

FIGURAÇÕES DOS LIMITES: O CORPO E A ESCRITA EM “DOIS [LUGARES ONDE EU NÃO ESTOU]”, DE PALOMA VIDAL¹

Figurations of the Limits: body and writing in “dois[lugares onde não estou]” by Paloma Vidal

Rita Lenira de Freitas Bittencourt²

RESUMO

Os poemas do Livro “dois” (2015), de Paloma Vidal, tensionam os limites de diversas formas: entre a poesia e a prosa, o virtual e o textual, a inércia e o movimento, ou, como o próprio título insinua, entre um “eu” e um dizer do “eu” que é, no mínimo, duplo. Se, como afirma Jean-Luc Nancy (2002), vivemos num tempo de potencialização do lugar do limite, a poeta interpela o Outro – a criança, a mulher, a mãe, o filho – nos seus deslocamentos subjetivos, e torna, justamente, o lugar/não lugar do eu poético um mosaico, ou um efeito de superfície, como os de uma conversa através de dispositivos eletrônicos, em que imagens e vozes assinalam spectralidades e movências na busca de uma *excrição* – um escrever de fora.

Palavras-chave: Poesia. Limites. Corpo. Escrita. Contemporâneo.

ABSTRACT

The poems in Livro “dois” (2015), by Paloma Vidal, stretch boundaries in different ways: between poetry and prose, the virtual and the textual, inertia and movement, or, as the title implies, between an “I” and a saying of the “I” that is, at least, double. If, as Jean-Luc Nancy (2002) states, we live in a time of potentialization of the place of limit, the poet challenges the Other – the woman, the mother, the child – in their subjective displacements, and makes, precisely, the place/non-place of the poetic self a mosaic, or a surface effect, like those of a conversation through electronic devices, in which images and voices indicate spectralities and movements in search of an *excription* – a writing from outside.

Key-words: Poetry. Limits. Body. Writing. Contemporary.

¹ <https://doi.org/10.51359/2357-9986.2023.258925>

² Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: ritalenira@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5087-1387>.

minha mãe dizia

- ferve, água!
- frita, ovo!
- pinga, pia!

e tudo obedecia

Paulo Leminski, 1983.

O curioso livro da escritora e professora Paloma Vidal, publicado em 2015, intitulado *dois* - grafado em minúsculas e com um subtítulo, logo abaixo, na capa, entre colchetes, *[lugares onde não estou]*, é o objeto deste ensaio a respeito das poéticas do limite³. Localiza e propõe, como eixo investigativo, o rastreamento de uma disponibilidade amorosa e inclusiva, que conecta os corpos e os funde em uma atmosfera íntima, que, por outro lado, em movimento simultâneo e êxtimo⁴, assinala um estranhamento e registra as surpresas maternas diante das sinalizações de possibilidades de existências autônomas encenadas pelos filhos pequenos: a., o mais velho, e f., o menorzinho. Por seus próprios movimentos, este “eu poético” feminino coloca-se em um vórtice identitário que a desafia enquanto a constitui como sujeita.

Segundo Jean-Luc Nancy (2002)⁵, os limites são marcas de ultrapassagem, pois mesmo que assinalem uma separação, sempre dão a ver o plural – corpos, tempos, lugares, formas – que configuram os sentidos das marcas de fim. Na literatura contemporânea, em que se detecta certo desencanto geral, a partir da crise das ideologias e das derrotas do sentido, diante da constatação de que algumas das significações e certezas foram abaladas, o filósofo francês postula que é, paradoxalmente, a partir deste naufrágio ontológico, característico do final do século XX e do início conturbado do XXI, que se abre a possibilidade de pensar as derivas do sentido, seu aban-

³ O texto, com algumas variações e inserções de imagens, integrou a tese *MULHERES TRABALHANDO: Memória, Corpo e Desejo em Cíntia Moscovich, Tamara Kamenszain, Paloma Vidal, Dinah Silveira de Queiroz e Emília Freitas*, destinada ao Concurso para Professora Titular da UFRGS, em DEZ/2022. A tese permanece inédita.

⁴ Conceito lacaniano que aponta uma exterioridade íntima, um lugar simultaneamente interno e externo, no limite apertado de um limiar. Entendo, aqui, o *êxtimo* como uma espécie de vácuo ou de distância que se desenha em algo ou em alguém próximo demais, e que, por isso, é constantemente buscado e evitado.

⁵ Utilizei, neste trabalho, a versão traduzida de Jean-Luc Nancy ao espanhol: *Un pensamiento finito*, publicada em 2002. As citações em português são traduções da tradução realizadas por mim.

dono, seu redirecionamento e seu próprio fim, o que, de certo modo, asseguraria algum modo paradoxal de pervivência ao próprio pensamento. Comenta Nancy:

“Afinal, pensaremos o fim? A covardia intelectual reage mal à palavra “fim”: “fim da filosofia”, “fim da arte”, “fim da história”... como se temesse ver-se privada de algumas evidências e certezas sem as quais se veria obrigada ao que evita: a teoria de extremos, a radicalidade do pensamento. E é precisamente disso que se trata, do que se deve tratar sem mais delongas: de pensar sem reserva este fim polimorfo e proliferante de sentido, porque é somente aí que teremos a possibilidade de pensar a proveniência de sentido, e de como um sentido, uma vez mais, nos chega” (NANCY, 2002, p.1).

É na potencialização filosófica do pensamento do fim, ou seja, quando se faz do próprio fim um objeto de leituras, tornando-o proliferante, que se consegue pensar nos limites, e gerar textos, combinações, relações, que considerem a própria ausência de soluções, de receitas e de respostas, como lugares de produção de sentido. Ao menos, esta é a proposta de abordagem aos poemas de Paloma Vidal, que circulam em sua maioria nos espaços internos, nos lugares da maternidade e da linguagem, que se constroem entre um desejo de reter e de soltar, entre o encantamento e o esgotamento, e, o tempo todo, questionam os limites e os renegociam, do ponto de vista de um trabalho com o passageiro, com o precário, ou, como afirma a poeta argentina Tamara Kamenszain (2016), se não na prática de uma atividade de quem escreve com o que há⁶, num tempo e lugar em que o eu e o mundo se confundem e se estranham.

Paloma Vidal nasceu na Argentina, em 1975, mas vive no Brasil desde criança. Suas obras⁷, de algum modo, tematizam uma condição de limites ao inverso, pois não potencializam o traço que divide e sim a condição de estar no “entre”: entre duas línguas, duas culturas, ou, como no caso dos poemas de *dois*, a condição do repartir-se, organicamente nos outros seres que

⁶ Ver nas referências.

⁷ Ver, por exemplo, o teórico *Escrever de fora. Viagem e experiência na narrativa argentina contemporânea* (2011) e *Estar entre: ensayos de literaturas en tránsito* (Grumo, 2019), os contos de *A duas mãos* (2003), *Mais ao sul* (2008) e *Ensaio de voo* (2017), e os romances *Algum lugar* (2009) e *Mar azul* (2012). Os poemas de *dois* estão no segundo volume da série *[lugares onde não estou]*: o primeiro é *durante*, de 2015, o terceiro é *Wyoming*, e o quarto é *meninis*, ambos de 2018.

gera e nos outros gêneros literários que ativa⁸. Os *[lugares onde não estou]* assinalam este nunca estar de todo desde a primeira página, na forma de um quadro, sem assinatura, estampado na contracapa do livro:

Estes *lugares onde eu não estou* trazem uma experiência literária plural: misto de crônica e diário, poesia e prosa, formam uma espécie de relato de viagem, com textos escritos na distração do instante postados originalmente em blog no meio dos afazeres cotidianos. A descoberta do mundo pelas crianças, as dúvidas e sonhos, o vivido e imaginado, o visto e ouvido, tudo ganha um outro olhar nesses relatos ora profundos, ora singelos, que revelam uma inquietante familiaridade. É assim, quase sem querer que Paloma Vidal vai seguindo, com talento e invenção, o fio de uma obra mais ampla - que não se fecha aqui, ao contrário: abre caminhos e espaços para novas descobertas, mais que literárias. (VIDAL, 2015, p.2)

Assim, no espaço destinado ao comentarista ou editor, em terceira pessoa, abre-se o livro *dois* - e os demais, que compõem a série, citados na nota 5 -, num fazer plural e transgênero, que identifica um lugar de origem dos poemas, um blog, e uma escrita que é “misto de crônica e diário, poesia e prosa” ou “relato de viagem”. Na montagem do sumário, o tempo é aparentemente definido: uma sequência numérica que, no primeiro poema, registra 23.4.13 e no último 23.11.13, e que, se for tomada como datas, perfaria um total de sete meses do ano de 2013.

Obviamente de modo intencional, o "quadro" de apresentação complexifica, de saída, a vida do leitor em relação às referências comuns de um livro de poemas: títulos, identificações do gênero textual. Por sua vez, o livro subverte as formas e as tipologias, explorando números que podem ser datas e também títulos. Além disso, no sumário, os poemas com títulos escritos seguem o padrão, figurando ao lado das datas/títulos, e os que não têm título verbal são grafados com o primeiro verso dentro de colchetes, ou seja,

⁸ As reflexões iniciais, a respeito de *dois*, foram publicadas em estudo que aproxima alguns poemas de Paloma Vidal, Ana Martins Marques e Bruna Beber, em “Le flou comme politique dans la poésie” (D’ANGELO, Biagio e SOULAGES, François. *Le flou de l’image*. Paris: L’Harmattan, 2019. pp. 121-128.).

participam de uma manobra pela qual acabam sendo aproximados do subtítulo: *[lugares onde eu não estou]*.

Cito um trecho deste sumário-mapa, que é para ser lido e visto:

25.9.13 -	[meus filhos]	40
8.10.13 -	semperbau	41
15.10.13 -	[“minha irmã...”]	42
26.10.13 -	denegação	43
1.11.13 -	[a. sempre veste a camiseta]	44
(VIDAL, Idem, pp. 5 e 6)		

Se a dramatização aqui está evidentemente associada aos jogos textuais e ao espaço entre-capas, registrando formalmente, em marcas, números e sinais gráficos, a indagação dos limites, a seguir, na exploração do corpo do livro, em alguns poemas, o que se dramatiza sofre uma ampliação, incluindo as relações que envolvem a mãe e os filhos, a mãe/mulher e as outras e, num plano mais amplo, a mãe/mulher e o mundo. Em campo pós-formalista, a intimidade se reconfigura em matéria de historicidade, nos limites entre o dentro e o fora e nos ambientes doméstico, virtual e social.

Palavra/corpo: filhos

O poema grifado no sumário como *[f. conta histórias]*, da p. 19, vai propor, a partir da fabulação, uma injunção edipiana de espelhamento:

12.6.13
f. conta histórias
que começam assim:
"era uma vez um menino
que se chamava mamãe"
14:34

Antes de abordar especificamente os versos do poema, atento para a marcação "14:34", de encerramento, que também parece marcar o tempo, mas, dessa vez, a partir de uma hora, como uma espécie de rádio-relógio que pisca em todos os poemas. Estas marcas são variadas, aparentemente aleatórias, ou seja, se são do tempo da escritura de uma forma diário, sugerem que esta não tem hora para acontecer, embora seja assinalada, o que combina com as menções à "distração do instante" e "no meio dos afazeres cotidianos" do quadro de apresentação. Outra menção importante, que vai nortear a

leitura, é a de "descoberta do mundo pelas crianças", também mencionada no quadro, e que, aqui, vai ecoar nos versos 3 e 4.

Se os gêneros textuais são muitos, compondo uma mescla que, antes da publicação em livro, foi exibida em um blog, no poema citado há um contador, que domina uma oralidade antiquíssima e inicia com a fórmula "Era uma vez". Porém, antes de entrar em cena, o narrador depende da moldura introdutória dos versos 1 e 2: "f. conta histórias/ que começam assim:", uma espécie de prólogo que anuncia e prepara a ação.

Como peça reflexiva, o poema faz uma permutação entre os narradores, e a marca das aspas os separa, assinalando os limites, embora haja intercâmbios entre quem conta e quem ouve a história e, dentro da história, entre a personagem que conta e sua própria figura que é contada, além de um desdobramento externo em que aquele(aquela) que ouve torna-se, simultaneamente, a personagem "mamãe"; que, por sua vez, é um nome - o do "menino" -, o primeiro narrador que foi apresentado como f.

Já outra nuance da relação com a mãe, diferente da simbiose identitária do poema anterior, vem, na página 30, em texto aparentemente performativo por a., o filho mais velho:

5.8.13
vergonha

mãe,
para de dançar
assim

14:05

Ainda que não tenha marcação definida de quem "fala", os versos são organizados a partir do vocativo, o que, com a ajuda do título, documenta um incômodo ou uma sensação de "vergonha" captada pela poeta/mãe. Aqui, os limites são nítidos, os corpos estão separados e a mensagem inverte os papéis, pois uma tentativa de controle vem do filho, em direção aos movimentos do corpo da mãe.

Na mesma sequência das relações com a., dois poemas que envolvem o cinema desenham, talvez, um gosto compartilhado e, ao mesmo tempo, as tentativas de diferenciação e de esquiva. O primeiro, na página 31:

10.8.13
cinefilia

para a.
os livros estreiam
os jogos estreiam
e os filmes, claro

15:30

E no segundo, na página 33:

14.8.13
agora
quando tento
abraçar a.
ele grita:
“corta a cena”

12:02

No âmbito poético, a tarefa seria pensar, a partir do corte, o depois do corte. Tentar buscar e assinalar, além das possibilidades de uma escritura contemporânea em diálogo com o cinema, as marcas técnicas impostas pela modernidade tocada por todas as teorias da cultura de massas. Há um plano cinéfilo compartilhado no primeiro poema, estruturado por repetições analógicas em relação a livros e jogos e um desfecho de óbvia concordância no último verso, cuja convivência com a sétima arte é algo banal para as crianças de hoje. Já no segundo poema, a ação se estende ao fazer cinematográfico, a uma mecânica aprendida e executada na ação interventiva de um diretor que grita e que, em plano simultâneo, como ator, através da marca do fim, define o limite e bloqueia o contato físico. Aprendiz de distanciamentos, montagens e cortes, vê-se um cinéfilo em fuga diante das demonstrações de afeto, no avesso do que seria um *happy end* familiar e, ao mesmo tempo, uma vivência desdobrada de quem performa e ao mesmo tempo dirige uma cena.

Paloma Vidal acentua, num tempo captado em passagem, a mão/mãe que escreve a fala, ou que é escrita pela fala do filho, ou que é vista pelo olhar infantil que a absorve como uma extensão de si e a devolve a si mesma, provisoriamente deslocada; ou, às vezes, como um corpo amoroso e acolhedor em rota de colisão com o outro, que se distancia. Os poemas de f. participam dos contos de fadas e filmes de fantasia e, ao invés de trágicos,

os poemas de a. se aproximam da comédia ou das narrativas de formação, brilhantemente captadas em montagens telegráficas e imagéticas de dupla face, que nunca se estabilizam, como no da página 22:

26.6.13

eu me protejo neles e
eles se protegem de mim

12:26

mãe/mulher: outras

A poeta/mãe, que tenta abraçar e que dança nos poemas apesar dos protestos, se aproxima da mulher que entende as fugas e que, às vezes, marca-se em elipse, ao investigar o seu lugar diante do pai/homem, desenhando um vago desejo em um verso longo e único, em língua outra e com grifo, como na composição da página 26:

21.7.13

ella quisiera ser el padre de sus hijos

21:26

Já os personagens-meninos, cujo personagem-pai é a imagem-referência deles, contribuem questionando as diferenças e buscando “soluções”, que é o título do poema da página 49:

8.11.13

soluções

quase todo o dia
f. diz pra mim
que eu não tenho pinto.
nessa fase,
a. me sugeriu
que comprasse um.
f. pensou em
procurar melhor
mas desistiu:
“tá escuro aí”

13:10

A situação é parcialmente acomodada por eles na construção metonímica da página 55, que masculiniza o sexo da mãe e assim inventa uma versão menos assustadora:

22.11.13

f. pergunta o que eu tenho
já que eu não tenho
um pinto.
respondo
e ele diz que não,
“o nome disso
é barba”.

22:00

O lugar do “escuro” é o mesmo da “barba”, aquele onde faz sentido o verso “eles se protegem de mim”, citado no poema final da sessão anterior deste ensaio. O sexo da mãe/mulher, masculinizado, que busca uma analogia paterna pelo preenchimento da ausência, incorpora os exercícios de deslocamento necessários na estruturação da psique e no mecanismo da linguagem, em situação similar à que é visitada, em contra-reflexo, por ela, a personagem mulher/mãe, quando se dirige aos lugares comuns, na página 14 e adverte:

25.5.13

una mujer confundida es muy peligrosa

15:50

Não é estranho que, neste poema, assim como no que abre esta sessão, a disposição do verso seja em linha única, a língua seja o espanhol e seja usado o grifo⁹ para um falar do “eu” ou para repetir uma fórmula. É uma criação que, ao mesmo tempo, apresenta uma cifra, uma grafia e o nome da própria fonte que a desenha: itálico. Tradicionalmente associada às criaturas mitológicas, ao indecifrável e ao perigo, a mulher/personagem encarnada em mãe que visita a língua dos pais, conhece os enunciados dos saberes ocidentais e do patriarcado, mas, no poema da página 41, escolhe a herança do contra exemplo:

⁹ O termo é de tríplice acepção e produz alguns desdobramentos, segundo o Dicionário Aurélio, que vão da mitologia à tipografia: “grifo¹. [Do gr. Grips, pelo lat. vulgar ,gryphu.] S.m. Animal fabuloso, de cabeça de águia e garras de leão. grifo². [Do gr. Grîphos, pelo lat. Gryphu.] S.m. 1. Questão difícil, embaraçosa; enigma. 2. Elocução ambígua. grifo³. [Do antr. Gryphe, de Sébastien Gryphe, impressor lionês (1491-1556)] Adj. 1. S.m. itálico. 2. Sublinhado, grifado. 3. Encaracolado, frizado. (...) 6. Bras. Seção, num jornal ou revista, composta em grifo ou itálico (p.868)”. Os dois poemas em grifo itálico de Paloma Vidal ativam a série, com o auxílio, em arabesco, do espanhol.

8.10.13

Semperbau

as mães me dão pena.
me dá pena a madonna sistina
sem saber o que fazer com seu
bebezão no colo.
e as grávidas magrinhas
de cabelos ruivos,
de jan van eyck.
só as mães malvadas de cranach
me fazem respirar aliviada.

07:59

As pinturas tradicionais da Virgem Maria com o menino Jesus, a *Madonna Sistina*, do século XVI, de Rafael Sanzio, em que a criança possui proporções enormes, considerando o conjunto da pintura e as muitas *Madonnas* do renascimento italiano e do barroco espanhol¹⁰, a tela mais conhecida do belga Jan Van Eyck (1390-1441), *O Casal Arnolfini*, de 1474, que ilustra a gravidez, são contrapostas, no poema, aos quadros de Lucas Cranach der Ältere, o Velho (1472-1553), pintor germânico renascentista que, no que diz respeito à maternidade, pintou um ícone, em 1525, *Vênus e Cupido*, tela também conhecida como *Cupido Queixando-se a Vênus*, ou ainda *Vênus com Cupido Furtando Mel*. Na composição, Cupido é picado por abelhas e olha para a mãe pedindo ajuda. Mesmo com figuras pagãs, um dos objetivos da obra seria dar uma lição de moral em relação ao mau comportamento, pois, na parte superior do quadro está escrito: “não há prazer sem sofrimento”, ou “não há doçura sem dor”, ou ainda “o prazer da vida está misturado com o sofrimento” e ainda “as picadas das abelhas não doem tanto quanto as feridas causadas pelo deus do amor”.

Assim, entre a resignação católica e submissa, que acolhe alegremente a dor de parir, carregar e ver morrer o filho, e certa indiferença pedagógica da Vênus, que, ao entender que a vida é amargor e doçura, reivindica a si, também, a parte doce, o eu poético que escreve, em tempo presente,

¹⁰ A peça-de-altar conhecida como a Madonna Sistina foi encomendada em 1512 pelo Papa Júlio II para a igreja de São Sisto em Placência. A pintura foi uma das últimas feitas pelo artista. A tradição das pinturas das Madonnas vem do século XIII, com Giotto e Fra Angelico e no Barroco espanhol foram pintadas Las Virgens, como as de Murillo, por exemplo. Da Renascença, uma das mais conhecidas é a escultura Pietá, de Michelangelo (1475 – 1564), um ícone da dor e do sofrimento maternos. São imagens muito conhecidas na história da arte e que, sendo impossíveis de reproduzir aqui, encontram-se em catálogos e sites na internet, facilmente acessíveis.

aceita seus limites humanos e também é aquela mãe/mulher que confessa ou que simplesmente constata (desta vez falando “eu” e em português), na página 18:

9.6.13

às vezes eu fico cansada

13:34

mulher/mundo: textos

A série Madonna, Vênus, e a jovem grávida senhora Arnolfini, remete a uma indagação em relação à escritura das mulheres: O que diz este “eu” quando escreve ou fala eu?

Pode ser que se defina claramente noutro lugar, o da profissão, por exemplo, num fora do espaço doméstico, em modo individualizado, quando, séria e descontraída, aprende, com arlequim e seu traje de losangos, na página 29, a ser menos que *dois* e mais “eu”:

4.8.13

eu

professora de literatura
com uns sapatos pretos
de executivo
com laços coloridos
de arlequim
“sérios e descontraídos
ao mesmo tempo”

15:14

Professora de literatura, escritora de blog, de poesia, conto, romance, mãe de *dois*, o eu poético se monta como uma personagem engraçada, colorida, de olhos e ouvidos alertas e cheia de ativáveis extensões. Numa dessas, seu corpo orgânico sofre os desconfortos dos outros corpos amigos, que atingem diretamente em outra série, a das mulheres: ela, K. - a amiga - e a médica, que triangulam preocupações compartilhadas.

9.11.13

minha amiga K. descobriu
que precisa tirar um caroço.
questionada, a médica
respondeu:
“isto não te pertence”

10:36

Todas elas sabem que podem abrigar algo cifrado – um caroço, a tradição, os filhos – que não lhes pertencem, mas que podem estar ali, desejados ou não, numa lógica de continuidade e finitude. Quando a finitude assimila uma forma ou condição, tornando-se ela mesma um pensamento finito, ou seja, um pensamento que, sem renunciar completamente às várias verdades, à universalidade e aos sentidos, só pode pensar-se tocando as suas singularidades, é que o ser atinge o próprio limite, um incorporar-se ou tornar-se voz e texto. O poema está na página 50 e, nele, a transladação de elementos narrativos à poesia ocupa-se do maior lugar comum de todos, a inquietação diante da ameaça da morte, belamente trabalhada em cena literária.

Uma espécie de fio une as três personagens e embora o desfecho seja meio engraçado, ligado ao anedotário popular, constrói um eu que, seja interno e caseiro ou externo e cartográfico, preocupa-se com os demais eus nos quais se projeta. Nas situações de limite, uma espécie de sororidade se evidencia, e no poema a seguir, da página 25, estes efeitos se aproximam do mimetismo:

9.7.13

Fui assistir ao filme da alice winocur
Sobre as histéricas do charcot
Vi vários ataques da agustine,
Vi seu punho esquerdo contra o peito
E a mão direita dobrada para fora.
Vi suas pernas semiabertas e arqueadas.
Quando de noite fui me deitar
Me enfiei inteira sob os lençóis
E adormeci com uma pose
Igual à dela.

19:48

O que aproxima as discussões de Nancy, a respeito do finito, do início deste ensaio, e as histéricas do Charcot, do início do século XX, que

inauguraram a psicanálise e se contorcem no poema, é a introdução do sentir e dos sentidos onde se postulou uma neutralidade impassível da razão.

As mulheres e suas poses, muito familiarizadas com as poéticas do artifício e com a potencialização do falso, partes do maquinismo das imagens e da arte cinematográfica, como bem teorizou Gilles Deleuze, se inserem nos embates emotivos do contemporâneo no lugar do limite enquanto forma, nas relações de intimidade que colocam em dúvida o conhecido e o próximo e nas narrações de si que dão a ver um outro, em letras minúsculas, plástico e mutável.

final

Não se trata do abandono da razão - o sentir não sente nada que não se sente sentir, do mesmo modo que o compreender não compreende nada se não se compreende compreendendo -, mas de uma revisão da filosofia que, para o filósofo francês que acompanha estas especulações, parte do reconhecimento de uma aporia constituinte do próprio saber. A filosofia, incitando o próprio fim e desconstruindo o próprio sentido, ensina não a solução de sua aporia, mas o pensamento de uma ausência de solução como lugar mesmo de sentido: “se um pensamento finito não surge, se não encontra a sua escritura, não teremos pensado o nosso tempo” (NANCY, 2002, p.36).

Assim, no imperativo da escritura, tanto a filosofia quanto a poesia buscariam um derramamento de sentido para fora dele mesmo, em cuja fonte obscura reside o *excrito*. No resvalamento finito de uma *excrição*, nas possibilidades de uma escritura *no limite*, vivem e atuam as marcas da finitude da linguagem continuamente incorporada pela própria linguagem – tornadas corpo e *corpus*.

Aqui, literalmente, no último poema do livro, p. 56, o *corpo* designa o fim da vida orgânica, projetando-se além do tempo humano da existência:

23.11.13

hoje uma pessoa que eu conhecia morreu

14:05

O corpo encontra-se nas marcas de fim. De um duplo fim e de um fim do duplo – do sujeito e do livro.

E o verso, sem ponto final, ainda está ali.

Recebido em 10/02/2022

Aprovado em 10/11/2022

REFERÊNCIAS

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. *Poéticas do Presente: Limiares*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis: 2005.

CESAROTTO, Oscar (Org.). *Ideias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CESAROTTO, Oscar e LEITE, Márcio Peter de Souza. *Jacques Lacan: Uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018.

DERRIDA, Jacques. “Che cos’è la poesia?”. Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar. Revista *Inimigo Rumor*, N.10. São Paulo: 2001. [pp.113-116]

DÖLL, Karine Mathias e PACHECO, Keli Cristina. “A maré em escrita em Mar Azul (2012), de Paloma Vidal”. In. *Revista Conexão Letras*. Poéticas do presente: escritura, política, imagem. Vol.13, n. 20. Porto Alegre: UFRGS, PPGLet, 2018. [pp.125-140]

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Trad. Jaime Salomão. Rio de Janeiro: Imago, s/d.

KAMENSZAIN, Tamara. *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesia)*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

KAMENSZAIN, Tamara. *Fala, poesia*. Trad. Ariadne Costa, Ana Isabel Borges e Renato Rezende. Rio de Janeiro: Azougue / Circuito, 2015.

KAMENSZAIN, Tamara. *Una intimidad inofensiva*. Los que escriben con lo que hay. Buenos Aires: eterna Cadencia Ed., 2016.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Inês Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 1996.

NANCY, Jean-Luc. *Un pensamento finito*. Trad. Juan Carlos Moreno Romo. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 2002.

VIDAL, Paloma. *Escrever de fora*. Viagem e experiência na narrativa contemporânea. São Paulo: Lumme, 2011.

VIDAL, Paloma. *dois*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.



Esta obra está licenciada com uma Licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).