

Daniel Oliveira Gomes*

UEPG

“Ruídos clássicos ou a sangria antiga em *Nadar na Piscina dos Pequenos*”

Resumo: A poesia de Golgona Anghel indica críticas ao moderno mundo líquido, onde o sujeito vem a ser regulado por relações superficiais e a monotonia do cotidiano. Ela trabalha, em geral, a questão do sucesso e da infâmia, buscando o lugar da infâmia como sua bússola paradoxal. Neste ensaio, investigamos sua afinidade apropriadora com os clássicos, a partir de algumas referências aos gregos, procurando assim analisar vários aspectos do livro *Nadar na Piscina dos Pequenos*, lançado em 2017.

Palavras-chave: Golgona Anghel, poesia contemporânea, autoria, pós-modernidade

Abstract: Golgona Anghel's poetry suggests criticism of the modern liquid world, where the subject is regulated by superficial relationships and the monotony of everyday life. She works on the issue of success and infamy, seeking the place of infamy as her paradoxical compass. In this essay, we investigate her appropriation of the classics, especially her references to the Greeks, seeking to analyze several aspects of the book *Nadar na Piscina dos Pequenos*, released in 2017.

Keywords: Golgona Anghel; contemporary; poetry; author; postmodernity

1. Pesada ou leve, sólida ou líquida?

Golgona Anghel transmuta o clássico em contemporâneo, o sólido em líquido.... Como proferiria Antonio Carlos Cortez (2017), entre banais acontecimentos, anedóticos sucessos, Golgona Anghel ataca “pela calada” do clássico. Diríamos, aqui também, pela “golada”. Como diz a poeta: “Dostoiwhisky na goela” (Anghel 2017: 28), na oscilação, ou melhor, no paradoxo, que faz circular valores como fracasso e sucesso.

Herdeira dos adivinhadores ambulantes, gitanos do mar negro, para ela, o fracasso é diurno, solar, e o sucesso é noturno, transilvânico, boêmio, frio. Mas, uma boêmia não tão festiva, como a dos homens amigos (saint-exuperianos), embora por vezes aluda a uma *naïf* fantasia natalina, ou festanças comunitárias, em seus voos noturnos pelas cidadelas. Ela o faz sempre mais sarcástica e solitariamente. “Noite de Natal, noite de cristal, noite dos Óscares, noite da Iguana, noite dos museus, apanha o primeiro taxi e vem. Vem semear piolhos de ouro na juba desse boémio” (*ibidem*). Sua boemia feminina é, na verdade, mais próxima de Baco, boemia mística, a festa é (porno)gráfica, lavada à

sangria cigana de leves moscatéis, dionisíaco sucesso solitário, quem sabe regado a pequenos drinks na piscina. O chamamento debochado de uma voz líquida de superfície é chamamento sombrio desta noite de cristal dourado, sucesso sem sentido, cristianismo quebradiço, numa embriaguez noturna, valerianesca. Vinhos doces, aperitivo espanhol, bebidas de putas, de bruxas, goladas de ervas, poesia de boca pintada de ciganas romenas ou dos cantis nos passos em falso dos andarilhos ibéricos. A poesia é um vício de copos e taças. Ela é chamamento imperativo, quase místico, que diz “Vem” (*ibidem*).

Quem sabe, quando esta subjetivação é masculina, o que esteja a falar seja, por vezes, uma espécie de personificação do sucesso. Sucesso que solicita a confiança da poeta, uma genialidade não original, que tenta seduzir pondo-se como forte e vigoroso, para obter os seus “mamilos das galáxias” (*ibidem*). “Deixei crescer a barba (...)/penteei o cabelo para trás e/ pedi licença para entrar na fama/ sem sapatos” (*idem*: 54). Mas o que é o sucesso, senão um desejo fluido de eternidade que parece se concretizar pela fama, uma certa relação com outras referências de sucesso (e de estilos), o mais das vezes, neste caso, os clássicos da antiguidade canônica que fazem parte de sua formação. Consiste no sucesso apenas aquilo que atende às expectativas? A poeta de Belo Horizonte, Ana Elisa Ribeiro, na poesia “Antiguidade d’onde viemos”, mostra que o sucesso pode ser, também, o que contraria a expectativa, um não se calar:

Péricles disse
Que a maior virtude
De uma mulher
Era ficar calada.

Péricles se fodeu.

Péricles, hoje,
Levaria uma surra
Dada por mil mulheres
Como eu. (Ribeiro 2006: 30)

Mas, o sucesso que trabalha Golgona Anghel é dado na ilusão da expectativa, num lugar de fala onde toda fala está a priori sem valor de estilo, na imposição da diferença fluida e não da igualdade sólida, e sem poder de escuta, afinal do que adianta falar, ultrapassar os clássicos, deixá-los “se foder”, se a mulher que fala se reduz a um cardume, a uma multidão de mil outras. Um sucesso, como temos visto, ilusório. A ilusão do sucesso, o sonho da madame, mas nunca perigoso, porque não passa de um “criminoso meigo” que sabe canções de embalar (Anghel 2017: 29), afinal, temos visto, ele não “faz cocegas à sua presa” (*ibidem*).

Golgona Anghel rala um bordel de leveza, “minhoca cansada de torcer no anzol”,

mas comparada a outras levezas astutas, como a poesia feminina feita hoje em geral no Brasil (por exemplo, a de Ana Elisa Ribeiro, autora de *Anzol de pescar infernos*, de 2013) sua poesia não é exatamente uma lagoa rasa, uma braçada de pequenos, sendo mesmo carregada de hermetismo e referencialidades aos gregos. Trabalhando o encantamento e a domesticação dos homens de modo menos abocado, menos direto, menos frontal. Outro crivo de sua poesia é o que distingue, justamente, a “leveza” da “profundeza”. A profundeza, assim como a dimensão do teórico, é negada constantemente. A profundeza não é noturna, mas diurna, enquanto o chamamento da noite é, em geral, o chamamento da leveza poética. Não há amor profundo, apenas momentos efêmeros passionais. O sucesso do amor não pode estar no lado denso.¹

Nessa perspectiva da leveza obscura, em Golgona, temos duas modalidades da leveza: a leveza dos aumentativos e a leveza dos diminutivos (a qual ela escolhe, e que tem a ver com se fazer e consumir poesia). O efêmero passionais ainda aumentativo vem a ser a catarse popular, a purgação das emoções brutas, a distração fálica comum dos homens, a diurna, o turismo, o desejo dos vencedores, o consumo de berloques e berlindes, por exemplo, ou como um homem comum num efêmero momento de fim de tarde vendo futebol no sofá. As massas aumentam tudo, são este cristal refrator da luz do social, como diria Baudrillard. Mas, a poesia, como negatividade noturna, como diminutivo e intimismo, dá no mesmo, pois é como uma leveza sob a forma da artilharia densa de uma experiência pornográfica sufocante. Nisso, o poema de Golgona:

O amor, Zezinho, compõe-se disto.
Um fim de tarde tingido de azul:
Metade sofá, metade futebol.

Há quem prefira o efêmero,
um pequeno nada
dulcificado por uma inocência premeditada:
cabeça de vento pingando uma franja rala.
E há os que se contentam com artilharia pesada:
Litrosas nas veias e sexos que arrotam com proveito.

Eu gosto de propor diminutivos.
Difundir frivolidades. Nas horas mortas,
O apetite das escadas pelas quedas.
De dia, a carne triste da lucidez.
Em sono, um álamo que se acende no horizonte
E brilha. Como a porta de um frigorífico
Aberta à noite. (Anghel 2017: 26)

Um paradoxo entre o leve e o pesado, a sua terceira via. E, nisso, também entre a impotência da libido e a potência fálica. Pois se contentaria mais com uma artilharia pesada, uma vez que nega ser um corpo dócil, uma cabeça de vento. Contudo, ela busca a paixão fria, a queda, o afundamento desta artilharia abandonada na piscina rasa. E isto é optar pelo pornográfico, em sua frieza comercial, que não pode afundar muito se a banheira é rasa, a dos pequenos. Sua poesia é mais fria, apática, ignorando o masculino ou ocupando seu espaço, servindo a um jogo fluido de interesses para ter o que deseja. Em certa medida, essencialmente distinta, por exemplo, da poesia da carioca Maria Rezende, autora de *Substantivo Feminino* (2013), que de modo mais explícito satiriza, em um de seus poemas conhecidos: “Adoro pau mole/ pelo que ele expõe de vulnerável/ e pelo que encerra de possibilidade. (...)/ Porque ele é o ícone do pós-sexo (...)” (Rezende 2016: 137), quando a autora, que o tempo todo assume esta escolha, não apenas feminista, mas realmente “antifálica”, rende-se ao fim de seu poema. Maria Rezende, de modo que Golgona Anghel jamais faria, finaliza explicando o motivo maior de adorar “pau mole”, pois: “é dentro dele,/ em toda sua moleza sacudinte de massa de modelar,/ que mora o pau duro e firme com que meu homem me come” (*ibidem*). Golgona Anghel, por sua vez, simplesmente ignora a massa de modelar, a massa modelada, a massa à sombra das maiorias silenciosas, porque ela acaba ocupando este lugar ativo do pré-sexo e do pós-sexo, não se pondo, mesmo que em fantasias, como a mulher de um “pau duro e firme” que a come. Não lhe interessa o que o pau (comedor) a princípio lhe expõe de vulnerável, mas, quem sabe, o que lhe expõe de possibilidade comercial, uma mercancia que lhe arremessa escada (goladas) abaixo. Ela “vai porque lhe pagavam”, não aspira o pau mole ou duro dos homens das massas, nas horas vivas, para apoderar-se como mulher encantadora de um pau que a torna também “ereta”, como “felicidade sussurrada baixinho ao pé do ouvido” (*ibidem*), ao contrário, ela se põe na condição do outro, da “outra”. Nas horas mortas.²

A poesia é uma forma de leveza e de prática sem aventuras que suplanta uma vida de biscates. A frieza de uma esquina noturna onde mulheres se prostituem, onde se exibem as carnes tristes e frígidas à venda, é paralela, aqui, tanto à porta aberta de um frigorífero, quanto ao gesto de sua escritura poética. Sua poesia é do estilo de leveza dos diminutivos, qual seja, sempre próxima desta dimensão do prostituível, do ínfimo, do menor, daqueles que estão à borda, bordel, esquinas. Consciente, e mesmo desejante (se isto não foi outra máscara), de sua efemeridade. Péricles, em Ana Elisa Ribeiro ou Maria Rezende, se fode, mas Sófocles, em Golgona Anghel, é como receita de sangria romântica, receita de bolo, receita médica, ou de feitiço. Há um mascaramento místico e clássico, ao mesmo tempo, de poesia publicitária feita para vender-se, a sangue-frio, para poder nadar na piscina mais baixa. Poesia pasticheira que evita a genialidade criativa.

2. Sangria clássica

É uma piscina dos desprezíveis e pequenos? Serão os pequenos sempre despre-

tensiosos? Quem sabe, aponta o reconhecimento de que a poesia laboriosa, a poesia de concreto, morreu, se transestetizou na dimensão ultra estética do mercadológico, da vida contemporânea, líquida. De modo que a tragédia forjada é a própria impossibilidade de fazer poesia-trabalho (seja um homem ou uma mulher) sem a consciência do vendível, ou de fazer poesia como diferencial real, vanguardista, num mundo onde se ser diferente é quase um imperativo natural a todos e todas. Um imperativo da função-sujeito tecnocrática, da função homogeneizante pela diferença de que falava Baudrillard, pela estetização de si qual um produto a mais. Golgona ao definir “sou edípica”, está a dizer que é cega, cegou-se pela culpa e o prazer, que não pode ler, reconhecer sua própria história, seu heroísmo, é a sua máscara trágica. Nesse “nada tenho de filosófica ou de literata”, ela recai na tragédia clássica mais canônica, citando Sófocles. “Matei minha mãe/ para que Sófocles urdisse sua tragédia” (Anghel 2017: 33). Ademais, não se situa, como psicanaliticamente seria o adequado no caso das mulheres, no complexo de Electra, de Jung, mas no complexo edípico. O que, posso notar, não apresenta então o interesse de vingar Agamenon, e de ocupar o lugar da mãe. Logo, seu pai é, antes, Laio (trata-se de ocupar soberanamente o lugar masculino do rei, enquanto estrangeiro que revela os enigmas de uma sociedade de pestes, mas que não escapa de seu próprio enigma a ser incluído na peste). E, nunca há menção a um lugar da progenitora, da mãe, da santa, a mulher sagrada. “Aliás, já está provado, as santas andam todas enganadas” (*idem*: 52). A mulher, em Golgona Anghel, é a puta, a amante, a “outra”, a culpada, a “edípica” que toma o lugar do provedor, que ostenta sempre o plano primeiro, mas, dessacralizada. Esta mulher não entra em simbolismos acriançados, pueris, assumindo assim o protagonismo psicosssexual e dramático a ponto de aplacar os símbolos tradicionalmente masculinos, e não apenas aplacá-los como ainda os assumir, como estereótipos que são, tomando-os como propriedade sua, alvo da mercancia global do presente.

Por exemplo, a boemia, a pornografia, a pesca, o poker, a coragem, os mapas, o reinado (ou mesmo nas referências psicanalíticas), tudo isto se torna feminino e noturno. Espécie de Jocasta pós-moderna. Constituindo-se “edípica”, dizendo ter matado sua mãe, ela assume o lugar alheio, do pecante, no mesmo momento que critica o reino dos homens, estes que cercam terras, procuram sombras ao entardecer, reconhecem sinais. Os homens que inventam o caminho “certo”, preparam munições, percorrem séculos de guerras, para, no fim, estarem a um passo do fim de tudo, a ponto de um simples apertar de botão errado e, assim, pôr o próprio mundo em perigo com sua tecnologia bélica, babélica. É o risco também do orgulho moral do rei Édipo, sua falta de coesão (ou “excesso”, para pensar foucaultianamente), em busca incessante da verdade, de se achar o único capaz de curar uma maldição que ele mesmo profere, fazendo “ecoar murmúrios” (*idem*: 41), em busca da verdade. Ser o botão errado que todo soberano quer apertar.

Assim o é, segundo a visão foucaultiana, ao explicar: “o que aconteceu a Édipo foi que, por saber demais, nada sabia. A partir desse momento, Édipo vai funcionar como o homem do poder, cego, que não sabia e não sabia porque poderia demais.” (Foucault

2001: 50). Para Foucault, a peça de Sófocles tem muito mais a ver com uma representação de mudanças políticas ou de representação do poder do sujeito político no Ocidente, do que com as questões da psicanálise. Fundou-se uma nova memória, um novo conhecimento legal, uma verdade nova (representada na peça *Édipo Rei*) a de que o poder político é cego, a dicotomia que separa o poder do saber, os políticos da ciência, por exemplo. Tal como Nuno Félix da Costa, outro interessante poeta contemporâneo, propõe que o mundo esconde o essencial atrás dos dramas da vida, pintando, no poema “o essencial”, os seguintes versos: “Não só o esquecimento a memória esconde — / Há uma justiça esculpida por alguém que deixamos entrar/ Sófocles foi hábil em atirar para nós a maldade de Édipo” (Costa 2012: 103). O que fora desregulado por Foucault no prisma psicanalítico, justamente, condizia com isto: sim, há a tragédia em questão procedida, cabalmente, na sangria os olhos do Rei Édipo, no entanto, não é uma culpa individualizada a questão essencial. Ela tem antes a ver com uma “maldade objetivista” instalada na invisibilidade da regra de justiça que se infligiu no ocidente, a qual preferimos esquecer, e que tem a ver com a perda do poder do soberano, ou a perda da era em que o saber elegia o sujeito reinante.

Logo, Édipo que é o sábio, torna-se um rei desgraçado, eis a tragédia. Está o desgraçado rei, como o sinistro sujeito poético de Golgona Anghel, egóico, pecante, sob um peso impagável do drama do presente, na caçada do fato invisível por seus interrogatórios das partes jurídicas que jamais desafiam o Oráculo, ou, como diria Foucault, do jogo das metades, o jogo do poder. “Num segundo de distração”, como dirá a poeta, tudo vai estar a perder, neste jogo de excessos, que, embora queira estar na piscina dos pequenos, no fundo, escava obsessiva um lugar poderoso e infeliz que ela mesma não quer ver.

ÉDIPO: Tranqüiliza-te! Mesmo que eu tivesse sido escravo desde três gerações, tu não serás humilhada por isso!

JOCASTA: Não importa! Escuta-me! Eu te suplico! Não insistas nessa indagação!

ÉDIPO: Em caso algum desistirei de elucidar esse mistério.

JOCASTA: No entanto, é para teu bem que assim te aconselho.

ÉDIPO: Acredito... mas esses conselhos teus há muito me importunam!

JOCASTA: Infeliz! Tomara que tu jamais venhas a saber quem és! (Sófocles s/d: 42)

Édipo, rei mendigo, como o sujeito-poético de Golgona, alcança exatamente o que busca, escolhe a infelicidade e o choro (de lágrimas ou sangue), acabará num mundo de vadiagem, solitário, sonhando com seu anonimato, seu deserto íntimo. O que quero aqui articular é que quando Golgona se diz “edípica” talvez fosse no sentido menos psicanalítico possível, diferindo da análise freudiana do mito grego, onde a mãe seria o objeto essencial da triangulação edípica da estrutura basal familiar dos homens. Golgona Anghel, tal como Deleuze e Foucault, não parece crer que o outro basal do desejo seja a figura da “mãe”, pois como responderia Foucault a Hélio Pelegrino, em debate de *A Ver-*

dade e as Formas Jurídicas, “não há outro fundamental do desejo” (Foucault 2001: 132). Golgona Anghel também me parece ser pluralista, nesse sentido, e buscar uma reflexão da diferença. Em sua poesia, se ela retrata a infelicidade e a tragédia do homem (não clássico, mas contemporâneo), ela se enquadra neste drama. O traumatismo emocional está muito mais na própria sociedade, no coletivo, do que no interior do indivíduo, do corpo, da história psicanalítica do corpo, das marcas da infância da poeta, etc. Este traumatismo, parece apontar a poeta, confere-se no modo como ela, a sociedade mesma, impõe no contemporâneo uma mercancia fálica, uma dimensão prostituível, as próprias distinções e regras de identidades e comportamentos.

Se Sófocles, a partir deste sujeito que mata a sua própria mãe para que haja tragédia, é aqui mais do que o autor de um gênero maior, tal só é possível porque por sobre o “eu” que neste livro se constrói é a própria ideia de literatura, ou de filosofia, de arte ou de existência, que se suspende. E é na exata medida do fracasso que o eu textual se esgota entre as exigências de um tempo burocrático e a ânsia de viver vidas alheias. Um sujeito a braços com um formulário que se preencheu e se carimbou, mas que de nada serve; sujeito que dá “passos em falso nos mais caros sapatos”, vítima da cínica maneira de ser cumprimentado por alguém com “um aperto de mão/ uma palmadinha nas costas”. (Cortez 2017: s/p.)

Parece-me claro que Golgona Anghel inspira-se no contemporâneo, mas teve uma trajetória de formação e influência dos clássicos que deveria negar se fosse totalmente honesta com seu projeto, se fosse plenamente alinhada com a hipótese de “nadar na piscina dos pequenos”, embora tente se esquivar do antigo. O clássico, nela, entra como “barulho de fundo”, como diria Italo Calvino, em suas clássicas definições do clássico. O teórico italiano acabará, lembremos, apontando que o clássico, em geral, tende a relegar as atualidades à posição de ruído, barulho de fundo. Mas, o que Anghel faz é relegar os clássicos (por exemplo: Sófocles) à posição de barulho de fundo de sua poesia, o que demonstra que esta piscina é mais densa do que quer ser.

É clássico aquilo que tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo.

É clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível.

Resta o fato de que ler os clássicos parece estar em contradição com nosso ritmo de vida, que não conhece os tempos longos, o respiro do otium humanista; e também em contradição com o ecletismo da nossa cultura, que jamais saberia redigir um catálogo do classicismo que nos interessa. (Calvino 1993: 15)

Ao contrário do clássico como algo que persiste à atualidade incompatível, a contradição desta poeta me parece ser a inversão; justamente, o clássico deve-lhe ser incompatível

tível, mas tende a persistir, nela, como deslocada influência.³ Pergunto-me, por que Sófocles, este tubarão branco, constitui sua referência, se ela diz tanto preferir a piscina dos pequenos? Estará a minhoca realmente cansada de torcer no anzol? Por que sua varanda ainda dá para um jardim de “glicínias”?⁴ Por que, ainda, *Os Lusíadas*, ou, Capitu? Por vezes, ao proferir o tom negativo do presente quando “treinamos predadores de moscas”, ao passo que louva nomes próprios canônicos, é como se, precisamente, reivindicasse mais que a leveza, mais que as moscas de leituras baratinadas, barateadas, que circulam na superfície da piscina suja, como se ela reivindicasse que este ruído clássico devesse ser tocado mais alto, resgatado, no rol de referências, peixes grandes que ela deveria, ou quereria, negar a todo custo por valorizar os pequenos. Aí está a contradição possível.

Nisso, além do que poderia ser lido por alguns como uma possível incoerência, há, por outro lado, uma versatilidade da autora que se permite apropriar do pequeno e do grande. Nisso, apropria-se tanto do feminino quanto do masculino, como identidade ou comportamento: seja ao admirar a vizinha judia que faz uma tarte Tatin com uma prática camoniana, presumindo esta relação com o valor prático, ou, seja arremessando fichas de poker na “cave do marquês” para depois pôr-se a “desenhar” (desenhar, em Golgona Anghel, frequentemente refere-se a escrever poemas).⁵ Tal versatilidade, também aludindo aos antigos, confere-se na poeta, entretanto, a coragem máscula e centralizadora por vezes oscila com a insegurança de estar mais velha. Medo do envelhecimento, por exemplo, ao furtar-se a um almoço “com quarentonas New age” (Anghel 2017: 42). O receio de estar “fora do prazo”, afinal, todos somos carne comum. Bem ou mal “amanhados”, como ela definirá, boas ou más as intenções, a vida é matadouro do mesmo modo, crescemos enquanto carne tal como qualquer bicho, sistemicamente, como qualquer vaca de rebanho. Poetas são animais do fora, bestas desaforadas, descontroladas, que bebem da mesma sangria de todas as mulheres e homens, as mesmas burocracias, as mesmas filas de finanças, os mesmos desejos de prazer, os mesmos “sub-poderes” (para voltar à Foucault). “Vejo-me a mim, na fila das finanças, / um naco de carne agarrado a um recibo verde. Estado: fora do prazo. / Origem: descontrolada” (*idem*: 46). Tece críticas ao controle na escrita, a esta espécie de autoprogramação do poeta contemporâneo, ligado no automático, nos velhos sonhos pré-construídos de obter sucesso, de se ser reconhecido, o que vale também para o universo acadêmico. Reduzimo-nos, os autores, a uma espécie de organismo hospedeiro de “bactérias de inveja”. Acúmulo genético de informações; herdeiros de traços de leituras, numa espécie de casulo da agoridade, procurando a exceção impossível dentro do cardume. Talvez, um modo da poesia vadia de Golgona “trair” o contemporâneo.

3. Peixe-infâmia (in-fêmea)

Quando Foucault apontava que, por vezes, a infâmia pode ser como uma modalidade universal da fama (ou seja, existências que se tornam registros por conta de sua indignidade, dos delitos que lhes foram atribuídos, justa ou injustamente) o filósofo estava a

mostrar que existem espécies de glórias que são infames, que advêm da infâmia. Muito embora para o infame pouco importe a fama. Mesmo assim, o triunfo do infame é o que procura a poeta, pondo-se em primeira pessoa como a voz infame, na piscina dos pequenos. Se Golgona Anghel busca a infâmia, no aquário da poesia, busca algum símbolo de infâmia para si, se nega a fala e as “grandes piscinas” dos afamados, por qual motivo a poeta tenta dar um tom de raridade e um matiz de clássico a sua escrita? Acredito que, em Golgona, existe uma tentativa de dialogar com a infâmia, ou com o lado infame, ínfimo, do que ela percebe como função-autoria contemporânea, pois não se trata de buscar ser fiel ao real, à realidade, à grandeza do real, do viés histórico, e tudo isto, mas, ao contrário, trata-se antes de, por algum modo, “trair” o real, a autenticidade da escrita, enquanto poder de captura, enquanto figamento da vida. Ou, melhor dizendo, de aludir à ficção da realidade, ou àquilo que opera uma certa tragédia do real, numa dada “dramaturgia” das coisas, das relações, como diria Foucault. Caçar relações possíveis com a realidade, numa escrita poética onde o embate das existências, das diferenças, se desponte, revelando o presente mesmo. Isto alega outra vibração para sua escrita. Uma vibração não exatamente anti-histórica, anti-poderes. Mas, um revelar também da vibração literária na história, nas notícias do ínfimo, nas condições de escrita, nos sub-poderes. Foucault, ao declarar sua emoção e impressões ante os arquivos de internamento do século XVIII, que geraram “A vida dos homens infames”, no final dos anos 70, potencializou o teor literário ou até mais que literário, que, como ele mesmo diz, teriam abalado mais suas fibras emotivas do que aquilo que comumente ele entenderia por literatura. É desde aí que Foucault pescava peixes pequenos, iluminados pelo poder, captados por suas “garras”, vidas que representavam mais do que suas próprias existências, num mar de documentos perdidos que ele recuperou, a partir de uma certa atração poética por elas. Ou seja, vidas que “(...) destinadas a passar por baixo de qualquer discurso e a desaparecer sem nunca terem sido faladas só puderam deixar rastros – breves, incisivos, com frequência enigmáticos – a partir do momento de seu contato instantâneo com o poder” (Foucault 2003: 4). Nisso, nos perguntamos, Foucault foi atrás de personagens ou de vidas reais? Assim como perguntamos, Golgona se representa, em sua poesia, como o que realmente é, ou encena-se como personagem, de seus sonhos da infâmia?

De modo que entre essas pessoas sem importância e nós que não a temos mais do que eles, nenhuma relação de necessidade. Nada tornava provável que elas surgissem das sombras, elas mais do que outras, com sua vida e suas desgraças. Divertamo-nos, se quisermos, vendo aí uma revanche: a chance que permite que essas pessoas absolutamente sem glória surjam do meio de tantos mortos, gesticulem ainda, continuem manifestando sua raiva, sua aflição ou sua invencível obstinação em divagar, compensa talvez o azar que lançara sobre elas, apesar de sua modéstia e de seu anonimato, o raio do poder.

Vidas que são como se não tivessem existido, vidas que só sobrevivem do choque com um

poder que não quis senão aniquilá-las, ou pelo menos apagá-las, vidas que só nos retornam pelo efeito de múltiplos acasos, eis aí as infâmias das quais eu quis, aqui, juntar alguns restos. (Foucault 2003: 210)

Assim como os infames possuem como legado o apagamento da memória, enviados à amnésia, a uma “noite” dos pequenos, dos ínfimos, Golgona Anghel busca imaginar este semblante noturno, na literatura, simulando uma poesia desventurada, como se carecesse de possuir uma ética da alteridade, um compromisso necessário com a infâmia. O que tentamos apontar, neste caso, é o elo que existe entre a infâmia e o poder. O peixe-infâmia (in-fêmea) e as redes do poder. Quem sabe assim, podemos compreender a diferença de seu rosto poético, a mescla entre certos matizes de vulgaridade, querendo dar um aspecto de trivialidade ao que se escreve, ou ao próprio sentido libertino do que se faz para uma piscina dos pequenos; e, simultaneamente, outros matizes clássicos ou referências aos clássicos, aos grandes, neste semblante. Por vezes, então, dando a cara totalmente à vida ordinária, por outras, bancando um rosto grandiloquente de poeta acadêmica, com raízes no mundo acadêmico. É certo que há um movimento falho, por ocasiões, entre o que a poeta diz e o modo como ela escolhe dizer. Não querendo mal comparar a poeta contemporânea com dossiês franceses de inquirição do século XVII (o que não encerraria nenhum sentido) apenas tento vislumbrar, mencionando o estatuto arquivístico da infâmia, a velha relação entre os “peixes pequenos” e o que Foucault chamou de “as redes do poder”. Como a infâmia não foi simplesmente excluída, recusada pelo poder, mas se viu atravessada por poderes políticos e históricos. No caso da poeta, acredito que o eu-lírico se atua próximo da infâmia, pondo-se dramaticamente como uma espécie de poeta indigna de glória, mas com bastante ostentação. Isso, não para se excluir realmente da tradição literária, do arquivo futuro. Ao contrário, quem sabe, para justamente se incluir, como uma forma crítica, nadando no arquivo da infâmia que é solicitado ao contemporâneo da poesia marginal, ou de poetas da margem, se assim se puder dizer. Usando seus melhores sapatos, que, como os bons queijos, devem ser os “furados”, ela está neste jogo, entre “monstros noturnos a disputar a calmaria dos pântanos” (Anghel 2017: 62)

Foucault mostrava as oscilações dos arquivos que analisava onde a solenidade era constante – arquivos onde “às vezes, um edifício verbal suntuoso para contar uma obscura vilania ou uma pequena intriga; às vezes, algumas frases breves que fulminam um miserável e o fazem mergulhar novamente em sua noite” (Foucault 2003: 217). Esta relação estilística entre, por um lado, a ostentação, a suntuosidade, e, por outro, o infame, o sedutor barato, o ínfimo, o inglório, figurará em Anghel, querendo estar entre “os mais vendidos autores do acaso” (Anghel 2017: 21), ou treinando fracassados “predadores” (*ibidem*). Tradição estilística que era própria dos arquivos clássicos franceses lidos por Foucault, sempre em disparate entre o que se diz (a infâmia) e o modo como se diz. E é, mais ou menos, nesse sentido que ainda há algo de ‘fabuloso’ na poesia de Golgona

Anghel, também, que talvez reenvie muito mais às antigas relações da infâmia com o arquivo do poder, do que com a necessidade de registrar a infâmia biográfica de uma autora excluída de algum modo. Pois, para ela, ironicamente, todos vivemos o que consideramos “a melhor geração”, num rebanho bem intencionado, igualizado para as redes do poder, mas pouco consciente de sua própria condição infame, que seria a geração onde todos se distinguem numa era paradoxal da infâmia enquanto sucesso egóico: era de famintos “predadores de moscas”, “*performers* do além”, “perseguidos por uma espécie de incontinência verbal”.

4. Ruídos de fundo

“Somos aqueles que limpam os ouvidos com a chave do Mercedes” (Anghel 2017: 21). A poesia desta autora omite uma voz culposa, interna, de devassa culta. Ela leu muito Sófocles. Num almoço com quarentonas, conversando com Felix (seu gato?), na busca da escrita, da inspiração, ou bebendo *wiskie*, ou algo mais doce. Obsessivamente, temos visto, pendula sempre o relógio entre dois pontos, o efêmero e o eterno, o contemporâneo e o clássico, o superficial e o profundo, a infâmia e a história. São os reis da Idade Média quem, para ela, dão muita atenção às questões da eternidade, como diz em alguns versos, entretanto, mesmo que diga escolher o primeiro ponto, ou seja, o efêmero, o superficial, o infame, o que temos de ter em conta é, também, o seu ruído de fundo. O seu ruído de fundo acusa uma mercancia com o “*classicus*”, o que está na primeira classe, o clássico como negado, obviamente, mas que sua composição na piscina rasa abandona como rastros de detritos boiando numa flutuação incerta. Posto que, se não fosse assim, as tantas remissões aos clássicos, sejam literários ou cinematográficos, não seriam mais presentes que as remissões aos seus contemporâneos pequenos, possivelmente zerada, como se o único peixe pequeno do cardume fosse a azada autora, a própria Golgona Anghel, corpo pequeno de um cardume de um peixe só. Um crescimento de rizoma que busca pedras sólidas para se apoiar, se esconder, bem concretas, confundindo a mistificação de suas influências, de seus clássicos-raízes, com uma tentativa de composição pelo múltiplo, do rizoma poético.

Outro ruído de fundo, vindo à tona, é o dos arruinados e arruinantes. As moedas são os símbolos dos impérios, lascas arruinantes de prata velha ou *billon*, que continuam autônomas o rumor ao fundo, os devires; ostentadas, seja nos leilões dos numismatas, seja no esquecimento maçônico dos impérios tombados. Os impérios sempre acabam por cair, e sobram suas ruínas, pistas. Apenas a literatura, os arquivos históricos (rastros apenas) e suas moedas, continuam a circular pelo tempo.

Trinta anos a roçar a cauda

em salas de espera e caixas de supermercado.

Meses e meses a afiar o ouvido ao ritmo de um certo rumor

nos bolsos, aquele ruído de fundo

que a miséria aprendeu a trautear nos becos:
as tripas, os trocos.

Esse tempo todo, senhor doutor, quem diria,
a viver à superfície, de boca virada para cima,
mosquitos bêbados a controlar a respiração
no rosto dos charcos.

Dia após dia a arregaçar as mangas e treinar
o orgulho de sermos menos forma-de-vida
e mais pão-de-forma,
lembrando, porém, heróis, construindo impérios,
para perceber, no fim,
que, mesmo com mil anos de história,
há povos inteiros
que ainda assim
acabam por
cair (Anghel 2017: 51)

Os ruídos de metal das moedas são, assim, ainda parte de destroços, seja um troco caído no beco, seja nas caixas registradoras por onde a poeta “roçou a cauda”. No fundo, a mesma miséria da infâmia que vem a ser negarmo-nos como “formas-de-vida”, tal como um jogador viciado recusa o próprio fracasso, continuando a apostar, aos ruídos dos sacos de fichas dos cassinos. Negação do lado animal, que apenas vive, sem construir heróis, sem edificar arquiteturas falsamente eternas, o “animalestar” que não precisa fundar comunidade. Golgona parece-me querer destroçar, destripar, descontrolar, desconstruir, com sua percepção imaginativa, a civilização comercial como constructo histórico, posto que todo capitalismo é refém dos mosquitos dos charcos. Afinar o ouvido, ao ritmo de um rumor, passar a “afiar” o ouvido. Afiar como se o ouvido, ou o ouvir, fosse metálico, agudo. A referência a trocos, caixas de supermercado e o ruído nos bolsos, nas bolsas que rodam.

Fazer um chacoalhar de pequenas moedas, o som de uma possível presença de serpente. Trinta anos ouvindo o “chocalho” metálico de cascavel, roçando o ruído de fundo da vida. As moedas, as fichas do jogo, os anéis do rabo da cascavel. O som do comércio é, assim, como ruído de fundo da vida, um guizo, um aviso musical das segmentaridades invisíveis, um veneno em potencial sempre presente, mas invisível, naturalizado há “trinta anos” (possível idade com que escreveu o poema). Viver deveria ser, em geral, uma expectativa de ganho e não de perda. Somos como mosquitos bêbados, imagina a poeta, nos charcos, em um pântano raso, uma piscina comercial, pública, em um mundo de trocas simbólicas e simulacros de valoração, dia após dia, nos centros ensolarados ou

nos becos úmidos. Assim, sua poesia representa o que Bauman, ao investigar o aborrecimento generalizado no moderno mundo líquido que “aborrece todo lo *solido y durable*” (Bauman 2003: 32), mostrava como uma obsessão das massas por relações numerosas e superficiais que todos viciosamente buscamos. Uma busca onde “*establecer un vínculo de afinidad proclama la intención de hacer que ese vínculo sea como el de parentesco, pero también la disposición a pagar el precio del avatar con la dura moneda de la monotonía de lo cotidiano*” (Bauman 2003: 32). A poesia como nado na piscina dos pequenos está, devo observar, antenada com esta monotonia do cotidiano apontada por Bauman na modernidade líquida. O negativismo da poeta postula que a história humana é a deste arregaçar de mangas, do trabalho, da escravidão capitalista, psicológica, superficial, mas, hoje, temos ainda de carregar a cruz de um preço, o que confere as marcas temporais de nossa miséria, de nosso destino de ruína na fluidez do contemporâneo.

Mas o que significa, então, sua poesia? Ela não significa, ela traça, desenha, cartografa. Note-se a decadência constante, dramática, na poesia de Golgona Anghel, uma desesperança onde, por não haver possibilidade de estrutura, igualmente, não há possibilidade de heróis ou impérios que persistam ante a infâmia genérica; qual seja, por milhares de anos construímos o orgulho coletivo de sermos humanos, de sermos uma certa forma-de-vida, no entanto, a ilusão do valor transforma o homem, ele mesmo, em pequenos trocos, tripas, tratos. Continuamos semeando “piolhos de ouro” (Anghel 2017: 28) na comunidade artística, capitalizando as noites dos Óscares, dos prêmios, da atribuição dos valores, os galardões, as academias literárias, etc... Somos baseados, então, no jogo dos passos em falso no qual nos compusemos como uma pretensa outra forma-de-vida. Não apenas o poeta, mas o homem, assim, sob este ruído de fundo, o ruído de suas moedas e medalhas, seus valores de glória, reduzido a pequenos peixes, pequenos trocos, pequenas tripas de dinheiro, pequenas cobras nos charcos, sujeitos mais dados como “pão-de-forma”, enquadrados pelas volições instituídas, enquanto sub-poderes atravessam-no em suas funções-sujeito. “Pão-de-forma” no forno da fome comunitária que promete nos individualizar, mas nos transforma sempre em elemento dado em massa, em massa de pão comum. Ou, nos transforma em moscas inofensivas, enlouquecedoras no terceiro momento de seu livro, qual seja, a alucinação de que mais vale aparecer na tv morto, do que estar vivo a assisti-la. Numa sociedade do consumo, infantilizadora, mais vale, por vezes, ser sepultado com uma roupa de marca do que envelhecer sem nada. “Preferia, é certo, não envelhecer e ser sepultado/ com minha roupa interior de marca/ e os meus nomes de criança – Bebezinho, Nininho, Nini./ Enlouqueço?” (Anghel 2017: 52).

Confessa, assim, o seu problema, a sua vaidade. A minhoca está cansada de torcer no anzol, na fatalidade de que todo poeta, neste contexto, calça saltos e gesticula numa espécie de palco do mercado, vendendo-se como um dado produto a seduzir, mesmo que negativamente, as expectativas. Os “eus-líricos” em Golgona, como dissemos, podem ser tanto masculino quanto feminino, ele oscila, pouco importa. Em dado momen-

to, o eu masculino, “como os artistas de teatro, ou coisa pior” (Anghel 2017: 54), vindo das compras do mercado, espera por poetas malditos, após um mês arrumando-se; o que quer é entrar na fila, na fama, sem sapatos? “Pedi licença para entrar na fama/ sem sapatos” (*ibidem*). Porém, quando liga os refletores, vê a morte arrumada no palco, ou melhor, arrumando-se, arranjando-se de saltos enquanto o personagem observador, carregado de sacos, fica assustado. “Liguei os refletores e vi num canto um rato/ e vi também a morte a gesticular,/ a pôr batom e a calçar os saltos,/ como, no fundo, ela se arranja sempre antes de subir ao palco./ E eu, que do mercado vinha carregado, pousei no corredor os sacos,/ guardei as couves e as latas,/ meti a bata e aguardei de pé/ um tanto assustado” (Anghel 2017: 54). Este poema contrasta as expectativas. Um olhar consumidor (que pode por exemplo ser o leitor imaginado em 1ª pessoa pela poetisa, aquele que vai ao mercado da poesia, “consumir” sua poesia) encontra um outro tipo de poema do mau, ou simbolismo baudelairiano, outra fatalidade crítica contra a modernidade, neste caso, a pós-modernidade, uma poeta vaidosa, como a morte, de saltos. Ele, o leitor, vê a ela, a jovem poeta da piscina dos pequenos, quando, na verdade, “Esperava ver pessoas que não reciclam o lixo,/ como o velho Baudelaire/ (não tão velho, desistiu disto aos 47)” (*ibidem*). O lixo associado, então, a Baudelaire, quem sabe de modo satírico, por ser um autor francês canônico (peixe grande). A remissão à necessidade de reciclar ou pôr o lixo para fora, continua, no poema seguinte: “Será preciso, no entanto, vazar/ quand môme, o lixo./ Dar de comer aos filhos. Que culpa têm eles?” (*idem*: 55). Ao dizer em francês “quand môme”, recai na mesma ironia. A vida prática se impõe a todos, e o fato que envelhecemos, tal como a morte chega para todos, é a realidade silenciosa que não vemos. A imagem da noite, na obra de Golgona Anghel, remete ao silêncio, à morte, ao futuro comum que chegará a todos. Não raro, a noite é associada ao silêncio e ao vazio. Por isso, digo que não temos uma boemia festiva nesta autora, mas uma boemia solitária, regada a vinho doce de bordel, “moscatel”.

Ficamos tanto tempo em silêncio,
Que conseguimos,
Até que enfim,
Confundir-nos com a noite.
Vínhamos, é certo, de sonhos distintos
E ainda não tínhamos aprendido a adormecer
Sem que isso não parecesse uma queda no vazio.

Aceitávamos, no entanto,
Que os nossos corpos continuassem um caminho
Para o qual nós não tínhamos explicação. (Anghel 2017: 56)

Os sonhos, à noite, rebaixam o sujeito e seus pensamentos descontrolados, frag-

mentados, no terceiro momento do livro, ao mesmo momento que o devaneio noturno é um modo de fuga, a imaginação é um escape de tudo que rui, um escape possível, mas sem entusiasmo. A realidade não é atraente, por mais caros sejam os sapatos que nos calçam. A água dos afogados nunca é doce. Embora diga-se, algumas vezes, romântica, não se sente digna de gestos passionais ou sublimidade lírica, pois a imaginação da prostituição é a fonte que escraviza o sujeito, torna-o emocionalmente refém de emoções baixas ou ordinárias.

Quando sair daqui,

arranco-te com meus próprios dentes
as unhas dos pés, essas manias
e as chaves do carro,
sua ordinária, pensei, sua mentirosa, pensei,
sua puta, pensei,
mas pensei baixinho e com pouco entusiasmo:
era difícil sujar a minha mulher
sem rebaixar-me ainda mais.
teve sorte, pensei.
Podia imaginar o teu futuro liso e bem esticado
como a pele de um leopardo
à entrada de uma loja de antiguidades.
Admito até provar o teu amargo sangue,
para lembrar-me que antes fui um escravo,
mas não consigo fazer de ti,
assim obesa e malcheirosa como andas,
o móbil de um crime passional. (Anghel 2017: 57)

O sujeito-lírico, aqui, é um homem rebaixado, quem sabe traído, que julga sem entusiasmo o outro, feminino. Sua esposa obesa, talvez, vendo-a como uma puta, embora pudesse imaginar que a mataria, exposta como “a pele de um leopardo” à entrada de um antiquário. Os pensamentos fluem rebaixando o outro, mas sabendo-se também de sua parcela de culpa. Aqui, a poeta, uma vez mais, reforça a dependência do vendível, do prostituível. Ela o faz explorando sutis contradições, para dar sentido pretensamente passional a este vazio ao qual continuamos todos lançados em queda livre, segundo sua poesia. Estamos presos a este vazio, por isso, o primeiro verso diz “quando sair daqui...” introduzindo, como conjunção, outros versos que se subordinam ao primeiro. Como se dissesse, “estou preso, mas uma vez solto...”, no entanto, o sujeito é escravo daquilo mesmo que pensa, escravo cujas correntes do pensamento são justamente ligadas à projeção de um futuro inegociável, onde lembraria que antes foi um escravo, que antes estava preso. No final do poema, a frustração e o retorno às correntes, pois ele não consegue

fazer de sua quase vítima, “assim obesa e malcheirosa”, sequer o “móbil de um crime passionaL”. Mais uma vez, a poesia acosta-se à solidão do sujeito amansado, suavizado, reduzido a desejos e projeções teóricas.

Podemos, em síntese, propor que a terceira parte do livro de Golgona Anghel exprime mais fortemente a vergonha por não poder fazer nada, pela depressão, ausência de energia, o sentido do ridículo do ser, ou por ser apenas mais um pequeno peixe no cardume do presente, na piscina dos pequenos. “Fechei o livro e fiquei à espera/ que a vergonha de estar viva/ devorasse o meu *ridiculum vitae*/ de baixo para cima,/ desde a biqueiras dos sapatos/ até ao último nome” (Anghel 2017: 61). Explora mais satiricamente a condição humana como escrava de um sentido de avanço que nos encaminha ao esburacado de cada um, ou ao fim de tudo, um abismo maior. “No fim, estaremos todos cheios de buracos/ mas com a esperança/ de assim respirarmos melhor,/ como os bons queijos/ e os melhores sapatos” (*idem*: 62). Os bons queijos, se referindo aos queijos suíços, podem tem buracos, mas os melhores sapatos não são esburacados, apenas os mais confortáveis. De tal forma, apesar de que sua poesia não trabalha claramente uma perspectiva chamativa à sustentabilidade ambiental, estes versos satirizam o desejo descontrolado de conforto e a letargia do homem contemporâneo, num caminho de despreocupação com a realidade que o abriga. A evolução do sistema econômico que tornou mais confortável a vida, amorteceu nossa preocupação com o ecossistema, com nossos sapatos (digamos), então, podemos aludir à simbologia do mundo esburacado, seja por bombas, sejam os buracos pela extração de recursos, minérios, ou os buracos da camada de ozônio. Preferimos o melhor dos mundos, o mundo cheio de buracos, como queijo malcheiroso, mas do mesmo modo na sola da mesa. Com ilusões trilhadas por “caganitas de pombos” (*ibidem*) transformamos em “breves queixinhas”, no “alcatrão de alguma crônica ridícula”, as queixas efetivas da relação entre o homem e seus passos famintos. Tudo o que contradisser as novas formas de capitalismo, suas purpurinas, será sempre colocado como ruído de fundo, zumbido inaudível, pois “chegou a época dos mosquitos da estepe” (*idem*: 63). Pagamos o preço da aposta, o preço deste cassino viciado que nós mesmos criamos. “Seremos nós e os cassinos,/ monstros nocturnos a disputar/ a calmaLia dos pântanos:/ breves queixinhas/ a ecoar dentro das máquinas de jogos, sacos de fichas, à procura da sua combinação de sorte” (*idem*: 62).

Nadar na Piscina dos Pequenos caracteriza, enfim, uma multiplicidade – também sendo um livro como outro qualquer – no sentido deleuzeano, qual seja, um peixe-livro no cardume deleuzeano, na piscina dos pequenos, em sua condição de constante criação de devires.

Um livro tampouco tem objeto. Considerado como agenciamento, ele está somente em conexão com outros agenciamentos, em relação com outros corpos sem órgãos. Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz

ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora. Assim, sendo o próprio livro uma pequena máquina, que relação, por sua vez mensurável, esta máquina literária entretém com uma máquina de guerra, uma máquina de amor, uma máquina revolucionária etc. – e com uma máquina abstrata que as arrasta. (Deleuze 2011: 11)

O tempo nos empurrará para um canto da paisagem, como empurra um livro, um clássico, para um canto da estante da biblioteca. Não é possível pescar mais nada e nem ouvir mais quaisquer ruídos de fundo. Se não nos importamos se o único sapato que temos possa estar furado, ou estar a furar com uma caminhada ambiciosa e sem controle. Um jogo sem descanso que perpassa Kant, Nietzsche, Schiller, o FMI, um maço de cigarros ou um saco de fritas, tudo igualado numa temporalidade das tardanças, da espera sem desespero. Espera homogênea onde laranjas podres e bichadas no sobrado são o prenúncio opressivo da velhice, do destino de definhamento do corpo-mercadoria. A história, o tempo, são destrutivos, pertencem à sensação de uma safra inaugurada em “acácias em flor” (Anghel 2017: 64), mas que acaba desdentada, como os versos que dizem: “antes da safra, estarei, talvez, ainda aqui,/ seguramente triste/ provavelmente desdentada/ e em cadeira de rodas/ mas numa dessas motorizadas” (*idem*: 65). A indecência e a dependência dos frutos da melhoria da civilização aparecem sempre em Golgona Anghel. São os ruídos que se alastram, entre faróis, vitrinas e vadias. Pode ser que esteja apanhando “coco” do chão com uma nota de cinco euros, ou anestesiada sobre efeito de algum fármaco. Pode estar mal amanhada, nas tardes de Julia, sentindo-se uma velha, ou recheando a goela de “Dostoiewhiski”. Pode ser que esteja dormindo até mais tarde ou, plenamente consciente das sangrias da modernidade líquida, sob os passos em falso com os sapatos que não lhe pertencem. Com suas boas ou más intenções, Golgona Anghel, todo modo, mostra-se como uma velha perfeitamente domesticada e, também, uma jovem rebelde, acusando o desvalor do valor, os falsos códigos da boa-fé.

NOTAS

^{*} Daniel de Oliveira Gomes é posdoutorando vinculado à Université Paris Nanterre, França. Professor associado na Universidade Estadual de Ponta Grossa, nos cursos de Letras e na Pós-graduação em Estudos da Linguagem. Doutorou-se em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (2007). Autor e organizador de livros acadêmicos como *Foucault com outros nomes: lugares de subjetivação* (UEPG, 2018); *Saber é Poder* (Paco, 2015); *Dissonâncias de Foucault* (Lumme, 2012); *Rumo às vísceras de Jorge Melicias* (Toda Palavra, 2011); *Poder e espaço em Saramago: acerca dos romances e o mal estar na pós-modernidade* (Estudio Texto, 2011).

¹ Nos fixamos em Bauman, em suas concepções do amor líquido, quando evidencia que o amor familiar, na moderna política da vida líquida, torna-se algo profundo demais para a maioria das pessoas, formadas emocionalmente como consumidores e cujo anseios naturais arriscam uma contradição com, por exemplo, a responsabilidade dos filhos, do armar uma família. Nisso, a mulher-mãe enfrenta um problema novo, quando se torna pesado demais e dissonante o desempenho de todos seus papéis, sobretudo numa modernidade que funda o sujeito para as expectativas de independência extrema e confortos rasos. Veja-se este fragmento do teórico polonês:

«Armar una familia» es como arrojarse de cabeza en aguas inexploradas de profundidad impredecible. Tener que renunciar o posponer otros seductores placeres consumibles de un atractivo aún no experimentado, un sacrificio en franca contradicción con los hábitos de un prudente consumidor, no es su única consecuencia posible. Tener hijos implica sopesar el bienestar de otro, más débil y dependiente, implica ir en contra de la propia comodidad. La autonomía de nuestras propias preferencias se ve comprometida una y otra vez, año tras año, diariamente. Uno podría volverse, horror de los horrores, alguien «dependiente». Tener hijos puede significar tener que reducir nuestras ambiciones profesionales, «sacrificar nuestra carrera», ya que los encargados de juzgar nuestro rendimiento profesional nos mirarían con recelo ante el menor signo de lealtades divididas. Lo que es más doloroso aún, tener hijos implica aceptar esa dependencia de lealtades divididas por un período de tiempo indefinido, y comprometerse irrevocablemente y con final abierto sin cláusula de «hasta nuevo aviso», un tipo de obligación que va en contra del germen mismo de la moderna política de vida líquida. (Bauman 2003: 42).

² Com nuances de obsceno e uma tangencial absorção do pornô, penso que a poesia de Golgona Anghel a aproxima da fotógrafa e poeta Regina Bostulim, autora que explora o pornográfico e a esfera do vendível para desconstruir a frieza da cidade, do espaço urbano de Curitiba; escritora que também é pós-graduada em Letras em Portugal (no caso, na Universidade de Coimbra). Guardadas as diferenças de estilos entre as duas poetisas, posto que Anghel é talvez menos *hardcore* na escolha das palavras e, ao mesmo tempo bem mais hermética na composição interpretativa dos versos, é interessante aludir a esta autora paranaense cujo poema “Maldições curitibanas”; por exemplo, delinea os seguintes versos:

“Curitiba fábrica de corações solitários/ e cinemas repletos de homens sozinhos/ em pleno dia dos namorados. (...) Curitiba velha frígida de seios murchos/ e mórbidas artrites/ eu prometo matar-te/ de ataque cardíaco/ ao me surpreenderes nua/ na via pública/ fazendo sexo oral/ na praça Santos Andrade/ detrás das colunas dóricas da Universidade,/ em cima das bostas dos pombinhos./ Curitiba teus dias de lírica bêbada/ estão contados/ enquanto não te estuprarem/ na feira do Poeta/ sobre as máquinas tipográficas (...)/ Curitiba dos vampiros avantajados/ apertados em cuecas/ de frisinhos amarelos/ que arranco a mordidas/ entre meus dedos de ninfomaníaca sádica/ lambendo bolas e pelos/ chupando picas e bocas/ cheirando a vacas/ e sangues antigos/ até o gozo escarlate/ dos falsos místicos/ goela adentro da cidade/ espalhando um nevoeiro lúbrico/ pela cidade./ Vestida de preto para matar,/ à espreita/ chutando latas no frio perverso/ pelas ruas/ feito neblina lúbrica pela

cidade,/ de jaqueta de couro barato/ como as prostitutas das ruas/ a quem os clientes regateiam preços.” (Bostulim 2016: 169 e 170)

³ Influência de fundo em uma piscina rasa.

⁴ E outras escolhas por um vocabulário antigo, por vezes bem clássico do século XIX.

⁵ Quem sabe, isto se liga ao querer delinear versos como esboços vendíveis, ilustrações abertas de imagens incertas do contemporâneo.

BIBLIOGRAFIA

- Anghel, Golgona (2017), *Nadar na Piscina dos Pequenos*, Lisboa, Assirio&Alvim.
- (2013), *Como uma flor de plástico na montra de um talho*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Baudrillard, Jean (1973), “O sistema marginal: a coleção”, *O sistema dos objetos*, São Paulo, Perspectiva.
- Bauman, Zygmunt (2003), *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Fondo de Cultura Económica.
- Bostulim, Regina (2016), “Maldições curitibanas”, Kubota, Marília/ Rita Lenira de Freitas Bittencourt (orgs.), *Blasfêneas. Mulheres de palavra*, Porto Alegre, Casa Verde.
- Calvino, Italo (1993), “Por que ler os clássicos”, *Por que ler os clássicos*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Cortez, Antonio Carlos (2017), “Golgona Anghel: o grande teatro do mundo”, *Jornal de Lisboa*, 04/09/2017, Disponível em: visao.sapo.pt/jornaldeletras/2017-09-04-Golgona-Anghel-O-grande-teatro-do-mundo (último acesso em 01/04/2020). Costa, Nuno Félix da (2012), *Agora nos*, Lisboa, Cortex Frontal.
- Deleuze, Gilles (1988), *Foucault*, São Paulo, Brasiliense.
- (2011), *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*, Vol.1, São Paulo, Editora 34.
- Foucault, Michel (2001), *A verdade e as formas jurídicas*, Rio de Janeiro, Nau.
- (2003) “A vida dos homens infames”, *Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, p. 203-222.

- Gandolfi, Leonardo (2018), “Reseña de Nadar na piscina dos pequenos (2017)”, *Colóquio:Letras*, nº 197, número dedicado a Camões, pp.244-246.
- Gomes, Daniel (2012), *Dissonâncias de Foucault*, São Paulo, Lumme.
- Pedrosa, Celia/ Ida Alves/ Nuno Judice (2014), *Crítica de Poesia: Tendências e questões*, Brasil-Portugal, Rio de Janeiro, 7Letras.
- Puglia, Marcelo (2008), *Coração de poeta: projeto 48 horas, o livro de poesia interativo*, São Paulo, All Print Editora, Disponível em: static.recantodasletras.com.br/arquivos/2480039.pdf (último acesso em 04/04/2020) de Paris-Sorbonne.
- Rezende, Maria (2016), “adoro pau mole”, Kubota, Marília/ Rita Lenira de Freitas Bittencourt (orgs.), *Blasfêneas. Mulheres de palavra*, Porto Alegre, Casa Verde.
- Ribeiro, Ana Elisa (2016), “Da Antiguidade d’onde viemos”, in Kubota, Marília/ Rita Lenira de Freitas Bittencourt (orgs.), *Blasfêneas. Mulheres de palavra*, Porto Alegre, Casa Verde.
- Rommel, Leonardo von Piffel (2018), “Uma flor de plástico entre as ruínas do cotidiano: A poesia desencantada de Golgona Anghel”. *Em Tese*. Belo Horizonte. V.24, n.1. Jan-Abr, pp.360-373. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/entese> (último acesso em 02/04/2020).
- Sófocles (2001), *Édipo rei*, trad. Domingos Paschoal Cegalla, Rio de Janeiro, DIFEL.