotidianas. A poesia é uma forma de experiência da língua.

Os elementos internos, que compõem a tessitura narrativa dos versos do Cinta Adhesiva são, como define Jesús Andrés, sinestésicos. São os sentidos alcançando percepções distintas e realizando associações, a princípio, incoerentes. Mas essas formas são associações que o pensamento constrói, justamente por meio das percepções, que convocam cores, aromas, temperaturas e a elas atribuem memórias. Jesús considera que a poesia de Silvia é sinestésica.

E é nesse contexto de sentidos híbridos que Silvia aponta que “*azul é a cor más triste*”, em um de seus poemas declamados e acompanhado pela música “Blue Velvet”. A cor associada a sentimentos, a sabores, a perfumes parece uma confusão de sentidos tácteis, mas seus significados estão no campo das interpretações e daí a possibilidade de sinestésias

por parte da poesia. E é justamente por essa sinestesia que importa a aura mítica das “meigas”² de Combarro, porque faz emergir, amiúde, sentidos referentes à importância da declamação feminina, em língua galega, carregando uma obra de Clarice Lispector, cujas produções também passam por uma grande reflexão interna. São elementos que parecem externos ao texto, mas são fundamentais para os sentidos que emergem da obra poética performada. Porque a performance é resultado da integração de cada um dos elementos. E isso aparece, inclusive, na forma como o grupo se define:

Disciplinas como poesía, música, videoarte e posta en escena reméndanse unhas ás outras nun espectáculo pensado para o directo, para acción, pois xorde da intención de apelar á escoita e á visión pero tamén a outras partes sensibles e sensoriais do corpo de maneira que o que se produza sexa unha “vivencia”. (CINTA ADHESIVA 2018)

Mais uma vez, reforça-se a importância do lugar em que a performance acontece. As apresentações do grupo incluem sons de ecos, músicas cujas batidas permitem outros movimentos sinestésicos e a apresentação de vídeos que acompanham os versos, mas que não têm condições físicas de serem apresentados em espaços abertos e iluminados, tampouco combinam com as cores do verão europeu, que chega a ter sol até as 22h. Então, explora-se outros elementos do cenário para permanecer-se uma composição que associa audição, visão e as diversas formas de sensibilidade do público.



Foto: Gislene Carvalho

O que se manifesta também dentro dos textos, que, mais uma vez, apresentam uma forma de hibridismo político-poético, que tratamos como mais uma forma de expressão sinestésica: na poesia em língua galega, declamada por mulheres, também se fala sobre o feminino. Desafios, lutas, sentimentos, resistências. Que abraçam as ouvintes falando um idioma que lhes é materno – mais uma vez a ideia da mulher no centro. Declamar em galego é uma acolhida às mulheres de posicionamento nacionalista declarado e àquelas que, sem refletir de forma consciente dos sentidos políticos, também estão ideologicamente abarcadas como público e tendo sua importância reconhecida e valorizada.

Assim, as temáticas trabalhadas incluem as relações de gênero e suas dimensões de resistência às opressões. Reiteram a força das lutas das mulheres no cotidiano, no amor, na criação dos filhos, inclusive, para continuarmos existindo, diante das violências de gênero tão recorrentes:

había varios elementos
que revelaban a inconsistencia
da declaración:
que aquel día
algúns rostros, un rostro, ese rostro
traía nas papilas un sabor
que non se correspondía
co corazón de ananás
atopado na bolsa do lixo
no papel ditado pola muller
dos tacóns
que fala da chuvia
ou da auga da lavadora
e do óxido da guitarra
do óxido das cordas vocais
a muller, unha muller,
esa muller lila dos tacóns
o lila sobre a pel
florece dunha maneira
especial
aínda que aquela tarde

o río cursase dentro da casa
e non funcionase ben a lavadora
nin fose
primavera. (Silvia Penas, “Muller Lila”)³

Nestes versos de “Muller Lila”, Silvia traz uma dimensão da violência que transita entre a física e a simbólica, quando, ao relatar uma agressão, a mulher não recebe crédito por sua denúncia. E permanece na “escuridão” da dor, sem acolhida, sem justiça. Uma situação do cotidiano das mulheres, que passa despercebida nos relatos, na mídia, mas que declamada, interpretada, performada, toma uma dimensão política de visibilidade e sensibilização. Ao fazer-se em língua galega, grita duas vezes por um olhar que se engaja e se faz enxergar.

Outro poema que traz uma dimensão do cotidiano feminino cantado pelo Cinta Adhesiva é “A miña nai”, em que Silvia Penas afirma referir-se às invisibilidades de mulheres na indústria da moda. E, principalmente, às invisibilizações de mulheres que trabalham em casa, que cuidam dos filhos, que têm como profissão serem mães e que, portanto, estariam afastadas da vida sociocultural externa ao ambiente doméstico.

A miña nai tamén era unha costureiriña bonita
como a de Rosalía e como túa nai
e tamén hai algo dela
que non me parece bonito
cando a vexo:
as uñas
tan gastadas
[...]
A elas
que nos edificaron
polas marxes do Lagares
con pantalóns de pinzas e chaqueta
ben cortada
[...]
A elas
que non saben deses libros que non lemos

nin coñecen a isoglosa que atravesan
Que non falan con metáforas
que ese vídeo de youtube no que apareces
lles resulta inservible
porque non che fai xustiza
[...]
A elas
nómades deste anaco de historia
que as oculta
a vida
débelle
[...] (Silvia Penas, "A miña nai")⁴

Estes dois poemas são exemplos de versos em que temas femininos aparecem em tons de questionamento. Escancaram-se realidades que são apagadas e, muitas vezes, ignoradas como violências simbólicas que terminam por subjugar os papéis sociais das mulheres. Ao abordar o tema com um recorte que aciona aspectos de incômodo e de tentativa de transformação dessas situações, Silvia Penas marca sua posição ideológica de resistência e combativa. Traz uma forma estratégica de uso da poesia para tratar de um tema que é tão caro à sociedade. E, assim, dá visibilidade às questões de gênero e, a partir disso, pode gerar um movimento de mudança – pelo menos de percepção.

A performance da declamação convoca esse acionamento político, um engajamento entre artistas e públicos que, naquele momento, compartilham o mesmo espaço e tempo – estão em co-presença. Em uma perspectiva hermenêutica, a experiência da declamação de tais poemas em um espaço que convoca imagens de “meigas” – associadas no mundo ocidental a uma hierarquia masculina, cristã, que condenava como hereges as mulheres que ousassem ser donas de sua própria vida, ou que tivessem conhecimentos sobre tratamentos fitoterápicos, tratados feitiços mágicos – como é o caso de Combarro, nos traz sentimentos e afetos que não podem ser ignorados como produtores de sentidos. As mulheres que ousam sair de seus espaços definidos pelos homens, como as declamadas por Silvia Penas, transformam-se nas “meigas” que compõem o cenário da declamação.

É neste espaço que circulam os corpos de Silvia, de Jesús, do público. Silvia usando preto, Jesús de máscara, público transitando entre as lojas de *souvenirs*, parando para ouvir,

crianças dançando ao som da música que acompanhava os versos, declamação pausada para que o grupo de dança galega atravessasse a praça onde acontecia a declamação. Fazia calor ao sol e o vento do mar esfriava os corpos à sobra. Todos aqueles corpos estavam em performance, compondo sentidos possíveis, produzindo conhecimentos que circulavam pelas palavras, pelas cores, pelas roupas, pelo ambiente.

Os corpos do público têm relação direta com a performance pré-elaborada e com o seu andamento. As percepções com relação à concentração, à atenção e ao interesse do quem assiste à declamação são percebidas e vividas pelos artistas. Antes da apresentação de Combarro, por exemplo, Silvia Penas sabia que eu, brasileira, estaria no público. Então, ela escolheu uma música de Adriana Calcanhoto para incluir no repertório da apresentação, criando, assim, uma identificação mais próxima. Isso aconteceu também em outros momentos, quando o Cinta Adhesiva foi contratado para uma apresentação em uma escola, a escolha dos poemas passou por uma avaliação de adequação do espaço e das preferências das professoras que assistiriam a apresentação.

Mas durante a apresentação, o público é constantemente observado. Silvia incorpora a performance de poeta e seu corpo parece crescer em direção ao público que mergulha em sua voz, em seus sons, em seu azul. É como se as borboletas que compõem a identidade visual do grupo voassem em meio às apresentações, carregando mais elementos da aura mística e forte da montagem musical.

A voz galega em cenários marcantes da Galícia – como Combarro ou a praça central de Ourense – gritando as dimensões cotidianas das vidas das mulheres reverbera em cada prédio, igreja, monumento, em cada pedra das ruas. Reverbera como o som musical pulsando nas entranhas do público e acompanha a todos no fim de cada apresentação. Nos próprios artistas, nas pesquisadoras, nos transeuntes, nos organizadores dos eventos, nos garçons dos bares e no público que está atento e que, querendo ou não – sendo a audição um sentido involuntário, vai ter uma experiência de ouvir poesia feminista em língua galega.

Considerações finais

Este trabalho trouxe uma espécie de movimento metodológico das epifanias da observação participante da pesquisadora em apresentações do grupo Cinta Adhesiva na

Galícia, concentrados na apresentação realizada em Combarro, em junho de 2017. Esta análise, realizada conceitualmente a partir da proposta teórica sobre performance em Zumthor (1993, 2010, 2014) traz apontamentos sobre aspectos políticos na poesia feminista de Silvia Penas.

Um achado fundamental do caminho percorrido até aqui faz referência à não necessidade de autoafirmação por parte de poetas de seus posicionamentos políticos. A partir de nosso posicionamento metodológico em Gumbrecht, os movimentos não-hermenêuticos possibilitam que as interpretações variem e que os sentidos que emergem dos textos são resultantes dos conjuntos de operadores que tornam possível sua materialização enunciativa, como aponta Bakhtin (2011).

Deste modo, temos que tanto o uso da língua galega em festivais apresentações e eventos como a abordagem de temas relacionados a questões de gênero, nesse caso específico sobre universos simbólicos femininos, dispensam o engajamento consciente das e dos artistas. Porque as ações que suas obras alcançam na afetação do público e em um movimento de ressignificação destas obras no ambiente da recepção, estão além da dimensão da autoria.

Mas essas questões apontam para o início de uma nova reflexão teórica em torno da dimensão da autoria nas narrativas que não compete a este texto agora. Mas deixa o trabalho de reflexão aberto para uma continuidade futura.

Em decorrência das reflexões apontadas até aqui, percebemos que a poesia de Silvia Penas apresentada no grupo Cinta Adhesiva contribui para uma valorização simbólica e cultural da língua galega como patrimônio coletivo. E que as poesias de temas femininos/feministas carregam sentidos de incômodo com os lugares ocupados político, social e culturalmente pelas mulheres. Sendo, então, potente mobilizador de transformações sociais.

NOTAS

1 “Nem o domínio institucional mais opressivo da dimensão hermenêutica poderia reprimir totalmente os efeitos de presença da rima, da aliteração, do verso e da estrofe. Apesar disso, é significativo que a crítica literária nunca tenha sido capaz de reagir à ênfase que a poesia confere a esses aspectos formais - exceto para instaurar "repertórios" extensos, entediantes e intelectualmente nulos que listam por ordem cronológica as diferentes formas poéticas nas diferentes literaturas nacionais, e exceto na chamada "teoria da sobredeterminação", que defende, contra a evidência mais imediata, que as formas poéticas sempre duplicam e reforçam estruturas de sentido prévias.” (Gumbrecht, 2010: p.40).

2 Tradicionalmente, não só no sentido de bruxa, mas também de mulher velha, sábia, conhecedora da medicina popular, feiticeira.

³ Letra transcrita do poema oral “Muller Lila” a partir de áudio gravado em arquivo pessoal.

⁴ Letra transcrita do poema oral “A Miña Nai” a partir de áudio gravado em arquivo pessoal e disponível em <https://soundcloud.com/cintaadhesiva/01-a-minha-nai>. Acessado em: 20 de julho de 2017.

Bibliografia

Abril, Gonzalo. (2014) *Análisis crítico de textos visuales: mirar lo que nos mira*. Madrid: Síntesis.

Bakhtin, Mikail. (2011) *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes.

--. (2012) *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec.

Clough, Patricia. (2008). *The affective turn: Political economy, biomedica and bodies*. *Theory, Culture & Society*, 25(1), 1-22.

Gumbrecht, Hans. (2010) *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto.

Havelock, Eric A. (1996). *O oral e o escrito: uma reconsideração*. In: ____ *A revolução da escrita na Grécia*. Tradução de Ordep José Serra. São Paulo: Unesp; Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Hall, Stuart (2013). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine la Guardia Rezende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rudiger e Sayonaram Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG.

-- (2010). "A redescoberta da ideologia: o retorno do recalcado dos estudos midiáticos". In.: Ribeiro, Ana Paula Goulart; Sacramnwentto, Igor: *Mikhail Bakhtin: Linguagem, Cultura e Mídia*. São Carlos: Pedro&João Editores.

Hobsbawm, Eric. e RANGER, Terence (2012). *A invenção das tradições*. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Ong, Walter (1990). *Orality and Literacy: The technologizing of the word*. London: Routledge.

Pereira, Maria Xesus (2006). "De vangardas e Penélopes. A intertextualidade na poesia galega dos noventa". *Madrygal: Revista de estudios gallegos*, 9, 93-102.

Ricoeur, Paul (2010). *Tempo e Narrativa*. Tomo I. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes.

-- (2010b). *Tempo e Narrativa: o tempo narrado*. Tomo III. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes.

-- (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas: Unicamp.

-- (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Tradução de Gabriel Aranzueque Arrecife. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Arrecife.

Scott, James (2000). *Los dominados y el arte de resistencia: discursos ocultos*. Mexico: Era.

Zumthor, Paul (2014). *Performance, Recepção, Leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sualy Fenerich. São Paulo: Cosac Naify.

-- (2010). *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: UFMG.

-- (1993). *A letra e a voz: Literatura Medieval*. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras.

Maria Gislene Carvalho Fonseca é doutoranda em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil) com estágio de Doutorado Sanduíche em Estudos Literários na Universidade de Vigo-Esp/Cátedra José Saramago. Mestre em Estudos da Mídia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, com pesquisa na linha de Estudos da Mídia e Produção de Sentido. Foi professora do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Ceará. É graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo (UFC). É pesquisadora na área de comunicação, memória e cultura com ênfase na poesia de cordel. Membro do grupo de pesquisa Tramas Comunicacionais e da Cátedra internacional José Saramago. É autora da dissertação “Folhetos de cordel entre realidade e ficção cotidiana” e de vários artigos e capítulos de livros sobre poesia, performance e jornalismo.