



CENAS DO DISENTO NA POESIA DE GOLGONA ANGHEL: UM DIÁLOGO COM JACQUES RANCIÈRE

Scenes of dissent in the poetry of Golgona Anghel: a dialogue with Jacques Rancière

Júlia Dutra Izidoro¹

<https://orcid.org/0009-0001-2386-6726>

¹Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil.
24210-201 – secretaria.plt.egl@id.uff.br.

Resumo: O artigo é dedicado a analisar os modos de narrar o “dissent”, conceito de Jacques Rancière, na escrita da poeta portuguesa contemporânea Golgona Anghel. Nas obras *Como uma flor de plástico na montra de um talho* (2013), *Vim porque me pagavam* (2011) e *Nadar na piscina dos pequenos* (2017), serão analisados poemas que mantêm uma narratividade dialogada com a “racionalidade do dissent”. Rancière recorre a uma análise minuciosa da eficácia estética quando associada ao fazer político em sua origem: o reconhecimento da não igualdade e da importância de romper com as “cenás de palavras” que mantêm a “máquina da explicação”, fundamentada na luta de classes e, ao mesmo tempo, na sua perpetuação.

Palavras-chave: dissenso; gestos poéticos; cena da palavra; tempo e política.

Abstract: This article is dedicated to analyzing the ways of narrating “dissensus”, a concept proposed by Jacques Rancière, in the writings of contemporary Portuguese poet Golgona Anghel. In the works Like a plastic flower in a butcher’s shop window (2013), I came because they paid me (2011) and Swim in the little ones’ pool (2017), poems that maintain a narrative dialogue with the “rationality of dissent” will be analyzed. Rancière resorts to a detailed analysis of aesthetic effectiveness when associated with political action in its origin: the recognition of non-equality and the importance of breaking with the “scenes of words” that maintain the “machine of explanation”, based on the class struggle and, at the same time, on its perpetuation.

Keywords: dissent; poetic gestures; scene of the word; time and politics.

Introdução

Jacques Rancière, em entrevista concedida à Ângela Marques, tradutora do seu livro *O método da cena* (2021), afirma ter operado uma revolução ao dizer que a rationalidade das explicações, na excessiva análise das causas e efeitos de toda experiência partilhada, resume-se à imanência do que ela mesma diz. Diante de tal afirmativa, intrigava-me pensar como o conceito de cena é alicerce para percorrer a filosofia de Rancière, no intuito de evocar a poesia portuguesa contemporânea, em especial a de Golgona Anghel. A poeta opera uma espécie de desmontagem das explicações previsíveis do mundo sensível e das imagens que a cercam, deixando aparecer a singularidade de uma voz legítima da palavra

que, portanto, cria a cena: uma racionalidade acessada. Para Rancière, o método da cena vai tentar partir de uma singularidade para ver como nela as formas de sua racionalidade já estão presentes. Com isso, a cena da palavra em Anghel nos remete a uma racionalidade própria, desvendando leituras dela (a poeta), por ela e do leitor. São cenas, portanto, que conjugam possibilidades de olhar o mundo em causalidades e efeitos nada estritos.

É importante pensar por que a poesia portuguesa contemporânea, da década de 60 e 70 até a produção atual, conversam com a noção de uma “máquina ótica” no método da cena. Dois motivos ocorrem: primeiramente, porque há nesse período um grande movimento em defesa da poesia. Surgirão muitos nomes na literatura preocupados com a produção de poesia e uma intensidade vinculada à verossimilhança da paisagem do mundo e dos devires humanos colocados em partilha. Em segundo lugar, porque o método da cena escapa da fórmula tradicional da explicação, convergindo com a ideia de um novo movimento da poesia contemporânea portuguesa que acentua o lema de que a poesia é uma só, pois, afinal, não há outra.

Encetando pela poesia, importa salientar um notável movimento de revistas, em torno das quais se congregam algumas vozes líricas mais ressoantes daqueles últimos anos. A primeira delas, espécie de precursora, ou ponte de ligação entre a Presença e a modernidade inaugurada nos anos pós-guerra de 39, é Cadernos de Poesia, que circulou entre 1940 e 1942, sob comando de Tomaz Kim, José Blanc de Portugal e Ruy Cinatti. Conduzidos pelo lema ‘A poesia é só uma!’, que se tornaria a base, ainda que informulada, de muito do lirismo produzidos nos anos subsequentes, preconizavam um certo ecletismo, ao propor a revista como órgão em que se arquivasse “a atividade da poesia atual sem dependência de escolas ou grupos literários, estéticas ou doutrinas, fórmulas ou programas (Moisés, 2013, p. 425-426).

Percebe-se que a trajetória da poesia portuguesa contemporânea destaca, a partir da década de 40 do século XX, um rompimento com as escolas de pensamento, transformando cada vez mais o cabedal da poesia em novas formas de manifestar o eu poético do mundo partilhado. Fernando Pessoa está no cerne de tal inovação poética, principalmente com a primeira edição em livro da poesia heteronímica, no período de 40. Instaura, segundo Moisés, sua “despersonalização enquanto indivíduo” e paga um alto preço pelo ato de transformação das poéticas anteriores, na recusa do eu e salvando-se “duma egolatria” (Moisés, 2013, p. 333). A “multiplicação interior”, como se fosse um “imenso poliedro”, destaca-se em tal necessidade contemporânea de pensar as vozes que nos cercam e nos constituem, alimentadas pelo curso da história e da cultura. Golgona Anghel dialoga com tal multiplicidade de vozes em suas referências literárias e na inclusão de diversas personagens em sua poética: as pessoas comuns, a mulher, o cânone da literatura, o cinema, as artes, as personagens da literatura portuguesa e mundial, o espaço (cidade), entre outras infinitas referências de expressão do outro.

O valor dado à poesia continua sendo parte significante da cultura, mas num caminho desregular e infinitamente reinscrito nas novas formas do fazer poético, com novos gestos,

vozes e atritos dados ao sensível. Dessa forma, quando considero a máquina ótica do método da cena como possibilidades na poesia portuguesa contemporânea, apego-me à explicação de Rancière de que, ao observar a cena posta pela palavra, tenta-se ver uma racionalidade – não sentido, mas forma de pensamento – presente na singularidade do próprio texto, sem recorrer às grandes explicações gerais da ciência moderna. Essa singularidade converge com o que demonstra Moisés (2013) a respeito da incursão de um “ecletismo” necessário à linguagem, sem recorrer a “doutrinas, fórmulas ou programas”, por isso, a poesia de Anghel permite a hipótese de uma racionalidade própria, pois inclui algumas formas de dissenso como elemento de desregramento de uma poética do passado. O sentido se dá numa nova montagem do real e quando se olha para a cena em sua forma pura, a exemplo do teatro e do cinema, encaixa-se as peças para criar a mensagem, que muitas vezes não permite palavras. Ocorre, pois, um encontro do método da cena com o método da igualdade, pois a igualdade apenas existirá, na crítica do filósofo, quando o dissenso e a diferença forem seus pontos de partida. Logo, Rancière começa a aproximar estética e política, sendo justamente nas cenas de dissenso o lugar onde ela aparecerá, estabelecendo atritos entre o que é partilhado no comum da comunidade e o que é vivido essencialmente pelo sujeito. Golgona Anghel revela cenas claras a partir dessa incongruência necessária à política.

Não temes que as máquinas parem de repente
Que o barulho da bomba de oxigênio
Perca o seu ritmo vital. Que a porta
Se feche e que nunca mais a voltes
A abrir. Pouco importa
Se já não te lembras do telefone de casa.
De tempos em tempos, repetes
Os nomes dos filhos, como dantes calculavas
Os dias da semana. [...] (Anghel, 2013, p. 41).

O que é partilhado e entregue pela rotina do mundo contemporâneo não consente o sentimento do sujeito poético. A escolha da voz do incômodo ao observar os anestesiamentos que a vida comum produz, chegando ao ponto de acostumar-se com o tempo que passa veloz, as máquinas, os compromissos, a vida que apenas continua porque a “bomba de oxigênio” a mantém, é a cena da palavra, desmontando as formas estanques de produzir sentido para aquilo que partilhamos no comum. Anghel escolhe o dissenso, pois não há outra cena (poesia) possível. Há uma subjetividade que ultrapassa as fronteiras dos costumes e questiona o limite da passividade, desenhando um olhar distópico sobre o mundo.

Segundo Daniel de Oliveira Gomes (2020), no artigo “Golgona Anghel. Realismo satírico à poética vadia”, publicado na revista Abril nº 24, a poética de Anghel em *Vim porque me pagavam* (2011), é um gesto transfronteiriço, estrangeiro, burlesco, e de tal forma conversa com o realismo de uma poesia cotidiana em Cesário Verde, percebendo a influência desse fazer literário em diversos poetas lusitanos, desde Fernando Pessoa, que

também tem um lugar de subjetividade um tanto deslocado, por uma “hibridez identitária”, de sangue judeu e educação na África do Sul. Gomes comprehende Anghel como “uma trovadora estrangeira diferenciada, ou quase estrangeira, em Portugal” (Gomes, 2020, p.131), que se embrenha profundamente na subjetividade de uma língua não nativa e, a partir das influências literárias, projeta-se na vida interior da paisagem poética lusitana. O paradoxo é necessário: uma “trovadora estrangeira diferenciada”, pois o estranhamento não se dá no pertencimento da língua, mas na construção de um gesto poético revelado por um abismo, uma fronteira entre a subjetividade e os modos comuns da vida cotidiana. A “velha tradição burlesca lusitana” (Gomes, 2020, p.131), para Gomes, é reatualizada na poética de Anghel não apenas pela leitura da sua produção de poemas, mas pelas influências de outros poetas presentes em seus ensaios críticos, principalmente Al Berto.

Para Gomes, há uma “Lisboa subjetivamente submersível” (Gomes, 2020, p.131) tanto em Al Berto e Cesário verde, quanto em Golgona Anghel, no sentido de que a transformação da modernidade levou o sujeito poético a gesticular seus modos de ser percebendo o vazio do contemporâneo, a pluralidade como “muralha”, a vida muitas vezes morta e sem sentido, visando um dinamismo do cotidiano angustiante. São cenas de palavra que acompanham a tradição de uma poesia do cotidiano e da angústia, aproximando-se tanto dos hibridismos do Pessoa, por viabilizar cenários e personagens diferentes, quanto do satírico e burlesco em Cesário Verde, Al Berto e outros. Tais cenas compõem um gesto de referências, porém próprio, uma vez que Anghel se reatualiza ao usar palavras que compõem o cenário atual, principalmente do mercadológico:

O delírio lúcido de Cesário Verde perdeu para a força da realidade, conforme Al Berto, e é esta ausência/falha de delírio, ou este delírio perdido, que povoará a poesia de Golgona Anghel, como veremos, quer seja, uma poesia onde não há nem mais lisboas, há apenas o poeta vendível, ilocalizável em um mundo sem estranhamentos já na ordem capital e coletiva do delírio (econômico, virtual, evolutivo). Em Golgona, pinceladas pós-cinemáticas, vadias, de um mundo comercializado em forma-imagem mutante prostituto onde rege “o vazio da web e o mal-estar das massas” (Gomes, 2020, p. 131).

Pensando nesta “poética vendível” e dos “delírios coletivos” dos dias de hoje, pretendo trazer neste artigo as formas pelas quais Golgona Anghel conversa com a estética de Rancière, a partir dos paradigmas propostos pelo filósofo no que se refere à política no espaço sensível. Um olhar contestatório e cansado, utilizando-se de formas irônicas como única manifestação possível da subjetividade. Cenas de desencantamento, impotência, solidão, depressão, não-lugar, estranhamento e estrangeiro na partilha do sensível são as novas montagens possíveis de percepção do real.

As cenas

No artigo “Cenas da escrita distópica em Golgona Anghel”, publicado em 2021, na revista Literatura, Artes e Doença, Paulo Alberto da Silva Sales afirma haver em Anghel

uma aproximação dos sujeitos citadinos que compartilham das distopias vividas na comunidade a partir de uma ordem cultural capitalista esmagadora do sujeito:

A poeta e os habitantes da cidade partilham, então, uma mesma sintaxe discursiva, oralizada e repleta de referências a objetos e a lugares comuns da ordem cultural do capitalismo tardio. Nos poemas, há cenas atravessadas por uma fraternidade em que se constrói um lugar comum de partilha de problemas entre os sujeitos deslocados. Esses momentos de partilha entre a poeta e os sujeitos citadinos são circunscritos em micropaisagens que os possibilitam estar em conjunto, identificando-se uns com os problemas dos outros (Sales, 2021, p. 98).

O sujeito aprisionado pela lógica do mercado e das novas relações com a passagem do tempo entra em cena e redesenha uma paisagem: a singularidade como uma forma de experiência. O uso do corpo, dos objetos, a observação dos desejos materiais e espirituais e a narração das situações cotidianas são acontecimentos da palavra, o que, segundo Rancière, fazem resistência a um regime normal de causalidade e podem mesmo remetê-lo em questão. As micropaisagens citadas por Sales podem ser observadas como uma experiência de estar em uma situação de desequilíbrio, gesticulando em prol de uma particularidade que expressa a formação de uma identidade, lida por outras identidades não acostumadas com o atrito e, por isso, tornando-se uma pedagogia do dissenso: uma falta. “Fome e Pedagogia” é o título da primeira sessão da obra *Como uma flor de plástico na montra de um talho* (2013). Por “fome” entendemos falta, necessidade, vazio e desespero natural, então, a pedagogia do dissenso, irônica, contraditória, deslocada, incongruente com o que já se deu, é necessária e também famélica. A poeta começa a obra com uma espécie de dedicatória ao próprio atrito, ao próprio dissenso:

Serão processados os aborrecidos;
ostracizados os coitados;
perseguidos os crentes;
fuzilados os fracos;
odiados os feios;
perdidas as esperanças.

Por ordem do autor.
Contra a vontade de São Epifânio. (Anghel, 2013, p. 10).

De forma irônica e localizada na condição de litígio de uma parte dos sem parte, Anghel inicia seu livro mostrando o dano dos que não têm parte na palavra poética, ou, associando à crítica de Rancière à contemporaneidade, daqueles que não têm títulos: principalmente os operários, que são o objeto do método da cena. O “regime normal de causalidade” (Rancière, 2021, p.78), ao qual Rancière propõe resistência através do método da cena, ordena as exclusões e os extermínios dos “sem-partes”. Essa normatividade comprehende, principalmente, a linguagem da explicação categórica dos fenômenos do mundo, principalmente os sociais, permitindo a construção de “classes” que se opõem não apenas materialmente, mas intelectualmente. Portanto, a ideia de uma

“classe operária” que precisa se intelectualizar a partir de uma linguagem que não é a dela, com “explicações” e métodos criados pela “classe oposta”, além de violento, é um ato que mantém o que se pretende desfazer: a desigualdade. Para Rancière, esta é uma contradição que precisa ser desfeita, por isso o rompimento, em 1968, com o mestre Althusser. Por essa voz que distingue as vantagens das desvantagens e o reconhecimento do dano na experiência comum, a poeta convoca os “sem-partes”, manifestando a política de fato:

A noção de cena estava também ligada a certo privilégio da palavra. Estava ligada, quando trabalhei com a história operária, à vontade de tomar ao inverso todo um discurso no qual o mundo do trabalhador seria o mundo do fazer em oposição ao mundo intelectual, que seria o mundo da palavra (Rancière, 2021, p. 78).

Nessa perspectiva de pensar a história operária e a emancipação, Rancière coloca em cena a história do mestre francês Joseph Jacotot, na obra *O mestre ignorante* (2022), na qual revela uma aventura intelectual do professor: Jacotot foi lecionar na Universidade de Louvain, na Bélgica, em 1818, e seus alunos não falavam francês, não podendo entender uma palavra sequer do que ele explicava. Diante disso, o mestre decide que não vai explicar o livro do qual pretendia ensinar, mas sim, os alunos iriam ler a obra em francês com o apoio de uma tradução na língua que entendiam, o holandês. Após isso, eles teriam que explicar a Jacotot a obra completa em francês, aprendendo a língua a partir da comparação do código linguístico. O mestre não acreditava que tal aventura daria certo, mas percebeu que os alunos foram capazes de aprender sozinhos, emancipando-se. O que Jacotot promoveu nesta experiência foi a construção de uma cena horizontalizada, permitindo que seus alunos aprendessem por modos próprios, numa racionalidade e operação própria, sem a distância que a pedagogia tradicional promove entre professor e aluno. Segundo Rancière, Jacotot preveniu que “a distância que a Escola e a sociedade pedagogizada pretendem reduzir é aquela de que vivem e que não cessam de reproduzir” (Rancière, 2022, p. 11). Nesse sentido, estabelecer a igualdade como um objetivo a ser alcançado, a partir de uma situação de desigualdade – no caso de um mestre e um ignorante – é postergá-la até o infinito.

Portanto, é nessa mesma noção de refazer o método, desmontar as explicações que nos levam a uma eterna busca por emancipação, que consiste o método da cena em Rancière, onde uma realidade singular pode ser experimentada, no caso dos oprimidos e inferiorizados, refletindo suas condições e aparecendo a sua identidade, como pretende fazer Golgona Anghel na abertura da sua obra. Esses versos aparecem no livro como uma epígrafe, antes mesmo da divisão das sessões, por isso, é possível entendê-los como uma abertura para um gesto poético irônico que será manifestado em toda a obra. São Epifânio foi um bispo da Igreja Católica, da diocese cipriota de Constância, na região do mar mediterrâneo, do final do século IV d.C., e foi conhecido por ser um santo combativo às heresias da Igreja, numa posição de defesa em favor dos sujeitos oprimidos, fornecendo-

lhes uma tutela espiritual. Dessa forma, a autora da poesia vai punir, hostilizar e arrebatar os coitados, crentes, fracos, feios e aborrecidos, contra a vontade do santo representativo de uma voz política que pode não ter sido suficiente para impedir as ações violentas da elite oligárquica da época, mesmo contrariando grupos da própria classe. Nesse sentido, a voz poética vai hostilizar, através da ironia, para ser representativa do combate, do espanto, do choque, fazendo com que os gestos políticos se diversifiquem na construção da linguagem e promovam algum tipo de igualdade.

Silvina Rodrigues Lopes, em *Literatura, defesa do atrito* (2022), observa um ponto crucial para a pergunta “o que é arte?” ou “quando há arte?”, questão discutida na teoria estética, no sentido de pensar que a defesa do “quando há arte?” desemboca na noção do pragmático ou não pragmático, a arte como pressuposto de uma mensagem. No que se refere à literatura, Lopes considera que “a defesa da literatura não é apenas literária” (Lopes, 2022, p. 17), há uma destinação ao considerar a mensagem da literatura, porém, esse conflito entre o pragmático e não pragmático revela um problema: a destinação se limita às exigências sociais; já a literatura que não se destina aos outros, que não revela mensagem, “vem romper a estreiteza das exigências sociais, escavar vazios através dos quais o em-comum se ilimita. Todo poema é por condição sem destinatário” (Lopes, 2022, p. 18). Acredito que o que há em Golgona Anghel, na voz do dissenso, do atrito e do desconhecido, é tal ilimitação que escava os vazios, dirigindo-se a uma cena de expressão do verdadeiro gesto de igualdade, dando borda à leitura do mundo que precede à palavra.

Como diz Mandelstam, “o facto de se dirigir a um interlocutor concreto corta as asas ao verso, retira-lhe o ar, o ímpeto. O ar do verso é o imprevisto. Se nos dirigirmos ao conhecido não podemos senão exprimir o ‘conhecido’. Daí que, enquanto homem de letras existe numa relação com os seus contemporâneos”, ele não pode senão situar-se ‘acima’, ‘eminente mente acima’ da sociedade [...]. Por consequência o homem de letras tem necessidade de um pedestal. A poesia é absolutamente outra coisa” [Mandelsatam, 1990:64] (Lopes, 2022, p. 18).

Ao verificar tal “outra coisa” que poderá ser a poesia contemporânea portuguesa, em especial a de Anghel, com suas influências em Al Berto, Herberto Helder, Adília Lopes, Manuel de Freitas, Maria Velho da Costa, Joaquim Manuel Magalhães entre outros e outras, faz-se necessário aqui um desdobramento em Rancière na ideia de cena como diferença de um método na política da palavra, que se desdobra em arte. Para o filósofo, olhar e produzir a cena da palavra, na arte e nos movimentos políticos, tem como principal finalidade a emancipação.

Em *A noite dos Proletários*, obra escrita em 1981, Rancière analisa operários autodidatas que usavam as suas noites livres para ler e debater conceitos políticos e filosóficos de forma autônoma. Produziam-se cenas a partir da perspectiva da autonomia e da emancipação, visualizando-as como o verdadeiro fazer político, que não pode ser controlado por nenhuma “forma de fazer” ensinada por alguém que já tem as coordenadas pré-estabelecidas. António Gramsci, intelectual e socialista italiano que passou por volta de

20 anos da sua vida escrevendo dentro de um cárcere, no regime Mussolini, desenvolveu uma vasta produção a respeito da cultura e da política, com críticas à construção do conhecimento e da produção de cultura que leva à hegemonia. Para o intelectual, estas três ferramentas se entrelaçam: conhecimento, cultura e política. O conhecimento ensinado na perspectiva e nos modos da cultura hegemônica, com manobras sociais para alienar os sujeitos e colocá-los a favor das reformas – e não das revoluções – é a principal arma do poder no capitalismo. Este sugere, portanto, a produção de cultura e conhecimento a partir da realidade singular da classe operária.

Para Attilio Monasta, em Gramsci (2010), no ensaio “Aprendizagem política”, a principal intenção da revista *Ordine Nuovo*, criada por Gramsci após a primeira guerra mundial, era a de “educar a nova classe operária criada pela indústria e pela guerra” (Monasta, 2010, p. 14). Para isso, é preciso, assim como Rancière, repensar a educação tradicionalmente feita pelo poder hegemônico. Observar a cena de “uma conversa filosófica de três operários em uma hospedaria na área rural; a narrativa de um dia de trabalho; uma celebração Saint-simoniana; uma visita a um atelier de alfaiates fraternos em uma época de revolução” (Rancière, 2021, p. 23) é defender que as palavras da História foram construídas a partir de cenas contadas por historiadores, ou imaginadas, e, desse método narrativo estrito, formaram-se categorias de observação e de produção de sentido que nada têm a ver com o que de fato existe: o operário e a sua palavra. Como já dito anteriormente pelo filósofo, não se pode criar uma cena de igualdade numa interlocução desigual. Por esse motivo, Rancière, ao desenterrar nos arquivos da história dos operários e analisar minuciosamente a palavra como grande produção de cena, entendendo o abismo existente entre a palavra científica e o método da palavra operária, observa a crítica dos historiadores e dos filósofos ao seu método:

Ambos concordaram em denunciar meu apego à superfície das coisas e ao grão das palavras em detrimento do rigor de conceitos bem definidos ou de encadeamentos causais bem demonstrados. A isso se acrescentou a reprovação política de valorizar a dimensão efêmera das revoltas e dos momentos de exceção, ignorando o longo período de desenvolvimentos históricos que fundaram as estratégias das organizações revolucionárias responsáveis (Rancière, 2021, p. 24).

É pertinente e necessário, pois, a “defesa do atrito”, desde o silêncio das palavras dos operários – silêncio no sentido de transgressão – e dos sujeitos citadinos, até a formulação de uma arte, no caso a poesia, que contracena com esse olhar proletário numa tentativa única e exclusivamente possível de gesticular o que se passa no tempo, no cotidiano, nas partilhas comuns e/ou divididas. Pensar Gogol na produção das cenas de dissenso comprehende a clara dimensão do olhar do “método da cena”. Portanto, cada análise poética feita é uma tentativa de conversar com a necessária defesa de Rancière, em sua vasta obra, de uma desarticulação da racionalidade dada, que se pretende à comunidade partilhada e dividida. Assim, pressupõe-se uma razão intrínseca e imanente ao que puramente existe como reação da palavra, da arte e da performance, ao

meio.

A obra *Como uma flor de plástico na montra de um talho* (2013) é a terceira publicação da autora e contém um total de vinte e nove poemas divididos em três partes: “Fome e Pedagogia”; “Mais carne, mais sol e mais sabor” e “No lugar do grito uma greta”. O título apresenta uma imagem bastante peculiar em relação ao problema da construção reelaborada de um espaço sensível dotado de artificialidade, no que concerne ao visto, à obra literária e à estética. Uma flor pode representar o poder de utilidade das manifestações da palavra e, num sentido político, a flor irá colocar no lugar da guerra a paz, no lugar do luto, a luta, como possibilidades de transformação da comunidade, como símbolo da democracia e da conquista política. Na revolução dos cravos, em Portugal, no dia 25 de abril de 1974, a rosa de cravos foi utilizada como símbolo da paz, num momento em que ocorreu um levante popular e militar para derrubar o governo ditatorial fascista de António Salazar. A luta foi pacífica e rápida, e as rosas foram colocadas nas pontas dos tanques do exército, simbolizando um movimento contrário à guerra. Quando a poeta muda a natureza essencial da flor para plástico, sendo mostrada numa montra (vitrine), propõe-se uma deformidade do sentido na observação da palavra e do seu poder no espaço sensível. A poesia já não serve mais para acolher afetos e humanidades, mas sim, para vislumbrar uma ferida, um grande dano. Esse corte, ou desencantamento, contesta o contemporâneo, problematizando a vida comum e inaugurando um litígio entre o homem e o mundo.

Lembro-me, neste momento, do poema “Matadouro”, de Luís Miguel Nava, que guarda uma explosão de humanidade no paradoxo entre luz e treva, guerra e paz, amor e ódio, dor e prazer. Um mergulho em imagens sobre as quais existe um nascimento (vida) a partir do movimento mais brutal de estilhaçamento dela mesma. A guerra incutida na interioridade mais primitiva da natureza humana é o lugar do encontro com a luz:

Dancei num matadouro, como se o sangue de todos os animais que à minha volta pendiam degolados fosse o meu. Dancei até que em mim houvesse espaço para um poema de que todas as imagens depois fossem desertando. [...]. Só esse espelho capta a espessa luz em que parecem ter-se consumido os próprios astros, essa luz que com os objectos que ilumina se confunde numa única substância capaz de arrancar-nos à treva e de dar cor à santidade. [...]. A luz que das vísceras emana é a de deus, aquela que, por excessiva dose de trevas misturada, mais que qualquer outra se aproxima da de deus, que resplandece nas carcaças em costelas onde é fácil pressentir as incipientes asas de algum anjo (Nava, 2002, p. 193).

O litígio entre o homem e o mundo aproxima-se da metáfora de uma “dança num matadouro”, pois a explosão de imagens no poema em prosa de Nava pode ser comparada à ferida em Golgona Anghel ao encontrar os resquícios de humanidade nas vísceras do animal destrinchado. À medida que se mergulha no universo do litígio, procurando o dano, mais se aproxima do objeto questionado, mais se desvela a real significância, em imagens, do que de fato se assemelha às sensações do homem no seu espaço comum. A luz que resplandece do sangue e da carcaça do animal encontra uma potente relação entre corpo e espírito: homem e pensamento.

Ao aproximar a estética da palavra de Anghel à crítica da política em Rancière, muitas intersecções são possíveis, principalmente as que se referem às consequências do político na comunidade. Em *O desentendimento* (1996), o filósofo elabora as maneiras de pensar a vida comum contemporânea esmiuçando o conceito de político desde a sua origem. Num primeiro momento, ele pergunta se existe uma filosofia política, compreendendo que há uma contradição na própria pergunta. Nesse ponto, a consonância com nossa poeta e seus gestos já encontra um destaque, pois a palavra não só traduz as sensações do espaço comum, como também as contestam. Apontarei que, para Rancière, esta é a verdadeira política, ou seja, o próprio dissenso.

No primeiro conjunto da obra *Como uma flor de plástico na montra de um talho* (2013), na parte intitulada “Fome e Pedagogia”, a poeta apresenta três poemas que demonstram a sua preferência pela destruição de uma estética tradicional da palavra, num encontro penoso entre o pensamento e os gestos da escrita – a ideia de uma literatura que representa o psiquismo da dor e da loucura, desvinculando qualquer compromisso do escritor com os sentimentos esperançosos de idealização da vida.

No poema “Fui convidada para fazer parte de uma gangue”, é perceptível a escolha de palavras relacionadas às coisas utilizáveis e consumíveis do mundo, como as únicas recompensas válidas para o trabalho ofertado à poeta: “[...] aceitei com orgulho as flores de plástico/ e as velas em forma de sapatos com salto alto/ um cheque em branco/ uma viagem a Honolulu/ duas porções de pizza/ uma cabeça de porco/ e um vale de refeição...” (Anghel, 2011, p. 26). Há, também, uma inversão a respeito do valor da escrita, não sendo mais os poetas dignos de condecorações, pelo contrário, são, agora, bandidos e fazem parte de uma gangue, demonstrando a queda ao crime: “Ofereceram-me também uma antologia/ dos melhores poetas bandidos mortos, / os meus futuros companheiros. / Não houve cerimônia oficial/ de iniciação. / Melhor assim.” (Anghel, 2011, p.26) António Guerreiro, em crítica da obra em questão, indica a abordagem contestatória e corrosiva da poesia, trazendo características de rompimento da poeta com os sentimentalismos líricos, completamente desconfiada e desconectada da tradição:

Quando, em 2011, Golgona Anghel publicou *Vim porque me pagavam* (editado por Maripoza Azul), ficamos a saber que ela reclamava, enquanto poeta, a figura do intruso a soldo que desdenha das complacências e autocelebrações da poesia, e da correspondente bardolatria. E como se trata de uma poesia altamente culta, estabelece – como se confirma neste livro recente – um requintado diálogo com uma tradição para a qual a atitude poética (o “estado de poeta”, como dizia Gombrowicz, e a hipnose que ele suscita) é submetida à corrosão. Como Mandelstam, Golgona Anghel sabe que “na poesia, há sempre a guerra”, conhece bem a contestação da Poesia (Guerreiro, 2013, p. 13).

Ao pensar a imagem da guerra na poesia de Golgona Anghel entendo a ironia que se estabelece nos gestos da sua escrita, pois as lutas que a poeta elenca com as imagens que cria através das palavras têm relação com o não contentamento do que é visto e compartilhado no comum. Explicar e dar respostas à estética que ocorre na alma

(pensamento) do artista (poeta) não parece ser um recurso eficaz para a sua poesia. Nesse sentido, há também a impotência da poesia que guerreia sem força, relatando um desencantamento e, mais uma vez, uma queda, ao detalhar os sentimentos de cansaço, o desastre observado pelo eu poético na configuração do mundo e a impossibilidade do bem-estar social, uma vez que se compartilha, no tempo e no *éthos* da comunidade, uma felicidade vendável:

Não gosto de contar o desastre em detalhe
Mas, se quiserem, posso escrever uma lista com nomes e camas.
Sou bem capaz de molhar o pezinho na história da barbárie,
Condecorar o medo,
Cortar-me a mão com que limpo as feridas
De uma civilização em queda. (Anghel, 2013, p. 18).

Através da guerra como ironia, a poeta acessa um lugar desabrigado no pensamento do leitor, mas não desconhecido, porque o dissenso entre o visto e o dito é constante, mas recorrentemente não visitado. Esse confronto proposto pela poesia da autora me leva a pensar no fundamento dos estudos de Rancière em política e estética. O filósofo chama de dano a fonte da política: quando a noção de igualdade, formadora da partilha do comum, é estabelecida entre os gregos, mas a divisão das partes é contada culturalmente como se conta a distribuição dos produtos do capital. O dano fundador da política a origina, de fato, porque gera o dissenso. O filósofo investe, portanto, na coincidência entre política e dissenso porque entende tal aproximação como uma estética da política, diferenciando o que é a política de fato, desdobrada na ideia de democracia, do que seria a polícia – conceito cunhado em *O desentendimento* (2016) – através dos aparatos do Estado no controle da comunidade. Portanto, nesse ímpeto de guerra, luta, caos e dor, Anghel acessa o fundamento da política e retorna a ela com todos os elementos concorrentes na vida contemporânea, que transformaram a potência de viver em cansaço e cólera.

Em *Sociedade do Cansaço* (2017), o filósofo contemporâneo Byung-Chul Han, analisa essa transformação das sensações que o homem tem, atualmente, ao interagir com as demandas sociais, e, no capítulo “Pedagogia do ver”, esclarece: “No empuxo da aceleração geral e da hiperatividade desaprendemos também a ira. A ira tem uma temporalidade específica que não se coaduna com a aceleração geral” (Han, 2017, p. 54). A ira em Anghel seria o ato político em essência, pois ela manifesta o contrário do que comumente é designado como bem visto e aceito para a materialidade da voz poética no decorrer dos tempos. Um ato político porque desvela a angústia do eu poético e a coloca no comando das relações com o outro, não importando quem é esse outro e como sua voz será recepcionada. Ida Alves e Celia Pedrosa, no texto de abertura da organização da coletânea de ensaios intitulada *Poesia Contemporânea: voz, imagem, materialidades* (2016), explicam como, a partir de um ensaio, Daniel Link define a poesia contemporânea.

Daniel Link faz da poesia como ponto de incandescência dos mecanismos de ler e escrever, contrapondo ao hábito a possibilidade de habitat, de

abertura do corpo/texto ao espaço [...]. Link vê o poético como embate com os limites da subjetividade, da cultura, da história, nelas abrindo espaço para o enigmático e o monstruoso, isto é, para o que desafia as formas institucionalizadas de nomeação e hierarquização (Alves; Pedrosa, 2016, p. 8).

A poesia contemporânea da forma como a vê Daniel Link abarca a análise que trago aqui de associação da poética de Gogol Anghel ao dissenso, pois o processo de interação do eu poético com o mundo possibilita a criação de novos mundos, que muitas vezes não são nomeados e hierarquizados. A forma de entender o processo poético na escrita, no caso desta poeta, tem relação com criar possibilidades distintas de olhar o mundo, não abarcadas pelo tempo que mede os instantes e, por esse motivo, repete o presente de forma a torná-lo comum e igual aos outros instantes vividos. O processo de escrita, pelo contrário, expande o olhar, abarcando tudo o que se pode conter na subjetividade do eu poético, na sua relação com a cultura, com a História e com o diferente, sem repetir as formas que a categorização do tempo estabeleceu. A voz do desacordo é, pois, política, e o dano fundamental em Rancière, comparado ao que Link define como poesia contemporânea, é justamente na impossibilidade do habitar num espaço comum sem a guerra e o litígio, abrindo corpo e texto a novas formas de ver o tempo.

Ao ler a perspectiva de Anghel sobre o processo poético, em ensaios da poesia de Al Berto, por exemplo, percebo que a palavra comprehende uma invasão no espaço comum, o aparecimento que toma conta da percepção da realidade, fazendo das formas imagéticas, dadas no pensamento, noções e significados singulares daquilo que experimentamos, fundindo o real e o imaginário. A poeta constrói tais percepções na leitura que faz do tempo em Al Berto, dialogando com a análise de um poeta que vê o tempo como uma corrosão dos movimentos dos corpos, uma contaminação da percepção das coisas, uma urgência pela “intemporalidade” (Anghel, 2013, p. 7). Nesse sentido, a força da palavra poética constrói novos mundos por contrariar a força da temporalidade. Só a palavra poética, através da não integração a esse tempo que existe por condição na vida humana, é que pode criar novas formas de dizer, não permitidas na trajetória consensual.

O dizível, segundo Giorgio Agamben, em *O que é a filosofia?* (2016), é uma categoria da linguagem que se apresenta de forma ontológica. Conferindo o termo aos estoicos, Agamben analisa uma tríade dos elementos do conhecimento, originada a partir da noção de ideia em Platão. Dessa forma, existe o nome que se dá a algo, as letras (signos) utilizadas para dizer, ou voz (música), e o significado (conceito) conferido a tal coisa. Porém, a ideia (o dizível) caracteriza-se por um terceiro ato – a manifestação da coisa dita e recolhida na presença. O dizível está por “entre” na tríade da linguagem, pois ele manifesta-se no espírito, na real existência do que foi dito fora de uma lógica dimensional do lugar significativo das palavras, dos seus nomes e dos seus objetos: “Assim como a ideia, o dizível não está nem na mente nem nas coisas sensíveis, nem no pensamento nem no objeto, mas entre eles” (Agamben, 2016, p. 88).

Nesse sentido, o dizer não pode ser entendido apenas a partir da conexão e



interpretação da voz e do visto, sendo necessário considerar o ato da fala e a noção de verdade que temos dela aliado a uma terceira presença, tornando o dizível aquilo que se localiza entre e além do que é dito (um além-entre). O jogo da política (dissenso), pois, perpassa a tal noção do dizível claramente no riso irônico da palavra poética de Anghel e é preciso identificar (justamente porque não lógico) o espírito de apreensão interpretativa do leitor. Faz-se, portanto, as perguntas: a ideia manifestada, ontologicamente presente, confere dizibilidade (verdade), portanto política, ao leitor? Fornece-lhe movimento e desordem entre a coisa dita e o real sentimento dela? A pergunta da política e do dizível é seguramente uma questão filosófica do contemporâneo:

O processo de escrita está constantemente associado à vertiginosa criação do mundo. Matérias disformes, corpos em estado larvar, “arestas de sangue”, o medo, silêncios e sombras, “música aquática”, testemunham esse momento demiúrgico em que aquele que escreve, enumera “as coisas amadas”, coloca-as no seu lugar, dá-lhes “uma idade, uma utilização, e antes que a manhã se abata sobre a casa” recria o mundo (Anghel, 2013, p. 19).

Antes do poema “Estou estendido no meu leito de morte”, Golgona Anghel cita Mário Cesariny: “Queria de ti um país de bondade e de bruma/ queria de ti o mar de uma rosa de espuma” (Anghel, 2013, p. 20). O contrário do país de bondade e das rosas de espuma é ter “as mãos fracas e respirar por um tubo” (Anghel, 2013, p. 19), é ver em queda a idealização de uma mulher, de um romance, ou um possível amor. Esse amor, ou esta mulher, são tão perigosos quanto o ofício dos homens de bem na expansão ultramarina, o que se pode levar dele é a frieza, a distância e os produtos do mundo capitalista, para colocar no lugar do tédio que se tornou a própria vida.

[...]
Queres mas é umas férias na Disneylândia.
Queres de mim tudo menos a cadela e a porra desta vida.
Queres de mim o colar de margaridas,
Uma nuvem
E um par de sapatos puma. (Anghel, 2013, p. 21).

A citação de Cesariny vem antes de um poema que fala de como o eu lírico se sente morto, fraco, respirando por um tubo e transpirando Bushmills, não vendo nada de um país de bondade, mas sim, o reconhecimento da hipocrisia daqueles que querem tal beleza. O poema indica o litígio claro entre o mundo visível – estético – e os sentimentos individuais. O eu lírico de Golgona Anghel manifesta o político na sua forma mais essencial e ainda com os traços dos problemas contemporâneos, podendo dialogar com a política da filosofia que Rancière entende ter sido “entravada durante muito tempo pelo marxismo que fazia da política a expressão ou a máscara de relações sociais, submetida às usurpações do social e das ciências sociais” (Rancière, 1996, p. 7).

Considerações finais

A filosofia política, por fim, volta a entrar em cena através da poesia contemporânea, porque apenas a luta pelo espaço e pelos títulos não resolve mais as angústias criadas pela própria condição do ser político: um ser livre e com voz. O que é preciso, de fato, é o alcance da emancipação e, na democracia atual, há certa voz, novas conquistas de espaços, algumas mudanças lentas, porém, não há emancipação real que coloca um fazer político essencialmente promissor nas demandas do social. Portanto, o dissenso é e deverá ser sempre permanente, permeando os espaços que já foram conquistados, mas que, ainda, escondem a repartição das partes do comum hierarquizadas. Através da arte, conversa-se com mais atrito, ao promover um olhar operado pela ironia; pelo gesto político; e pela observação do tempo como objeto de um *locus* mantido no poder de um grande capital.

Rancière indica que a filosofia por si só é política. Para isso, volta em Aristóteles e cria observações do livro I da *Política* segundo as quais o homem é um animal político por deter a palavra raciocinada e não somente a voz, como os outros animais. O homem, além de manifestar o útil e o nocivo, consegue elaborar de forma complexa as consequências dessas duas noções. Dessa forma, instaura o político ao identificar que esses resultados alteram a vida comum, criando, logo, a *pólis*, a família e a cidade. Por essa via, o homem distingue o bem do mal, o bom do ruim, o belo do feio, a justiça da injustiça e, finalmente, a igualdade da desigualdade. Para Rancière, neste ponto, é onde começa a política de fato:

O problema aqui não é enobrecer a acepção do útil para aproximá-lo da idealidade do justo, que é seu fim. É ver que a passagem do primeiro para o segundo só se faz por intermédio de seus contrários e que é no jogo desses contrários, na relação obscura do “nocivo” e do “injusto”, que reside o âmago do problema político, do problema que a política coloca para o pensamento filosófico da comunidade. [...]. A política começa precisamente onde se deixa de equilibrar lucros e perdas, e se cuida de repartir as partes do comum, de harmonizar segundo a proporção geométrica as partes de comunidade e os títulos para se obter essas partes, as axiai que dão direito à comunidade. Para que a comunidade política seja mais do que um contrato entre os que trocam bens ou serviços, é preciso que a igualdade que nela reina seja radicalmente diferente daquela segundo a qual as mercadorias se trocam e os danos se reparam (Rancière, 1996, p. 19-20).

Entendo esse aspecto, ao aproximar a poética de G.A. à noção de política em Rancière, como uma condição não política na estrutura da existência do capitalismo, pois, sendo a política a manifestação litigiosa de uma reivindicação da distribuição dos lucros e dos títulos, seria, um dia, finita a existência de partes desequilibradas nesse processo de apropriação do comum. Logo, é possível afirmar que a política é o contrário da “democracia” liberal capitalista, quando há uma manifestação que possibilita um retorno a sua essência de fato.

Lopes, no último capítulo de *Literatura, defesa do atrito* (2022), diz que “uma cultura viva dará sem dúvida grande importância à poesia, pois estará apta a respeitar a invenção de novas possibilidades de significação (e de vida)” (Lopes, 2022, p. 165). Porém, as

“diferentes maneiras de falar de poesia” perpassam por diferentes lugares a nível de ideologia. Para a autora, há a recepção que serve a um teor “propagandístico e ideológico” de algo, permitindo ser a poesia um “bem supremo ao alcance de todas as almas” (Lopes, 2022, p. 165) e há, também, as condições da existência da poesia para cada sujeito individualmente, considerando seus atritos com o mundo. Essas duas diferenças distinguem as “maneiras de falar de poesia”, além disso, a magnitude que se dá a ela. A partir da análise da narratividade de Golgona Anghel e de suas influências do passado e também contemporâneas, tem-se que o caminho da cultura, do meio em que vivemos, do tempo político e social, não condiz com uma “cultura viva”, mas sim com “cercos” que aprisionam os horizontes de percepção do mundo. Por isso, o fazer poético e a crítica têm despertado para a necessidade de desarticular tais prisões, negando o “lugar comum” da poesia “boa” e aderindo ao seu contrário como forma de “acordar” o sujeito político.

Dessa forma, é importante considerar a fonte político-contextual da poesia de Anghel para entender a necessidade e a racionalidade do atrito. Esses meios (contextos) são “apolíticos” por natureza, produzem medo e angústia, são “surdos”, apáticos, insípidos e, mais do que nunca, funcionam como uma máquina de construir sujeitos que concordam e na democracia representativa concordam discordando. Ocorre um paradoxo na comunhão do sensível: a fantasia da palavra destinada a discordar. Associando, portanto, as vozes do dissenso na poesia de Golgona Anghel à crítica da relação entre estética e política em Rancière é possível concluir que a palavra “desencantada” e “desencontrada do todo” permite despertar os sujeitos do “sono” e conhecer a verdadeira essência do estar no mundo atravessado pelo fazer político.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é a filosofia**. Trad. de Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2022.

ALVES, Ida; PEDROSA, Celia. **Poesia contemporânea**: voz, imagem, materialidades. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

ANGHEL, Golgona. **A metafísica do medo**: leituras da obra de Al Berto. 2008. Tese (Doutorado em Estudos Portugueses) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008.

ANGHEL, Golgona. **Vim porque me pagavam**. Lisboa: Mariposa Azul, 2011.

ANGHEL, Golgona. **Como uma flor de plástico na montra de um talho**. Porto: Assírio & Alvim, 2013.

ANGHEL, Golgona. **Nadar na piscina dos pequenos**. Porto: Assírio & Alvim, 2017.

BERTO, Al. **O medo**. 2. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.



GOMES, Daniel de Oliveira. Golgona Anghel. Do realismo satírico à poética vadia. **Abril**, v. 12, n. 24, p. 129-142, jan./jun. 2020. Disponível em:
<https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/32919>. Acesso em: 23 jan. 2024.

GUERREIRO, António. No bordel das musas. **Público**, 31 jul. 2013. Disponível em:
<https://www.publico.pt/2013/07/31/culturaipsilon/noticia/no-bordel-das-musas-1659271>. Acesso em: 23 jan. 2024.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Trad. de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Literatura, defesa do atrito**. Belo Horizonte: Chão de feira, 2022.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Editora Cultrix, 2013.

MONASTA, Attilio. **Antonio Gramsci**. Trad. de Paolo Nosella. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

NAVA, Luís Miguel. **Poesia Completa**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

SALES, Paulo Alberto da Silva. Cenas da escrita distópica em Golgona Anghel. **Desassossego: literatura, artes e doença**, v. 3, n. 25, p. 97 a 111, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/185806>. Acesso em 23 jan. 2024.

RANCIÈRE, Jacques. **A noite dos proletários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. Trad. de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Trad. de Lílian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do Sensível**: estética e política. Trad. de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Trad. de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins fontes, 2019.

RANCIÈRE, Jacques; JDEY, Adnen. **O método da cena**. Trad. de Ângela Marques. Belo Horizonte: QuixoteDo, 2021.

NOTAS DE AUTORIA

Júlia Dutra Izidoro (izidorojulia@gmail.com) é mestra em Literatura portuguesa e africanas de Língua portuguesa pela Universidade Federal Fluminense (UFF); pesquisa de poesia contemporânea comparada à filosofia e política.

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Luís Cláudio de Sant'Anna Maffei, orientador da pesquisa de mestrado.

Como citar esse artigo de acordo com as normas da ABNT

IZIDORO, Júlia Dutra. Cenas do dissenso na poesia de Golgona Anghel: um diálogo com Jacques Rancière. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 30, p. 01-17, 2025.

Contribuição de autoria

Não se aplica.

Financiamento

Não se aplica.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.

Licença de uso

Os/as autores/as cedem à Revista Anuário de Literatura os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](#). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

Publisher

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus/suas autores/as, não representando, necessariamente, a opinião dos/as editores/as ou da universidade.

Histórico

Recebido em: 12/09/2024

Revisões requeridas em: 01/02/2025

Aprovado em: 11/06/2025

Publicado em: 20/06/2025

