



Revista Alere

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICO-LINGÜÍSTICOS
NÚCLEO DE PESQUISA WALTERS DUB-PISSO
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO

Vol. 26

UNEMAT
Universidade do Estado de Mato Grosso
Cidade: Alberto Beyer, Mato Grosso


EDITORA
UNEMAT

A faint, circular, grayscale image of a woman's face is centered in the background of the page. The image is semi-transparent and serves as a decorative backdrop for the text.

ORGANIZADORES

José Eduardo Martins de Barros Melo (UNIR)

Walnice Vilava (UNEMAT)

Maria Elizabete Sanches (UNIR)

**DOSSIÊ
POESIA DE
AUTORIA FEMININA
NAS REGIÕES NORTE,
NORDESTE E
CENTRO-OESTE**

UNEMAT

Universidade do Estado de Mato Grosso
Carlos Alberto Reyes Maldonado

REITOR

Rodrigo Bruno Zanin

PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE GRADUAÇÃO (PROEG)

Alexandre Gonçalves Porto

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (PRPPG)

Anderson Fernandes de Miranda

PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO E CULTURA (PROEC)

Leonarda Grillo Neves

PRÓ-REITORIA DE ASSUNTOS ESTUDANTIS (PRAE)

Antonia Alves Pereira

PRÓ-REITORIA DE ADMINISTRAÇÃO (PRAD)

Tony Hirota Tanaka

PRÓ-REITORIA DE GESTÃO FINANCEIRA (PGF)

Ricardo Keichi Umetsu

PRÓ-REITORIA DE PLANEJAMENTO E TECNOLOGIA DA INFORMAÇÃO
(PRPTI)

Luiz Fernando Caldeira Ribeiro

COORDENADOR DO CAMPUS DE TANGARÁ DA SERRA

Magno Alves Ribeiro

PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Coordenador: Walnice Matos Vilalva

Vice-Coordenador: Agnaldo Rodrigues da Silva

Revista Alere / Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - PPGEL -
Núcleo Estudos da Literatura de Mato Grosso Wladimir Dias-Pino, Universidade
do Estado de Mato Grosso, Campus Universitário de Tangará da Serra - v. 26.
n.02, 2022 - Tangará da Serra: Editora da Unemat, 2022.

Periodicidade semestral

ISSN 2 17 6 - 18 4 1

1.Linguística. 2. Letras. 3. Literatura. I. Universidade do Estado de Mato Grosso

CDU 81



Avenida Tancredo Neves, 195 -
Carvalhada - Cáceres - MT

ISSN 2176-1841

revista
alêre

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS-PPGEL
NÚCLEO DE PESQUISA WLADEMIR DIAS-PINO
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO




Vol. 26, Nº 02, 2022 - Tangará da Serra/MT - PERIODICIDADE SEMESTRAL

© copyright 2022 by autores

- EDITOR:** Walnice Vilalva (UNEMAT)
- ORGANIZADORES:** José Eduardo Martins de Barros Melo (UNIR)
Walnice Vilava (UNEMAT)
Maria Elizabete Sanches (UNIR)
- CONSELHO EDITORIAL:** Agnaldo Rodrigues da Silva (UNEMAT)
Antônio Manoel dos Santos Silva (UNESP)
Antônio Roberto Esteves (UNESP)
Dante Gatto (UNEMAT)
Diléa Zanotto Manfio (UNESP)
Diana Junkes Bueno Martha (UNESP/IBILCE)
Emerson da Cruz Inácio (USP)
Franceli Aparecida da Silva Mello (UFMT)
Frederico Góes Fernandes (UEL)
Gilvone Furtado Miguel (UFMT)
Graciela Sánchez Guevara (ENAH-Mx)
Josalba Fabiana dos Santos (UFS)
José Javier Villarreal Álvarez Tostado (UANL-Mx)
Julieta Haidar (ENAH-Mx)
Madalena Aparecida Machado (UNEMAT)
Manoel Mourivaldo Santiago Almeida (USP)
Manuel Cáceres (UGR-ES)
Marcos Siscar (UNICAMP)
Maria de Lourdes Netto Simões (UESC)
María Eugenia Flores Treviño (UANL-Mx)
Mário Lugarinho (USP)
Olga Maria Castrillon-Mendes (UNEMAT)
Susi Frank Sperber (UNICAMP)
Tânia Celestino Macedo (USP)
Tieko Yamaguchi Miyazaki (UNESP-UNEMAT)
Vera Lúcia Rodella Abriata (UNIFRAN)
Vima Lia de Rossi Martin (USP)
Walnice Aparecida Matos Vilalva (UNEMAT)
- DIAGRAMAÇÃO:** Rangel Gomes Sacramento
- ARTE CAPA:** Rangel Gomes Sacramento
- REVISÃO GERAL:** Samuel Lima da Silva
- IMAGEM CAPA:** Vitória Basaia
- NOME DA OBRA:** Bonecos
- CORRESPONDÊNCIA:** UNEMAT - Secretaria de Pós-Graduação
Rodovia MT - 358, Km 07
Jardim Aeroporto Tangará da Serra / MT - CEP: 78.300-000.
Caixa Postal 287

É permitida a reprodução de partes ou do todo desta obra desde que citada a fonte.

A faded, circular portrait of a woman's face, likely Adélia Prado, serves as the background for the text. The image is light and ethereal, with the woman's features softly defined against a pale, textured backdrop.

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhado.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.
Não trio feia que não possa casar,
acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
Mas, o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
— dor não é amargura.
Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade de alegria,
sita luiz vai ao meu mil avô,
Vai ser coxo na vida, é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.

Adélia Prado

sumário

DOSSIÊ POESIA DE AUTORIA FEMININA NAS REGIÕES NORTE,
NORDESTE E CENTRO-OESTE

APRESENTAÇÃO.....11

**A ESCRITA LITERÁRIA COMO CORPO QUE RESISTE EM MÁRCIA
KAMBEBA**

*THE LITERARY WRITING AS A BODY THAT RESISTS IN MÁRCIA
KAMBEBA*.....15

Carlos Augusto de Melo

Heliene Rosa da Costa

Márcia Dias dos Santos

ENTRE IMAGENS DE PRAZER E NOITES VAZIAS

BETWEEN IMAGES OF PLEASURE AND EMPTY NIGHTS.....39

Marcos Aparecido Pereira

Epaminondas de Matos Magalhães

**UMA POETISA À MARGEM: CONSIDERAÇÕES SOBRE A POESIA
DE GRAÇA NASCIMENTO**

*A POETESS TO THE MARGIN: CONSIDERATIONS ABOUT THE POETRY
BY GRAÇA NASCIMENTO*.....55

Marcelo Medeiros da Silva

Josiel Erick da Costa Leite

**FINITUDE E PERENIDADE: A IMAGÉTICA DOS OSSOS NA
POESIA DE DIVANIZE CARBONIERI E MARLI WALKER**

*FINITUDE AND PERENNITY: THE IMAGERY OF BONES IN THE POETRY
OF DIVANIZE CARBONIERI AND MARLI WALKER.....77*

Paula Simone Fernandes Esteves

FEMINISMO NEGRO NA POESIA DE CORDEL DE JARID ARRAES

BLACK FEMINISM IN JARID ARRAES' CORDEL POETRY.....97

Rosana Nunes Alencar

José Eduardo Martins de Barros Melo

Mislene de Oliveira

EIS AQUI O POEMA: SOBRE A SÚBITA INSISTÊNCIA DAS COISAS

HERE IS THE POEM: ON THE SUDDEN INSISTENCE OF THINGS.....119

Tiago Hermano Breunig

**ENTRE O ONTEM E O HOJE: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A
POESIA DE ZÉLIA DINIZ E DANIELE FRANÇA, HORIZONTES
QUE SE CRUZARAM EM ARAGARÇAS/GO**

*BETWEEN YESTERDAY AND TODAY: SOME REFLECTIONS ON THE
POETRY OF ZÉLIA DINIZ AND DANIELE FRANÇA, HORIZONS THAT
CROSSED IN ARAGARÇAS/GO.....133*

Marly Augusta Lopes de Magalhães

Mônica Maria dos Santos

Aníbal Monteiro de Magalhães Neto

Marcelle Karyelle Montalvão Gomes

**AUTORIA FEMININA E O MOVIMENTO DOS ESCRITORES
INDEPENDENTES DE PERNAMBUCO**

*FEMALE AUTHORSHIP AND THE MOVEMENT OF INDEPENDENT
WRITERS IN PERNAMBUCO.....153*

Fernando Simplicio dos Santos

Walnice Vilalva

Maria Elizabeth Sanches

O SER E O TEMPO EM POEMAS DE LUCINDA PERSONA

BEING AND TIME IN POEMS BY LUCINDA PERSONA.....173

Paulo Wagner Moura de Oliveira

**TERRITÓRIO, TERRA E LUTA: IDENTIDADE FEMININA E
POEMAS DA REFORMA AGRÁRIA EM VILANI SOARES**

*TERRITORY, LAND AND STRUGGLE: FEMALE IDENTITY AND LAND
REFORM POEMS IN VILANI SOARES.....193*

Rafael Omar Nachabe

**O MOVIMENTO DE REMEMORAR E SE CONSTRUIR NA POESIA
DE INÊS PEREIRA MACIEL**

*THE MOVEMENT OF REMEMBERING AND BUILDING ON THE POETRY
OF INES PEREIRA MACIEL.....213*

Rhusily Reges da Silva Lira

**A NEGRITUDE PELO OLHAR POÉTICO DE NEGRA AUREA: UM
ESTUDO DO POEMA “VISTA MINHA PELE”**

*BLACKNESS THROUGH THE POETIC LOOK OF NEGRA AUREA: A STUDY
OF THE POEM “VIEW MY SKIN”231*

Miguel Nenevé

Jaqueline Costa de Souza

**“ENTRE PÉTALAS CAÍDAS A PRAGA DEVORA O PERFUME”: UM
CANTEIRO GÓTICO EM JARDIM DE OSSOS, DE MARLI WALKER**

*“AMONG FALLEN PETALS THE PLAGUE DESTROYS THE PERFUME”:
A GOTHIC FLOWERBED IN JARDIM DE OSSOS, BY MARLI
WALKER.....251*

Helvio Gomes Moraes Junior

Wellington Oliveira de S. Soares

**(DES)AJUSTES DA PALAVRA: DIÁLOGOS COM A MEMÓRIA E
GÊNERO EM MARCIA DIAS**

*(DIS)ADJUSTMENTS: DIALOGUES WITH MEMORY AND GENRE IN
MARCIA DIAS.....273*

Tiago José Freitas Batista

Carolina Lobo Aguiar

**LITERATURA FEMININA: METAFORIZAÇÃO, EROTISMO E
RESISTÊNCIA NA VOZ DA POETA ACREANA FRANCIS MARY**

*FEMALE LITERATURE: METAPHORIZATION, EROTISM AND
RESISTANCE IN THE VOICE OF THE ACREAN POET FRANCIS MARY.....289*

Auxiliadora dos Santos Pinto

Manoel Messias Feitosa Soares

O DISCURSO FEMININO NA OBRA DE NILZA MENEZES

THE FEMALE DISCOURSE IN THE WORK OF NILZA MENEZES.....307

Rômulo Giacome de O. Fernandes

José Eduardo Martins de B. Melo

Gleidenira Lima Soares

**A ESCRITA CONTEMPORÂNEA DE MARIA ELIZABETE
NASCIMENTO DE OLIVEIRA EM ASAS DO INAUDÍVEL EM LUZES
DE VAGA-LUME**

THE CONTEMPORARY WRITING OF MARIA ELIZABETE NASCIMENTO

DE OLIVEIRA ON WINGS OF THE INAUDIBLE IN FIREFLY LIGHTS.....325
Jocineide C. Maciel de Souza

A RESISTÊNCIA E O PROTESTO EM “JARDIM DE OSSOS”, DE MARLI WALKER

RESISTANCE AND PROTEST IN “GARDEN OF BONES”, BY MARLI WALKER.....343

Auxiliadora dos Santos Pinto

José Eduardo Martins de Barros Melo

José de Ribamar Muniz Ribeiro Neto

SEÇÃO VARIA

LITERATURA EM TEMPOS DE CONFINAMENTO: FESTIVAIS, PERFORMANCE E VIDA LITERÁRIA LITERATURE IN TIMES OF LOCKDOWN: FESTIVALS, PERFORMANCE AND LITERARY LIFE.....367

Frederico Garcia Fernandes

Letícia Chokr Rodrigues

A TORRE DE BABEL DA CRÍTICA BRASILEIRA Complexos da intelectualidade contemporânea

THE BABEL TOWER OF BRAZILIAN CRITICISM *Complexes of contemporary intellectuality*.....391

Eduardo Mahon

INFORMAÇÃO SOBRE OS AUTORES.....417

AUTORIA FEMININA: UM ATO IRREVOGÁVEL E DESDOBRÁVEL

Cem anos do Modernismo Brasileiro. Lá se foi um século que nasceu com a euforia da velocidade e a urgência do (des) limite do verso livre. De lá para cá, um século pareceu não ter sido suficiente. Um século que foi como se palmilhasse vagamente, sem que regurgitasse transformações profundas na estrutura social para garantir uma sociedade mais justa. “Nenhum inimigo e nenhum irmão”, diria Cecília Meireles. Talvez, por isso, esta edição ainda tenha que ser comemorada, ao ser dedicada à produção de tantas mulheres nos rincões de ser-tão. Recusando-se a acomodar-se na posição histórica de musa inspiradora, a autoria é assumida como convergência de forças irrevogáveis.

Crava-se a autoria feminina numa Literatura Brasileira que jamais será como dantes, como outrora. Se parece o “cargo muito pesado pra mulher/esta espécie ainda envergonhada”, Adélia Prado vai logo advertindo, “não vou carregar bandeira”. E Cecília Meireles manda desde já o seu “recado aos amigos distantes” .

Nesta edição dedicada à poesia de autoria feminina, a Revista Alere apresenta mais de 18 novas poetisas em 19 artigos de pesquisadoras e pesquisadores brasileiros. A potência do verso, seja no lirismo de combate, seja no lirismo da “dor da

origem divina”, não dispensa a anunciação de uma cartografia literária que se faz por entre fronteiras: entre Mato Grosso, entre Rondônia, entre Acre, por entre o Pará e o Maranhão, entre o Pernambuco, entre o Ceará, entre mundos.

“Permita que eu volte o meu rosto para um céu maior que este mundo”.

A Revista Alere em sua vigésima sexta edição incorpora uma parceria cada vez mais efetiva e recorrente entre duas instituições de ensino superior públicas da Amazônia legal por meio de suas unidades de representação, a UNIVERSIDADE DO ESTADO DO MATO GROSSO e a UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA que sintonizam pela primeira vez o Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL) da primeira, com as ações desencadeadas pelo Grupo de pesquisa em poesia de autoria feminina (GPFENCO), da segunda.

Tal sintonia traz a discussão dos estudos desenvolvidos sobre a poesia de autoria feminina, pela primeira vez em nossa história, aos limites das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste, com o fito de traduzir a inquietação e a real necessidade de promover a produção literária das mulheres desta parte do país e, sobre elas, desenvolver os merecidos estudos que até o presente momento foram marcados pela investigação de uma ou outra obra em particular.

Boa leitura!
Os organizadores



Alcoólicas (algumas estrofes)

É crua a vida. Alça de tripa e metal.
Nela despenco: pedra mórula ferida.
É crua e dura a vida. Como um naco de víbora.
Como-a no livor da língua
Tinta, lavo-te os antebraços, Vida, lavo-me
No estreito-pouco
Do meu corpo, lavo as vigas dos ossos, minha vida
Tua unha plúmbea, meu casaco rosso.
E perambulamos de coturno pela rua
Rubras, góticas, altas de corpo e copos.
A vida é crua. Faminta como o bico dos corvos.
E pode ser tão generosa e mítica: arroio, lágrima
Olho d'água, bebida. A vida é líquida.

Também são cruas e duras as palavras e as caras
Antes de nos sentarmos à mesa, tu e eu, Vida
Diante do coruscante ouro da bebida. Aos poucos
Vão se fazendo remansos, lentilhas d'água, diamantes
Sobre os insultos do passado e do agora. Aos poucos
Somos duas senhoras, encharcadas de riso, rosadas
De um amora, um que entrevi no teu hálito, amigo
Quando me permitiste o paraíso. O sinistro das horas
Vai se fazendo tempo de conquista. Langor e sofrimento
Vão se fazendo olvido. Depois deitadas, a morte
É um rei que nos visita e nos cobre de mirra.
Sussurras: ah, a vida é líquida.

Alturas, tiras, subo-as, recorto-as
E pairamos as duas, eu e a Vida
No carmim da borrasca. Embriagadas
Mergulhamos nítidas num borraçal que coaxa.
Que estilosa galhofa. Que desempenados
Serafins. Nós duas nos vapores
Lobotômicas líricas, e a gaivagem
se transforma em galarim, e é translúcida
A lama e é extremoso o Nada.
Descasco o dementado cotidiano
E seu rito pastoso de parábolas.
Pacientes, canonisas, muito bem-educadas
Aguardamos o tépido poente, o copo, a casa.

Hilda Hilst (1930 – 2004)

**A ESCRITA LITERÁRIA
COMO CORPO QUE
RESISTE EM MÁRCIA
KAMBEBA**
*THE LITERARY WRITING
AS A BODY THAT
RESISTS IN MÁRCIA
KAMBEBA*

Carlos Augusto de Melo
Heliene Rosa da Costa
Márcia Dias dos Santos

Resumo: Este artigo apresenta discussões sobre a escrita de Márcia Kambeba, poeta, ativista indígena do povo Kambeba/Omágua, nascida na aldeia Belém dos Solimões. A poeta apresenta, em sua escrita, um fazer literário que reordena o olhar dos leitores para a reapropriação cultural e identitária dos povos indígenas. O trabalho está dividido em partes, a saber: no primeiro momento, trataremos de uma breve discussão sobre os modos de as mulheres indígenas circunscrevem seus nomes no circuito de escrita literária no Brasil; no segundo, apresentaremos Márcia Kambeba e suas produções; e, por fim, no terceiro, analisaremos o poema, intitulado “Ay Kakyri Tama (eu moro na cidade)”, do livro homônimo da

escritora, com o objetivo de refletir sobre os elementos estético-literários que demarcam o corpo indígena como um território de memória e luta dos povos originários em movimentos de resistência identitária.

Palavras-chave: Poética. Escrita feminina. Literatura indígena. Território. Corpo.

Abstract: This article presents discussions about the writing of Márcia Kambeba, poet, indigenous activist, belonging to the Kambeba/Omágua people, born in the village of Belém dos Solimões. The poet presents in her writing a literary work that reorders the readers' gaze towards the cultural and identity reappropriation of indigenous people. This work is divided into parts, namely: at first, we will bring a brief discussion about the ways indigenous women circumscribe their names in the literary Brazilian writing circuit; in the second, we will present Márcia Kambeba and her productions; and, finally, we will analyze the poem, entitled “Ay Kakyri Tama (eu moro na cidade)”, from the writer's homonymous book, with the objective of reflecting on the aesthetic-literary elements that demarcate the indigenous body as a territory of memory and struggle of native people in identity resistance movements.

Keywords: Poetics. Women's writing. Indigenous literature. Territory. Body.

Flechas iniciais

Márcia Wayna Kambeba é poeta, ativista indígena, descendente do povo Omágua/Kambeba, que, segundo a cosmologia “dos sábios, nasceu de uma gota d'água que cai, topa uma folha de samaumeira, chega ao igarapé e daí nasce o homem e a mulher. (...). um povo das águas, nascido de uma gota, que

veio com a chuva, enviado por Tana Kanata Ayetú (nossa luz radiante)”, (KAMBEBA, 2018, p. 10), para perpetuar a imagem de um povo das águas. A partir de pesquisas realizadas, Márcia Kambeba esclarece que “Omágua, o nome original de sua etnia, significa, pelo que se pôde colher nas pesquisas, ‘cabeça de homem’, e Kambeba (apelido dado ao povo devido à prática da remodelação do crânio), significa ‘cabeça-chata.’” (KAMBEBA, 2018, p. 8).

Embora descendente do povo Omágua/Kambeba, nasceu em 1979, na Aldeia Belém dos Solimões, do Povo Tikuna/Ticuna, lugar onde viveu, até seus oito anos, com a sua avó que, desde os anos de 1973, vivia lá por conta de sua atuação como professora. É da relação com o seu povo indígena que Márcia Kambeba rememora as suas experiências de mulher indígena: “não nego que o que trago de memória, me foi passado pelos Tikuna, como toda relação com a terra e com o rio.” (KAMBEBA, 2020b, n. p.). Foi registrada com o nome Márcia Vieira da Silva, mas, no processo de autoafirmação identitária, adotou o nome indígena Márcia Wayna Kambeba, pelo qual ficou reconhecida no sistema literário e artístico brasileiro. Aos 9 anos de idade, mudou-se para São Paulo de Olivença, município pertencente à região fronteira entre Brasil, Peru e Colômbia, cortada pelo imenso e belo Rio Amazonas/Solimões. Possui Mestrado em Geografia, pela Universidade Federal do Amazonas, e, atualmente, cursa Doutorado em Estudos Linguísticos, pela Universidade Federal do Pará. Indígena multifacetada, além de doutoranda e escritora, Márcia Kambeba atua como geógrafa, compositora, fotógrafa, ativista, servidora pública na Ouvidora Geral do Município de Belém, Pará.

Propõe-se, neste texto, estudar as produções de Márcia Kambeba, pertencentes à escrita literária feminina indígena, com o objetivo de analisar os elementos estético-literários que demarcam o corpo indígena como um território de memória e luta dos povos originários. Defendemos que Márcia Kambeba, como as demais escritoras indígenas brasileiras, procura fazer de sua escrita literária, ao trazer suas vivências e memória ancestrais,

um lugar de resistência e (auto)afirmação identitária contra todas as mazelas causadas pela política de extermínio aos povos indígenas. Desse modo, queremos dizer que a escrita literária da poeta Kambeba promove um espaço de ativismo onde se luta pela reapropriação dos lugares de fala, de escuta e de existência dos corpos indígenas. No campo literário, trata-se de uma demarcação territorial simbólica, por meio da qual se é possível desconstruir subalternidades instituídas soba égide do discurso colonial, cujas estratégias de poder quiseram e, ainda querem, desapropriar os povos indígenas do direito à vida, à terra, à dignidade humana, à memória.

Literatura e Escritoras Indígenas

As questões sobre escritas identitárias, lugares de fala e vozes silenciadas têm sido objetos de discussão em muitas áreas de estudos e, em especial, nos países da região que, de forma genérica, é chamada de América Latina. Embates teóricos são principalmente estabelecidos a partir das ideias dos estudos pós-coloniais que, como nos aponta Santos, “[...] inserem-se nos estudos culturais, linguísticos e literários e usam privilegiadamente a exegese textual e as práticas performativas para analisar os sistemas de representação e os processos identitários [...]” (SANTOS, 2003, p. 26). Essa proposição instaura um lugar de tensão em relação à condição de colonialidade a que foram/ainda são assujeitados países/povos no processo de colonização, a exemplo dos povos indígenas no Brasil. Tal tensão é a provocação das ideias de desobediências epistêmicas, (MIGNOLO, 2008), que só poderão ocorrer se o binômio falar/ser ouvido se transformar em um projeto político de desconstrução epistêmica e de recuperação de memória.

Nessa seara, insere-se a escrita literária indígena que, no Brasil, tem como marco o surgimento do Movimento Indígena Brasileiro, em 1970. Daí em diante, aos poucos, tornou-se (re) conhecida com o resistente engajamento de escritores indígenas, voltado para projetos de escrita individual/coletiva, o que

provocou e ainda provoca profundas problematizações sobre a condição de autoria no processo de emancipação dos espaços literários. A literatura escrita por indígenas tem sido grande aliada dos povos originários, quicá, nestes tempos, a *flecha magna* que tem encontrado, em terrenos áridos, fronteiriços e inacessíveis, até pouco tempo, uma forma de construir uma contranarrativa, na qual se reeducam conceitos, teorias, ou seja, de acordo com o pensamento de Ailton Krenak, promove-se uma segunda descoberta do Brasil, considerando que: “[...]Os índios descobriram que apesar deles serem simbolicamente os donos do Brasil eles não têm lugar nenhum para viver nesse país. Terão que fazer esse lugar existir dia a dia”. (KRENAK, 2015, p. 19).

Como afirmou Almeida e Queiroz (2004, p. 195), “assistimos atualmente uma eclosão” das produções da literatura escrita pelos indígenas no Brasil. Nestes tempos, estamos acompanhando o surgimento de muitas obras de literatura indígena, sobretudo porque ganharam um espaço de publicação em forma e suportes de *e-book*, cd, áudio-livro, vídeos, redes sociais, sendo redimensionadas pela existência de uma pluralidade étnica, cultural, estilística, que transitam entre a oralidade e escrita, o visual e o sonoro.

Essas produções literárias têm se atentado à busca de uma nova forma de pensar a palavra na literatura, bem como, questionar os valores de pertencimentos e a centralidade que a humanidade julga ter. Nessa direção, Ailton Krenak postula que:

Há centenas de narrativas de povos que estão vivos, contam histórias, cantam, viajam, conversam e nos ensinam mais do que aprendemos nessa humanidade. Nós não somos as únicas pessoas interessantes no mundo, somos parte do todo. Isso talvez tire um pouco da vaidade dessa humanidade que nós pensamos ser, além de diminuir a falta de reverência que temos o tempo todo com as outras companhias que fazem essa viagem cósmica com a gente. (KRENAK, 2019, p.30-31).

Atualmente, podemos observar, segundo o levantamento feito pela Bibliografia das Publicações Indígenas no Brasil¹, que há 26 etnias indígenas, representadas por vários escritores publicados no Brasil. Dentre as publicações, há obras nas áreas de literatura, teoria literária, história, educação escolar indígena, publicadas por várias editoras brasileiras. Dessa relação, destacamos a presença de quatorze mulheres escritoras.

No que concerne à participação de mulheres na literatura indígena, podemos acompanhar, também, as escritoras indígenas nos movimentos coletivos, redes sociais, sites, como por exemplo, no site “Visibilidadeindigena.com”, que traz vinte e quatro nomes de escritoras com suas respectivas obras listados pelo coletivo “Leia Mulheres Indígenas” que:

é uma rede de difusão das produções, em língua portuguesa e/ou materna, das mulheres indígenas residentes em território nacional brasileiro. Esta rede é constituída pelas próprias escritoras: Aline Ngrenhtabare Kayapó, Aline Pachamama, Auritha Tabajara, Chirley Pankará, Denízia Kawany Fulkaxó, Eva Potiguar, Fernanda Vieira, Geni Núñez, Iasipitã Potiguara, Julie Dorrico, Márcia Kambeba, Márcia Mura, Telma Tremembé, Txama Puri, Zélia Puri com a intenção de gradativamente agregar à rede todas as escritoras indígenas que se manifestarem interessadas. (DORRICO, 2020, n.p.).

Um dos grandes nomes da literatura brasileira escrita por mulheres indígenas é o da pioneira Eliane Potiguara. A autora apresenta em seus textos uma voz de resistência que “se constrói à luz das tradições, seja em verso ou em prosa” (GRAÚNA, 2013, p.98). Assim, a constituição de sua poética emana de vozes de denúncias, marcadas por traumas sofridos por ela e seus parentes potiguaras, mormente no processo de invasão dos colonizadores. Esse trauma colonial é um dos eventos mais cruéis sofridos pelos

¹ Bibliografia das publicações indígenas do Brasil/Lista de autores (por origem). Disponível em: <[https://pt.wikibooks.org/wiki/Bibliografia_das_publica%C3%A7%C3%B5es_ind%C3%ADgenas_do_Brasil/Lista_de_autores_\(por_origem\)](https://pt.wikibooks.org/wiki/Bibliografia_das_publica%C3%A7%C3%B5es_ind%C3%ADgenas_do_Brasil/Lista_de_autores_(por_origem))> . Acesso em: 10 jul. 2022.

povos nativos que, quando abordados pelos escritores, promovem uma experiência leitora que leva à reflexão sobre nossas posições acerca da cultura do outro, bem como sobre as relações de poder. (VICKROY, 2002, p. 11).

Na palavra literária de escritoras indígenas, lança-se uma flecha que realinha o discurso indígena como combate ao discurso desordenado do colonizador, que sempre retratou com muitas imagens negativas as indígenas brasileiras, inclusive na literatura, como bem postulou Matos (2005, p. 440): “De todo modo, as lentes pelas quais nos foi dado a ler o índio brasileiro operaram, via de regra, de modo desfocado e lacunar, promovendo quer pela estilização literária, quer pelo tratamento da documentação histórica, uma dupla exclusão.”

Em “Essência Indígena”, um poema de Eliana Potiguara, do livro *Metade Cara, Metade Máscara*, a autora escreve: “Um dia/ Esse corpo vai apodrecer/Eu vou ser de verdade/Então vou ser feliz” (POTIGUARA, 2018, p. 63), colocando a palavra ressurgente como um corpo que é estética, que vive e se refaz na putrefação, que, aqui, entendemos como constituição, continuidade, ou seja, um corpo que, em sua humanidade, é entendido como: “um jogo de forças em contínuo dinamismo, um conjunto de impulsos em constante devir, um processo de criação permanente, gerido pela vontade de potência”. (BARRENECHEA, 2012, p.177). Por conseguinte, como nos indica Olivieri-Godet, essa escrita se revela:

como tática fundamental à qual os ameríndios recorreram para estabelecerem um diálogo com a cultura hegemônica e se afirmarem sujeitos de sua própria história em uma sociedade que tende a rejeitá-los, massacrá-los, infantilizá-los, ou até mesmo a torná-los invisíveis pelo apagamento de sua história e memória. (OLIVIERI-GODET, 2017, p. 01).

Os corpos das mulheres indígenas sempre foram subjugados, como nos lembra Andrea Smith (2007, p.09): “os colonizadores perceberam desde sempre a subjugação das mulheres nativas como determinante para o sucesso do processo econômico, cultural e político de colonização”. Essas mulheres

tiveram seus corpos violentados, estereotipados, descritos, à revelia, pelo olhar do colonizador, como uma política de extermínio físico e simbólico.

Assim, ao assumirem espaços na escrita literária, as escritoras indígenas agenciam um espaço de recuperação da história, da memória, e fazem um movimento político, tornando-se protagonistas, como grupo étnico (Tabajara, Potiguara, Kambeba, Wari', entre outros) e como mulheres, reconhecendo as suas próprias ligações com a memória ancestral de seus povos para que possam, também, fazer esse retorno à sua própria ancestralidade, como já escreveu Graça Graúna, escritora potiguara: “Ao escrever/dou conta da ancestralidade/do caminho de volta/domeu lugar no mundo. (GRAÚNA, 2007, n. p.).

A escrita como flecha resistente

A escritora Márcia Kambeba pertence ao povo Omágua/Kambeba do Alto Solimões (AM). Indígena multifacetada, Kambeba também atua como geógrafa, compositora, fotógrafa e ativista. Ela nasceu na Aldeia dos Ticunas, pois a sua avó era professora naquele espaço. Após seus nove anos de idade, saiu da aldeia, todavia, é da relação com o povo Ticuna que Márcia Kambeba rememora as suas experiências de mulher indígena: “não nego que o que trago de memória, me foi passado pelos Tikuna, como toda relação com a terra e com o rio.” (KAMBEBA, 2020b, n. p.)

A autora já publicou as obras *Ay kakyri Tama - Eu moro na cidade* (1ª ed. 2013/ 2ª ed. 2018), *O lugar do saber* (2018), *Saberes da floresta* (2020) e *Kumiçá Jenó: narrativas poéticas dos seres da floresta* (2021). Para ela, é um desafio ser mulher Kambeba/Omágua e ainda escrever literatura. É por meio dessa escrita literária que a autora, que fora privada de viver em seu território geocultural, coloca-se como ativista indígena, afirmando que:

Escrever memórias, narrativas contadas pelos mais velhos na maioria dos avós, é tarefa

das mais sublimes porque marca em mim a identidade que carrego. Precisamos informar, ecoar, marcar o lugar do saber em nós, compreendendo que somos parte integrante de uma nação. E precisamos de mais e mais parentes escrevendo. A arte que os povos fazem na cidade nas várias linguagens é um ativismo. Aplausos são bons, mas, a visibilidade tem que ser da causa, da luta e poucos na cidade entenderão a nossa luta por esse olhar. Por isso nos rotulam de artistas indígenas, até somos, mas gostamos mesmo de ser ativistas indígenas. (KAMBEBA, 2020b, n.p.).

Muito atuante nas redes sociais, Márcia Kambeba busca demarcar, também, esse território midiático com seus poemas que, com frequência, abordam questões de identidade, territorialização e natureza. A autora, que também canta, dança e tira fotos, vem buscando falar para/junto aos povos indígenas, tornando-se uma voz significativa, legítima, com a qual transita entre a literatura e as soantes sociais, políticas e artísticas. Essa atuação, para Kambeba, não é passiva e individual. Ela convoca outros sujeitos para um diálogo sobre as ideias de “bem viver”, apresenta uma forma de educar a si e ao outro. Nesse sentido, ela afirma que:

Os povos, pela literatura, estão atuando politicamente; ler nos convida a refletir sobre nosso posicionamento diante de determinada situação cultural, política ou social e, nessa caminhada, ora anunciamos, educamos e denunciemos. A escrita indígena é uma forma de autoexpressão de uma resistência que se arrasta e de uma existência que se firma nos moldes de uma sociedade que venda os olhos para um aprendizado com os povos numa atitude recíproca de solidariedade, cuidado, respeito, onde nada é meu, senão que tudo é nosso. Ver a natureza como uma grande casa comum seria uma forma de iniciar um diálogo com a ideia que trazem os indígenas de bem viver. (KAMBEBA, 2020, p.92).

Os sentidos transitam entre saberes, seres, lugares, memória e nos apontam para reordenar nosso olhar sobre o que seria o território para os povos indígenas e, desse modo, compreender que essa literatura se compõe de aprendizagens, de lugares de descoberta, de diálogos. Para colaborar com essa discussão, encontramos em Krenak a seguinte definição:

[...] quando penso no território do meu povo, não penso naquela reserva de quatro mil hectares, mas num território onde a nossa história, os contos e as narrativas do meu povo vão acendendo luzes nas montanhas, nos vales, nomeando os lugares e identificando na nossa herança ancestral o fundamento da nossa tradição. (KRENAK, 2013, n. p.).

É preciso reconhecer que o sujeito indígena compreende o território como (re)existência, que vai além do espaço geográfico, mas que precisa dele para seus corpos ganharem força e, essa mesma força fazer frente a tudo que o Estado vem promovendo contra os povos indígenas, desde as violências de seus patrimônios linguísticos e simbólicos até a diminuição de suas terras. Quando passamos a conhecer e reconhecer as manifestações literárias dos povos indígenas, e, em particular, das mulheres indígenas, estamos atuando, como nos aponta Said, para “[...] desenterrar silêncios, o mundo da memória, de grupos itinerantes que mal sobrevivem, os lugares de exclusão e invisibilidade [...]” (SAID, 2007, p. 107).

Em *Ay Kakyri Tama - Eu moro na cidade*, de Márcia Kambeba, é possível reconhecer essa voz silenciada dos povos indígenas. Sua identidade literária versa em torno de suas vivências de aldeia, em ligação com um passado mítico, que se reconhece como deslocada, mas não sozinha, pois é na poesia, na literatura, que a escritora indígena nos apresenta uma voz enunciativa, como demarcação, uma voz plural e ancestral. Com isso, ao apresentar o título da obra “Eu moro na cidade”, podemos ler: “Eu sou indígena e moro na cidade”, já demarcando que o lugar do corpo indígena é onde houver requerimento dos seus direitos, não sendo mais permitidas violações e exclusões contra esses povos.

Como elementos paratextuais, além dos agradecimentos e dedicatórias, a primeira edição² de *Ay Kakyri Tama - Eu moro na cidade* contém uma apresentação do Professor Benedito Maciel, uma introdução pela própria autora, e, um glossário do vocabulário Omágua/Kambeba. O livro é dividido em duas partes, a saber: “Poemas e Crônicas”, contendo 20 textos da autora, e, “Participações Especiais”, parte essa na qual se publicam cinco textos de outros autores convidados, quais sejam: Eylan Luiz, Celdo Braga, Miguel de Souza, Adejana Meireles e Leon Levi.

Na capa e nas fotografias que ilustram a obra podemos perceber elementos híbridos que retratam tanto o contexto de aldeia como o contexto da cidade. Trata-se de um

consciente hibridismo, muito relacionado aos próprios sistemas artísticos e culturais dos povos originários. As imagens estão conectadas a seus poemas de uma forma coesa e precisa, o que pode ampliar os horizontes dos leitores a respeito do que foram, são e serão as identidades indígenas e, em específico, as identidades dos povos Omágua, as quais se localizam em profundo trânsito e movimento, em diáspora forçada ou não, entre aldeias e cidades, “ukas” e prédios, rios e ruas, “índios”² e “brancos”, velhos e crianças. (MELO, 2021, p.115).

Conforme apresentação de Benedito Maciel, o livro de Márcia Kambeba:

tem uma linha mestra, uma identidade clara: é, antes de tudo, um testemunho vivo e vivido, uma resposta serena e firme de um espírito inquieto e livre a problemas e questões dos índios, dada por uma mulher que pesquisando e trabalhando com os Kambeba, identificou-se neles e com eles, tornando-se uma de suas legítimas representantes. Por isso, é também

² Neste artigo, devido ao limite de páginas estabelecido pelas diretrizes da revista, vamos nos concentrar apenas na obra inaugural de Márcia Kambeba, *Ay Kakyri Tama* (eu moro na cidade), especificamente em sua primeira edição, em formato digital, publicada, em 2013, pela Grafisa Gráfica e Editora. A segunda edição, que passou por algumas pequenas alterações em seus aspectos estruturais e formais, saiu do prelo, em 2018, pela editora Pólen, São Paulo.

um *livro documento*. Documento de vida, que reúne *coragem denúncia* e *esperança*. Coragem, porque traz à tona problemas de identidade étnica do passado e do presente dos índios que desafiam permanentemente as relações interétnicas na Amazônia; denúncia, porque escancara o cinismo e o preconceito da sociedade brasileira contra os índios, especialmente, contra os “índios citadinos”; esperança porque não se perde na lamentação das perdas e nem se contenta com a aclamação de um “passado heroico”, mas rima agradável e sutilmente a dinâmica da vida indígena e a realidade social na Amazônia. É numa lição de vida e de cidadania. Mais uma resposta inteligente dos Kambeba ao mundo dos brancos. Enfim, é uma flecha que rasga o tempo da história e quebra o silêncio monstruoso que protege aqueles que se sentem vencedores. (MACIEL, 2013, p. 15, grifos do autor).

Trata-se de uma poética que denuncia, uma voz que reverbera e que reivindica o direito à memória e à ancestralidade, o direito de contar suas histórias, em espaços outros, nos lugares contrários e, aqui, entendemos o título da obra como esse lugar de contrários, em que nasce toda a potencialidade poética da autora que tem a territorialização e desterritorialização como marcadores em sua escrita, inclusive, na escrita acadêmica. Em sua dissertação, cujo título é *Reterritorialização e identidade do povo Omágua- Kambeba na aldeia Tururucari- Uka*, defendida em 2012, pela Universidade Federal do Amazonas, a autora propôs: “objetivar as relações estabelecidas entre o povo indígena da aldeia Tururucari-Uka com o território e suas territorialidades sob a ótica da Geografia Cultural, que compreende uma dimensão não só política, mas, simbólico-cultura.” (KAMBEBA, 2012, p.10).

Márcia Kambeba tem redimensionado os lugares de ocupação da mulher indígena na sociedade brasileira. Ela é assídua em redes sociais, ocupou cargos e funções públicas, cursou graduação, mestrado e, agora, está cursando doutorado para aprofundar os seus conhecimentos sobre o Povo Kambeba nos territórios da América Latina. A escritora postula que “o escritor

indígena sabe da responsabilidade que carrega sua escrita [...]” (KAMBEBA, 2020, p.93), e, mesmo enfrentado os desafios de ser mulher, indígena, tem avançado na luta pela retomada de seus territórios, acreditando na força da literatura nesse processo.

O (não) lugar do corpo indígena

Na literatura indígena, junto com a demarcação da voz autoral, apresenta-se como presença o corpo indígena, que resiste e luta com armas usadas sem violências, como afirmou Daniel Munduruku:

Nosso trabalho, portanto, não é nada fácil. Exige que a gente compreenda bema narrativa engendrada na sociedade. Exige que a gente entenda a sociedade sem se preocupar se a sociedade nos compreende bem. A tarefa a que nos propomos é reeducar as novas gerações de brasileiros para que consigam nos olhar com a dignidade que merecemos. Para isso, não podemos fazer um enfrentamento violento como nos tempos antigos, mas usar das mesmas armas que foram utilizadas para estabelecer seu preconceito: a escrita e a literatura. (MUNDURUKU, 2016, p.191).

Sobre essa relação da literatura que emerge do corpo como um campo de possibilidades, que produz conhecimento, guarda memória, reinventa a vida e ressalta suas potencialidades, Dorrico destaca que a “autoria indígena emerge do corpo do sujeito indígena para afirmar a identidade de povo – e tudo o que lhe envolve – no livro editorial, sem deixar de reconhecer a dinâmica ancestral de nossos antepassados que cultivaram (e cultivam) nossas culturas na oralidade”. (DORRICO, 2022, n. p.).

Carregadas de memórias, essa escrita literária reivindica territórios em uma prática de afirmação identitária, para que seus corpos tenham o direito de existir enquanto sujeitos na floresta, nas aldeias, na cidade, na universidade, em quaisquer outros espaços, sem serem violentados física, cultural, simbólica e historicamente, mantendo sua ligação com os saberes e espaços

ancestrais, como lemos em Kambeba (2013, p.33): “O rio é um fator determinante/Para se poder habitar/Imprimindo nesse espaço/Nossa cara, nosso olhar.” A escritora reafirma a estreita relação existente entre a cultura, o território, a alma e a materialidade corpórea: “Atualmente, nós, povos originários, buscamos manter nossa cultura viva através dos elementos que carregamos em nossa uka sagrada, nosso território ancestral, o próprio corpo, a alma, a memória.” (KAMBEBA, 2020, p. 51).

Esses corpos, na oralidade, na pele, na memória, que resistiram às violências físicas e simbólicas, desde a invasão dos colonizadores, foram o suporte, o dorso, a ligação entre passado e presente, para a manutenção das histórias dos povos indígenas, como nos esclarece Márcia Kambeba:

A literatura sempre foi escrita com tintas de resistência, sendo que nossa primeira forma de registro da palavra era a memorização do assunto ou conto. Repetidas vezes uma história era contada e recontada para que fosse assimilada e jamais esquecida. Estrategicamente nossos mais velhos sabiam que precisavam deixar seus saberes presentes nos descendentes. Muita coisa se cristalizou no tempo, perdemos muito com o contato, o silenciamento foi difícil para continuidade de nossa história. Forçados a silenciar, nossos antepassados ensinavam na calada da noite, quando os “colonizadores” dormiam. Baixinho e sussurrando em seus ouvidos, os saberes eram passados aos filhos e netos, mantendo viva a língua materna e os saberes necessários à continuidade da cultura dos povos originários. (KAMBEBA, 2020a, p. 90).

Márcia Kambeba evidencia o fato de o corpo físico carregar consigo saberes, vivências, hábitos e memórias e, em quaisquer espaços, conseguir manter a sua identidade ancestral viva. Nessa perspectiva, os indivíduos circulam pelos ambientes urbanos sem se perderem de sua identidade originária, pois seguem alimentados por suas memórias ancestrais. Memórias das quais se nutrem continuamente para sedimentar o seu sagrado. Nas palavras dela:

O conhecimento adquirido com os mais velhos não se perde com a vivência em área urbana. Mesmo vivendo em uma selva de pedra, na convivência acelerada do ir e vir de carros e aviões, os indígenas residentes fora da aldeia conseguem fazer a ponte entre o saber ancestral e o saber da cidade. Ligar mundos, ser ponte para o outro, é tarefa que requer amor, humildade, sabedoria, caridade, vontade de partilhar saberes de importância certa na caminhada e na escolha sobre o caminho a seguir rumo ao novo horizonte, sempre além do imaginável, um novo nascer do sol e da lua nova. (KAMBEBA, 2020, p. 51).

Nesse sentido, cultivar a sabedoria ancestral não deixa de ser um modo de fortalecer esses povos e de nortear ações e pensamentos, balizando seus esforços para as lutas por direitos e por sobrevivência. As noções de pertencimento fundamentam essa relação estreita entre o corpo e a terra que desejam ver demarcada, de tal modo que ambos não se desentranham. Márcia Kambeba reitera essa interligação, ao afirmar: “É pensando no bem comum dessa casa de todos que os povos vivem debaixo do manto sagrado da natureza cuidam dele como se o fizessem a si mesmos, porque está tudo interligado.” (KAMBEBA, 2020, p. 52).

O poema “Ay kakyri tama, (Eu Moro na Cidade)”, da obra homônima de Márcia Kambeba, é um bom exemplo para ilustrar essa questão do corpo indígena:

AY KAKYRI TAMA³
(Eu Moro na Cidade)

Ay kakyri tama.
Ynua tama verano y tana rytama.
Ruaia manuta tana cultura imimiua,
Sany may-tini, iapã iapuraxi tanu
ritual.

Tradução:

³ Vale dizer que, na página 23, o título e o primeiro verso do poema “Ay Kakyri Tama (eu moro na cidade)” foi escrito com acréscimo da vogal “u” à palavra “Kakuyri”. É possível que tenha sido um erro tipográfico, pois, nas demais partes do livro (título, sumário) - inclusive na segunda edição -, a grafia registrada foi “Kakyri”.

Eu moro na cidade
Esta cidade também é nossa aldeia,
Não apagamos nossa cultura
ancestral,
Vem homem branco, vamos dançar
nosso ritual.

Nasci na Uka sagrada, Na mata por
tempos vivi,
Na terra dos povos indígenas, Sou
Wayna, filha da mãe Aracy.

Minha casa era feita de palha, Sim-
ples, na aldeia cresci,
Na lembrança que trago agora,
De um lugar que eu nunca esqueci.

Meu canto era bem diferente, Canta-
va na língua Tupi, Hoje, meu canto
guerreiro,
Se une aos Kambeba, aos Tembê, aos
Guarani.

Hoje, no mundo em que vivo, Minha
selva, em pedra se tornou, Não tenho
a calma de outrora, Minha rotina
também já mudou.

Em convívio com a sociedade,
Minha cara de “índia” não se transfor-
mou, Posso ser quem tu és,
Sem perder a essência que sou,

Mantenho meu ser indígena, Na mi-
nha Identidade,
Falando da importância do meu povo,
Mesmo vivendo na cidade. (KAMBE-
BA, 2013, p. 23, grifos da autora).

Nos primeiros versos, a voz indígena afirma o seu lugar de pertencimento enquanto um sujeito ressurgido que, em situação de desaldeamento histórico, faz memória a uma diáspora

indígena (GRAÚNA, 2013). Toca-se na violência enfrentada pelos corpos indígenas por terem as suas identidades negadas por não viverem em aldeia ou não alimentarem a indigeneidade presente no equivocado imaginário da maioria das pessoas que, com estereótipos cristalizados, consideram o indígena apenas aquele presente na floresta. Morar na cidade, como nos aponta o poema, não desvincula o sujeito indígena de sua identidade. Um corpo que fora desterritorializado precisa ocupar outros territórios, distante de sua origem, como a própria Kambeba nos indica: “Levando-se em conta, que o homem é um ser eminentemente social e sociável, este necessita de se adaptar as novas circunstâncias, aos novos territórios. Assim, ao processo de desterritorialização está sempre implícito o processo de reterritorialização.” (KAMBEBA, 2012, p. 39).

Apesar de fazer referências à ação violenta do colonizador que os tirou de suas terras e tentou apagar sua identidade, a voz indígena, no quarto verso da primeira estrofe, chama o homem branco para dançar, participar de seu ritual, propondo um diálogo entre os povos de territórios e corpos diferentes. Assim, o poema vai delineando o lugar a que esse corpo pertencia: “Uka sagrada”, “Na mata”, “Na terra dos povos indígenas”, “Sou Wayna, filha da mãe Aracy”, “Minha casa era feita de palha”, “na aldeia”. (KAMBEBA, 2013, p. 23). De todos os verbos que o fragmento apresenta, no verso: “Sou *Wayna*, filha da mãe Aracy” aparece não mais o pretérito perfeito, mas o presente do indicativo do verbo ser. Esse corpo que faz referência a esses lugares de nascimento, de vivência, do espaço da casa, do tempo de crescimento, no presente, “É” o corpo que resistiu e resiste a esses trânsitos. Uma memória identitária que se atualiza no presente.

No poema, percebemos um lamento da voz indígena sobre o seu corpo não pertencer mais a esse lugar: “Na lembrança que trago agora/De um lugar que eu nunca esqueci/Meu canto era bem diferente/Cantava na língua Tupi”. (KAMBEBA, 2013, p. 23). No entanto, as forças se renovam quando, em uma postura de afirmação identitária coletiva, encontram outros corpos, dos parentes de outras etnias, que também vivem ou viveram essa

experiência de diáspora: “Hoje, meu canto guerreiro/Se une aos Kambeba, aos Tembé, aos Guarani.”. (KAMBEBA, 2013, p. 23). As mudanças causaram, de acordo com a voz indígena, uma alteração do espaço: “Hoje, no mundo em que vivo/Minha selva, em pedra se tornou” (KAMBEBA, 2013, p. 24), bem como, em suas rotinas: “Não tenho a calma de outrora/Minha rotina também já mudou.” (KAMBEBA, 2013, p. 24). No entanto, a relação com o corpo se mantém mesmo estando em outro espaço, mesmo com o “outro” da cidade. Percebe-se que se revela uma luta pelo direito ao pertencimento.

Esse esforço em traduzir o sentimento de pertencimento à etnia Kambeba frente aos traumas sofridos, do mesmo modo como ocupar espaços, marca o poema. A voz emblemática é intensificada nos versos e imagens compostas pelas palavras demarcadas, emergindo, dessa forma, essa identidade indígena, que carrega em seus corpos as dores e alegrias de um povo. Como reconhece Graúna (2013, p. 105): “a junção dessas identidades parece intensificar a leitura das diferenças”, de ser kambeba, de ser da cidade, como destacamos nos versos grifados. A ação do colonizador também aparece como um lugar de (re)existência, pois, embora haja esse trauma do “sangue derramado” que ainda permanece na história e na memória dos povos indígenas, ainda assim, estes, desde 1.500, estão resistindo ao etnocídio e ao epistemicídio promovidos contra eles. Como afirma Krenak (2019, p. 31), há “quinhentos anos que os índios estão resistindo [...]. A gente resistiu expandindo a nossa subjetividade, não aceitando essa ideia de que nós somos todos iguais. Ainda existem aproximadamente 250 etnias que querem ser diferentes umas das outras no Brasil, que falam mais de 150 línguas e dialetos.”

O projeto estético de Márcia Kambeba demarca espaços dos corpos indígenas nos territórios ancestrais. Seus poemas são construídos para uma experiência estética de leitura da descoberta, questionando paradigmas que sempre colocaram os indígenas em lugares fixos, como uma identidade inalterada. Essa escrita literária propõe desmistificar as ideias que sempre escreveram os corpos indígenas de forma desonesta, indicando:

“índio era povo selvagem, sem alma, povo preguiçoso” (KAMBEBA, 2020a, p. 97). Assim, a autora escreve: “Que o nosso canto ecoe pelos ares/como um grito de clamor a Tupã/em ritos sagrados/em templos erguidos/em todas as manhãs!” (KAMBEBA, 2013, p. 26), propondo um diálogo, um debate aberto, reflexivo, politizado, consciente, sabendo que: “Não é fácil desfazer tantos erros históricos, mas os povos tentam e a arte é uma grande aliada nessa luta.” (KAMBEBA, 2020a, p. 97)

Flechas finais

Na voz estético-literária indígena de Márcia Kambeba encontramos um convite ao diálogo e à descoberta de territórios outros, espaços de memória, ancestralidade, saberes dinâmicos, que contribuem para fomentar as relações entre os sujeitos. Uma das características mais acentuadas da autora é sempre a sua constante referência ao pertencimento dos kambeba, que se constitui a partir dessa busca pela experiência e vínculo com sua própria história, não excluindo o território urbano ao qual ela também pertence, afastando-se da ideia de hierarquização de culturas, lugares e povos.

Uma poética dos territórios, do pertencimento, do corpo, que se faz dentro do plano discursivo do texto, com escolhas lexicais precisas, tais como: terra, dança, sopro, vida, pajés, curas, espíritos da mata, que disseminam um projeto-político-literário que combate as fronteiras do pensamento monocultural e invade os espaços que foram cerceados pelos colonizadores, gerando, assim, uma possibilidade de coexistências com as representações diversas e de corpos diferentes.

Nesse sentido, a literatura indígena “desperta em nós a consciência do quanto é importante descolonizarmos nossos projetos, nossos olhares nossos discursos críticos” (SCHNIDER, 2018, p. 50), passando a ser uma experiência de uma outra estética, que não nos obriga a buscar referências na tradição literária ocidental, mas que nos apresenta uma outra forma de expressão literária, confirmando e não negando e nem excluindo as experiências dos sujeitos ameríndios.

Referências

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. *Nietzsche e o corpo: para além do materialismo e do idealismo*. In: GADELHA, Sylvio; LINS, Daniel. *Nietzsche e Deleuze: o que pode um corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Fortaleza: Secretaria de educação e do desporto, 2012.

DORRICO, Julie. Leia Mulheres Indígenas: 25 escritoras para você conhecer. *Visibilidade Indígena* (online), 6 maio 2020. Disponível: <https://bityli.com/uLnORn> Acesso em: 07 jul. 2022.

DORRICO, Julie. Mulheres indígenas na literatura. *Revista E*, São Paulo, Sesc, agosto 2022. Disponível em: <<https://www.sescsp.org.br/mulheres-indigenas-na-literatura-em-pauta-com-julie-dorrico-e-paolla-vilela/>> . Acesso em: 18 ago. 2022.

GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

KAMBEBA, Márcia Wayna. *Ay Kakyri Tama (Eu moro na cidade): poemas*. Manaus: Grafisa Gráfica e Editora, 2013.

KAMBEBA, Márcia Wayna. O olhar da palavra escrita de resistência. In: CORREIA, Heloisa Helena Siqueira et al. (Orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre: Ed. Fi, 2018.

KAMBEBA, Márcia Wayna. *Ativismo Indígena – Entrevista com Márcia Kambeba*. 2020b (Entrevista concedida a Juie Dorrico e Demetrios Galvão em abril de 2020). Acrobata, 13 abr. 2020. Disponível em:< <https://bityli.com/XyWSwI>>. Acesso em: 28 jul. 2020.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. Narrativa Krenak: O eterno retorno do encontro. *Geledes*, 31 ag. 2013. Disponível em: <https://bityli.com/csHfqN> Acesso 10 jul. 2022.

MACIEL, Benedito. Apresentação. KAMBEBA, Márcia Wayna. *Ay Kakyri Tama (Eu moro na cidade): poemas*. Manaus: Grafisa Gráfica e Editora, 2013.

MATOS, Cláudia Neiva de. Textualidades indígenas no Brasil. In: EURÍDICE, Figueiredo (org.) *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de fora. UFJF, 2005.

MELO, Carlos Augusto de Melo. Márcia Wayna Kambeba e as literaturas indígenas no Brasil. *Revista Igarapé*, Porto Velho (RO), v.14, n.2, p. 106-122, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unir.br/index.php/igarape/index> Acesso em: 22 ag. 2022.

MIGNOLO. WALTER. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF*. Dossiê: Literatura, língua e identidade, no 34, p. 287-324, 2008.

MUNDURUKU, Daniel. *Memórias de índio: uma quase autobiografia*. Ilustração Rita Carelli. 1 ed. Porto Alegre: Edelbra, 2016.

OLIVIERI-GODET, Rita. A emergência de autores ameríndios na literatura brasileira. *Ciclo de Debates Cultura Brasileira Contemporânea: novos agentes, novas articulações*, 23 de agosto de 2017 - às 18h (on-line). Disponível em: <https://bityli.com/NbykQz> Acesso em: 28 jul. 2022.

POTIGUARA, Eliane. *Metade Cara, metade máscara*. Lorena, DM: Projetos Especiais, 2018.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade*. *Novos Estudos*, 66, jul. 2003, p.24-29.

SCHNEIDER, Liane. Mulheres e resistência: poesia indígena em foco no Canadá e no Brasil. In: DALCASTAGNÉ, Regina; LICARIÃO, Berttoni; NAKAGOME, Patrícia. (Orgs.) *Literatura e resistência*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2018. p. 37 -52.

SMITH, Andrea. Native American feminism, sovereignty and social change. In: GREEN, Joyce (Ed.). *Making space for Indigenous Feminism*. Winnipeg: Fernwood Publishing /Zed Books, 2007. p. 93-106.

VICKROY, Laurie. *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*. Virginia: The Rector and Visitors of the University of Virginia, 2002.

Meu Destino

Nas palmas de tuas mãos
leio as linhas da minha vida.
Linhas cruzadas, sinuosas,
interferindo no teu destino.
Não te procurei, não me procurastes –
íamos sozinhos por estradas diferentes.
Indiferentes, cruzamos
Passavas com o fardo da vida...
Corri ao teu encontro.
Sorri. Falamos.
Esse dia foi marcado
com a pedra branca
da cabeça de um peixe.
E, desde então, caminhamos
juntos pela vida...

Cora Coralina (1889 – 1995)

ENTRE IMAGENS DE PRAZER E NOITES VAZIAS

BETWEEN IMAGES OF PLEASURE AND EMPTY NIGHTS

Marcos Aparecido Pereira
Epaminondas de Matos Magalhães

Resumo: Este trabalho se propõe a analisar o poema *Imagens vaga-lumes*, da coletânea, *Balaio Amarelo*, da escritora mato-grossense Marilza Ribeiro, a partir dos elementos simbólicos presentes no texto. À vista disso, nos embasaremos, especialmente, em Gaston Bachelard, Gilbert Durand e Carl Jung, na tentativa de compreender como imagens, gestos e movimentos corporais ajudam a refletir sobre as relações estabelecidas consigo e com o outro na busca de prazer e satisfação. Nota-se, ainda, que o poema é construído de forma a representar esteticamente um momento erótico do sujeito lírico, sendo que esse momento é proporcionado pelas capacidades imaginativas do ser humano, o que, por sua vez, nos leva a refletir sobre a importância das imagens psíquicas no desenvolvimento e no controle de nossos desejos, sentimentos e instintos.

Palavras-chave: Poesia. Marilza Ribeiro. Imagens psíquicas. Desejo.

Abstract: This work is designed to analyze the poem *Imagens vaga-lumes*, from the collection, *Balaio Amarelo*, by Marilza Ribeiro, a writer from Mato Grosso, based on the symbolic elements presented in the text. In view of this, we will base ourselves especially on Gaston Bachelard, Gilbert Durand and Carl Jung in an attempt to understand how images, gestures and body movement help to reflect on the relationships established with oneself and with the other in the search for pleasure and satisfaction. It is also noted that the poem is constructed in order to aesthetically represent an erotic moment of the lyrical subject. Since this moment is provided by the imaginative capacities of the human being, which, in turn, leads us to reflect on the importance of psychic images in the development and control of our desires, feelings and instincts.

Keywords: Poetry. Marilza Ribeiro. Psychic images. Desire

INTRODUÇÃO

O nome de Marilza Ribeiro (1934 – 2022) figura entre os mais importantes da produção poética em Mato Grosso, uma vez que a autora é tida como uma das maiores escritoras do estado, tendo inspirado, fortalecido e ajudado a tecer um caminho que foi percorrido por várias outras escritoras posteriores. Assim, essa escritora cuiabana tem uma importância ímpar para a literatura produzida em Mato Grosso, tanto pelo caráter vanguardista de sua obra, quanto pela qualidade de sua produção artística, que abarca uma sabedoria ancestral, uma percepção apurada do cotidiano e uma profunda compreensão das relações do homem com o mundo. O rol de obras publicadas da escritora conta com seis livros de poesia, a saber: “Meu grito – poemas para um tempo de angústia” (1973), “Corpo desnudo” (1981), “Cantos para a terra do sol” (1997), “As aves e poetas ainda cantam” (2014), “Acordes para uma menina cantar” (2016) e “Balaio amarelo” (2016).

Em “Balaio Amarelo”, coletânea da qual pertence o poema que analisaremos, a autora transita por temas que vão da comunhão com o sagrado e com a ancestralidade, perpassando

pelo trabalho estético do poeta no ofício da criação até, em última instância, a corporificação dos sentimentos, desejos e medos que constituem o ser humano, seja numa sociedade tecnológica e contemporânea ou não, afinal, Marilza Ribeiro deixa implícito em seus poemas que a necessidade do outro é sempre uma constante e que o vazio da solidão é que nos provoca mais temor. Nesse sentido, essa necessidade é o que nos conduz a ir além, nos leva adiante, e, por meio da curiosidade, nos faz buscar prazer, autossatisfação, algo que só se realiza em sua máxima potencialidade mediante o entrelaçamento com os outros, suas linhas, entrelinhas, seus expostos e segredos.

Desse modo, procuramos tecer algumas reflexões sobre o poema *Imagens vaga-lumes* ao analisar as bases simbólicas que ajudam a moldar esse texto, sem, contudo, esgotar as interpretações e sentidos possíveis de serem descobertos, sentidos e analisados em cada verso, afinal, ele traça profundos questionamentos acerca de como o ser humano tece relações dialógicas consigo mesmo e com outro, num espaço-tempo permeado de sentimentos e emoções, em busca de equilíbrio e satisfação dos desejos.

O PRAZER DAS IMAGENS QUE DANÇAM E RIEM

IMAGENS VAGA-LUMES

OLHARES-VAGALUMES.
FOCOS DE LUZ SOBRE FORMAS SUTIS.
LUAR FOSFORESCENTE.
VAGAS PRESENÇAS DE IMAGENS FLU-
TUANTES
SOBRE A TÊNUE ESCURIDÃO.

COMO PONTOS ACESOS RISCANDO O
ESPAÇO
POUSANDO AS PÉTALAS DA FLOR ADOR-
MECIDA
QUE BOCEJA E SORRIDENTE DESPERTA
NO BALANÇO LÂNGUIDO DA BRISA...

BEIJOS DE LUZ, DANÇARINOS
DESLIZANDO NO ROSTO DO SILÊNCIO

AFAGANDO A PELE DO SOSSEGO
NO CORPO DA NOITE QUE SUSPIRA...

VAGALUMES... GOTAS DE ESTRELAS PIS-
CANDO
NO VÓRTICE DOS GALHOS DA MAN-
GUEIRA
MEU OLHAR CHEIO DE IMAGENS ANTI-
GAS
NAS DOBRAS DE INQUIETAS FANTA-
SIAS...

DANÇO ALEGRE COM O GINGA DE
AVENTURA
REVENDO AMORES TÃO INTENSOS
MISTURO MEUS DESEJOS COM MAGIA
DERRAMANDO LUZ NUMA NOITE VAZIA.

(RIBEIRO, 2016, p. 72).

Desde o título, este poema estabelece relação com o universo imagético que compõe o fazer poético de Marilza Ribeiro. Em suas poesias, em especial na coletânea *Balaio Amarelo*, percebe-se o resgate de elementos simbólicos que perpassam diferentes culturas e que estão na base da constituição de nosso povo. Nesse sentido, comumente, estão explícitas referências a signos, gestos, rituais, objetos e imagens que se entrelaçam no interior da formação da cultura brasileira.

Ampliando o olhar nessa linha de pensamento, podemos compreender, ainda, que a autora revira as profundezas de nossa herança antropológica, tecendo imagens que revelam o mais íntimo dos seres num tempo em que as relações eram capazes de estimular o livre curso de nossas percepções com a natureza, criando realidades únicas, mágicas e míticas que se assemelham aos sonhos, que, por sua vez, revelam nossos desejos, carências e aspirações individuais. Nesse poema em específico, adotando a perspectiva de Durand (2019), poderíamos dizer que a autora se utiliza da dominante copulativa e, portanto, da estrutura sintética do imaginário simbólico para delinear o poema. Lembrando que esse teórico entende a organização simbólica da mente humana a partir de três gestos básicos, quais sejam: o postural, o copulativo

e o digestivo, que indicam, respectivamente, as ideias básicas de divisão/separação, ligação e mistura.

Desse modo, o hífen que une a palavra “vagalume”, no título, remete a esse processo de ligação de duas partes características do Regime Noturno do imaginário. Nesse caso, nota-se a dialética entre o espaço vago e a luz, o fogo. Esses elementos, por sua vez, remetem à vagina e ao pênis, considerando a analogia entre a cavidade acolhedora do órgão sexual feminino (vaga) e o fogo-tocha em sua simbologia fálica. Assim, as *imagens vaga-lumes* propostas pelo poema seriam imagens de união, de progresso parcial ou total que só são possíveis através do encontro dialético entre duas partes. Vale destacar, ainda, que esse caráter de progressismo e de renovação aparece, também, de forma mais implícita, no número de versos do poema: vinte (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018).

Outro detalhe que chama atenção no texto de Mariza Ribeiro é o uso de maiúsculas ao longo de todo o poema, reforçando o caráter de diferença e, ao mesmo tempo, de equilíbrio entre as partes que se unem. Não há, portanto, grandes e pequenos, maiores e menores, melhores e piores. Há, tão somente, diferentes-complementares, sendo essas as diferenças que fazem funcionar a sistematização do todo estético do poema num organismo composto de partes heterogêneas, porém, equivalentes em importância para a constituição do objeto artístico.

O primeiro verso do poema é composto de duas palavras novamente ligadas pelo hífen: “olhares-vagalumes.” Esse hífen é a representação imagética do princípio da ligação da estrutura sintética do imaginário noturno proposta por Durand (2019). Ademais, sabendo que é a partir da perda do sensível, no caso, daquilo que está ao alcance da visão, que nasce a urgência da representação simbólica do objeto (LEGROS, 2014), poderíamos compreender que esses olhares buscam por algo, iluminam-se na escuridão da ausência, acendem-se de desejo e buscam consolo nas imagens que se formam na mente e que tencionam materializar aquilo que se perdeu, ou, ao menos, reviver os sentimentos de outrora, do momento em que havia a presença do objeto

simbolizado. Assim, os olhares-vagalumes seriam os olhares que imaginam, os olhares das reminiscências de momentos de contentamento e de prazer, considerando a perspectiva sexual que já aparece implícita no título, como vimos anteriormente.

Ainda nessa compreensão, o primeiro verso é formado pela oposição entre ausência e presença, ainda que essa presença não seja física, mas simbólica. Logo, o resgate de memórias envoltas em sentimentos, emoções e instintos produzem imagens que avivam a consciência do ser que sonha, afinal, “para viver os valores do passado, é preciso sonhar” (BACHELARD, 2018, p. 99). Assim, ao sonhar, o sujeito lírico do poema torna a vivenciar a experiência, afinal, a força psíquica das imagens, de acordo com Bachelard (2019), é mais forte que as ideias e as experiências reais.

O ponto final após esse verso indica, por outro lado, a incapacidade de alteração temporal dessa realidade, haja vista a impossibilidade de retroceder fisicamente no tempo. É nesse sentido que as imagens psíquicas parecem ser tão importantes, pois elas proporcionam o impossível, o irracional ou o ilógico ao sonhador: restabelecem o tempo em seu momento de êxtase. Desse modo, ainda que sejam vagalumes, pequenos focos luminosos na escuridão de um tempo sem retorno (no âmbito do real), são essas imagens que iluminam a mente do sujeito lírico, conferindo o sabor do reencontro por meio de uma presença imagética.

É possível perceber ainda que, exceto o ponto final que encerra o poema, na primeira estrofe, todos os versos vêm marcados por essa pontuação, indicando o espaço circunscrito do sonhador em meio às recordações e a emoções desencadeadas a partir delas. Ao mesmo tempo, a demarcação com pontos finais representa o espaço da memória: fragmentada, inexata e reinventada (BOSI, 1994), portanto, demonstrando como cada verso representa uma fração dessa memória que, aos poucos, vai sendo redesenhada no momento de devaneio do sujeito lírico. No entanto, nas estrofes seguintes, desprovidas de pontos finais, as lembranças parecem correr livres, religadas, preenchidas e recompostas numa nuvem que mistura afeto, excitação e melancolia.

Por outro lado, a segunda, terceira e quarta estrofes

são finalizadas por reticências, como se o prolongamento das memórias se perdesse nas palavras, como se não pudessem ser expressos adequadamente ou satisfatoriamente. Então, a voz se cala, entrega-se ao reino das imagens e dos sentimentos que irrompem e guiam o sujeito líricocada vez mais para um universo onde a razão e a lógica não têm forças para traduzir a experiência vivida e ainda vívida na mente.

No segundo verso, o adjetivo “sutis” multiplica os sentidos, podendo ser entendido como a intimidade da relação ou, ainda, a suavidade das lembranças, a emersão dos sentimentos que afloram sob aquelas lembranças. De uma maneira ou de outra, o substantivo “formas” parece sugerir o surgimento das imagens que conduzem o sujeito lírico a um estado de suspenso deleite reminescente. Essa perspectiva é corroborada pelo verso seguinte, no qual o “lunar fosforescente” claramente expõe a condição do sujeito lírico naquele instante: metaforicamente, iluminado, depois de ser iluminado, seja isso compreendido pela vivência real ou imaginária.

Assim, as imagens presentes e que flutuam se opõem à escuridão, formando umquadro de equilíbrio na mente do sujeito lírico haja vista que, se as imagens podem surgir como pontos luminosos, é porque há escuridão que fornece as condições para isso. Logo,a noite não é ameaçadora, não traz medo ou sofrimento, mas proporciona o sonho, o acolhimento necessário para que as imagens possam bailar e recompor o instante sonhado e, assim, levar o sonhador para outro estágio psíquico.

As imagens fragmentadas que surgem na primeira estrofe parecem ter um efeito imediato, pois na estrofe seguinte notam-se o despertar, os pontos acesos e o sorriso. Portanto, o sujeito lírico é transportado no espaço e no tempo (risca o espaço, diz o poema demonstrando a velocidade dos acontecimentos) e, então, acorda, acende-se e sorri revivendo o momento. A imagem resgata o desejo, movimenta as energias dormentes dapsique e revigora as potências do pensar, do sentir e do agir, sendo esse o motivo do excitação que aparece nessa estrofe.

Nesse sentido, “as pétalas da flor adormecida” indicam

o órgão sexual feminino que se sente estimulado pelo balanço lânguido, adjetivo esse que, ao mesmo tempo, pode significar fraco e voluptuoso, ou seja, sensual libidinoso. Isso sem contar que o verbo “boceja” encontrado no terceiro verso faz lembrar o vulgarismo “boceta”, que se refere à vagina. Logo, as imagens que pousam sobre as pétalas, bem como o balanço da brisa podem indicar o ato de masturbação impulsionado pela imaginação, o que, por sua vez, indica que a palavra brisa se refere ao alívio, compensação da ausência pela lembrança.

Novamente, nessa segunda estrofe, nota-se o equilíbrio entre os pontos acesos do primeiro verso, e, a brisa, no último. Desse modo, o fogo que risca o céu é amenizado pelo movimento rítmico da brisa, encontrando um tipo de estabilização do desejo. Assim, é possível perceber que os adjuvantes sensoriais e rítmicos da estrutura sintética do imaginário (DURAND, 2019) organizam a segunda estrofe, estabelecendo o tom dos versos em torno de uma harmonização dos sentimentos do sujeito lírico. Esse processo continua nos versos seguintes, ficando ainda mais nítido na terceira estrofe, quando há referência à música, além, obviamente, das alusões aos órgãos do sentido que permeiam todo o texto.

Acrescenta-se, nesse ínterim, que o balanço, o movimento rítmico, pode ser visto na posição das estrofes na organização do texto, o que talvez não seja, como propõe Chklóvski (1976), um verdadeiro obstáculo à percepção imediata dentro do objeto estético, mas que nos parece interessante destacar. As estrofes estão intercaladas em posições mais à direita e à esquerda, como se representassem o vai e vêm característico da cópula ou, ainda, do ato da masturbação. Nesse sentido, vale ressaltar que a música que impulsiona o ritmo, rompendo o silêncio, é uma construção harmônica que se dá na fusão de contrários: o som e o silêncio, ou neste caso, mais especificamente, representando o desejo e a ausência. Durand (2019) diz que a quietude e a fruição do Regime Noturno de imagens estão, acima de qualquer coisa, ligadas ao bem-estar, portanto, afastando-se da agressividade, da conquista e da dominação. Os verbos deslizar e afagar, no

segundo e no terceiro versos, deixam essa perspectiva de deleite e de conforto evidenciada.

O “corpo da noite” que aparece no último verso liga-se à indulgência da poética noturna que busca a comunhão, sendo que os afagos e os beijos remetem às trocas de carícias que afloram na memória e que, mesmo na imaterialidade das imagens psíquicas, cumprem a função de estabelecer o equilíbrio das energias corporais do indivíduo sonhador. É por isso que a mente que sonha é a mente que vive em plenitude, afinal, Ribeiro (2019, p. 99) esclarece que: “o sonho é a possibilidade de imaginar os futuros em potencial através de um mecanismo capaz de prospectar a experiência pregressa e formar novos conglomerados psíquicos, juntando ideias antigas de forma nova”.

Desse modo, o sonhador que revive o passado também remodela o presente, construindo linhas trilháveis para o próprio futuro a partir da experimentação do novo que se dá a cada encontro que se tem com os registros da memória. Encontros esses que são sempre novos, uma vez que aquele que sonha também o é, ao que, no poema, compreendemos com a (re)descoberta das potencialidades sexuais do corpo, numa ponte entre as vivências de antes e as do depois, interligadas por imagens psíquicas que tornam esse caminho possível, contribuindo para a (auto)transformação do indivíduo em seu caminho complexo e ininterrupto de transcendências, em acordo com a perspectiva junguiana (JUNG, 2014b).

Do mesmo modo, também o leitor, ao se relacionar com as imagens propostas no texto, tem a possibilidade de expandir os próprios conhecimentos sobre o mundo e, principalmente, sobre si mesmo, ao receber a possibilidade de vivenciar realidades que possuem a verdade da própria existência, como afirma Paz (2015). Logo, se o sujeito lírico é transformado pela relação dialógica e sempre nova que estabelece com as imagens de sua própria mente, nós, cúmplices dessa relação, reconstruímos nosso mundo interior enquanto formulamos nossas próprias imagens psíquicas num emaranhado de vivências reais e imaginárias que nos são singulares.

A quarta estrofe se inicia com a palavra “vagalumes”, seguida por reticências, que parecem representar o êxtase e o prazer em meio aos suspiros que encerram a estrofe anterior. E, ainda nesse sentido, as “gotas de estrelas piscando” sugerem a lubrificação característica da excitação, enquanto o verbo piscar indica o movimento pulsante sentido no órgão sexual. Essa passagem é complementada no verso seguinte, pois o substantivo “vórtice” indica o movimento forte de sentimentos que emergem e se irradiam a partir daquele ponto estimulado. Percepção essa ainda reforçada pelos substantivos “galhos” e “mangueira”, que remetem ao órgão sexual masculino, deixando ainda mais nítido o sentido erótico do trecho.

No entanto, nos versos finais, é possível perceber que essa não é uma situação real do presente, mas uma situação imaginada a partir de recordações, pois o sujeito lírico alude a “imagens antigas” e acrescenta: “nas dobras inquietas da fantasia...”. Assim, explicitamente é possível considerar um momento de expressão de desejo sexual que se dá na intimidade da solidão, onde apenas as habilidades da imaginação são capazes de serenar os instintos carnis da libido.

É nesse mesmo viés que a última estrofe se inicia, pois o movimento expresso nas palavras “dança” e “ginga” volta a sugerir a masturbação. No entanto, o adjetivo “alegre” e a locução adjetiva “de aventura”, que, respectivamente, acompanham essas duas palavras, talvez sejam ainda mais interessantes, afinal, o primeiro indica a animação, a jovialidade do ato, enquanto o segundo, por sua vez, indica ousadia. A construção, portanto, nos leva a questionar por que esse ato seria considerado ousado: indicaria um tabu de gênero, relacionado à idade ou, quem sabe, simplesmente da liberdade do sujeito lírico poder falar sobre o assunto? Possivelmente as três opções, pois mesmo durante a juventude, em diversos contextos, falar sobre a estimulação dos próprios órgãos sexuais ainda é um assunto embaraçoso.

Nos versos finais, as imagens que aparecem durante todo o poema são substituídas pela palavra “amores”, que, além do plural sugestivo e profícuo, vem acompanhada do advérbio “tão”,

que vai reforçar a intensidade das lembranças e dos sentimentos que orbitam em torno dos parceiros, das trocas de carícias e das noites de prazer. Dessa forma, o sujeito lírico revela que é da mistura de desejo e magia, aqui compreendida como a capacidade singular que o ser humano possui de criar imagens mentais, que surge a satisfação, ainda que pequena, momentânea, mas capaz de preencher a “noite vazia”. O adjetivo reafirma a condição solitária do sujeito lírico, enquanto o verbo “derramar” que inicia o último verso indica o orgasmo que reequilibra as energias físicas e psíquicas (JUNG, 2014a). Lembrando que, na teoria freudiana, esse momento pode ser compreendido como o “estado de Nirvana” (FREUD, 1996), no qual ocorre a redução dos níveis de tensão e a restauração do equilíbrio psíquico num momento de quietude e felicidade.

E, ao chegar ao final deste percurso, se voltarmos ao título: *Imagens vaga-lumes* é possível relacionar o plural de “lumes” com o plural de “amores”, dessa quinta estrofe, e, portanto, distanciando a compreensão de uma relação romântica-sentimentalista. Logo, a ligação expressa no texto se aproxima mais de uma relação sexual em compreensão física-corpórea, haja vista que lume é luz e, de acordo com Bachelard (2008, p. 61), “a luz brinca e ri na superfície das coisas, mas só o calor penetra”. Nesse horizonte, o sujeito lírico brinca, diverte-se com o corpo enquanto lembra do prazer extraído na relação com outros corpos, ou seja, o vínculo estabelecido encontra-se no âmbito da satisfação das necessidades humanas, em nível instintivo, denotando a complexidade de nossa constituição mais primária que nos direciona a tecer diferentes graus de interação com o outro.

Desse modo, no poema, não há presença do calor, que penetra, que se mistura e se confunde com o sujeito lírico, mas há repetidamente ao longo do texto referências à luz que ilumina, brinca, ri, diverte, provoca deleite e contentamento. Dessas relações “lumes” ficam as imagens que servirão repetidas vezes para o reencontro com o prazer, sem obrigações ou compromissos, além dos individuais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O poema *Imagens vaga-lumes*, de Marilza Ribeiro, é construído a partir de imagens relacionadas à estrutura sintética do imaginário noturno, sendo que estas transmitem a ideia de ligação e união entre partes opostas. Esse regime do imaginário surge, de acordo com Durand (2019), da dominante copulativa e seus derivados rítmicos que se empenham na busca pelo prazer e pelo bem-estar, salvaguardando as diferenças entre os opostos.

Nesse sentido, o sujeito lírico nos conduz a reflexões acerca da satisfação das necessidades instintivas do ser humano, em especial a sexual. Assim, as potências imaginativas aparecem como compensadoras da ausência física, sem, contudo, diminuir o caráter erótico da relação dialógica com esse universo imaginário, haja vista que as imagens psíquicas, da mesma forma que nos sonhos, criam realidades capazes de movimentar pensamentos, sentimentos e emoções.

Isso posto, é possível compreender como a articulação entre o real e o imaginário na mente humana proporciona equilíbrio psíquico, o progresso e o amadurecimento do ser, satisfazendo desejos, encontrando soluções, contrabalançando ausências e, além disso, ajudando o indivíduo a compreender a si mesmo e o mundo que o rodeia, num constante movimento de aprimoramento e transcendências que emergem das profundezas da mente e se expandem para o exterior do ser humano em suas relações. Assim, o ato da masturbação, esteticamente representado, ilustra um processo de autoconhecimento, de autopercepção e, inevitavelmente, de transformação, afinal, as imagens psíquicas são usadas para ampliar percepções, competências e habilidades de lidar com toda e qualquer situação imposta ao indivíduo. Lembrando que não importa se essas situações são provenientes do mundo externo ou interno, tendo em vista que, no fundo, ambas são capazes de afetar positiva ou negativamente a mente do ser como um todo. Dessa forma, cabe sempre a cada pessoa encontrar as respostas e caminhos que restabeleçam o equilíbrio das tensões, das necessidades e dos

desejos, afastando a mente do que provoca sofrimento, angústia e dor sempre em direção ao que proporciona prazer, satisfação e bem-estar.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018. BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens daintimidade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira(org.). *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 4 ed. São Paulo: WMFMartins Fontes, 2019.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos*. v. 18. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

JUNG, Carl Gustav. *A energia psíquica* [versão kindle]. v. 8/1. Petrópolis: Vozes, 2014a.

JUNG, Carl Gustav. *O eu e o inconsciente* [versão kindle]. Petrópolis: Vozes, 2014b. LEGROS, Patrick. *et al. Sociologia do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2014.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RIBEIRO, Marilza. *Imagens vaga-lumes*. In: RIBEIRO, Marilza. *Balaio amarelo*. Cuiabá: Carlini & Carniato, 2016.

RIBEIRO, Sidarta. *O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho*. São Paulo:Companhia das Letras, 2019.



Momento

Enquanto eu fiquei alegre,
permaneceram um bule azul com um
descascado no bico,
uma garrafa de pimenta pelo meio,
um latido e um céu limpidíssimo
com recém-feitas estrelas.

Resistiram nos seus lugares, em seus ofícios,
constituindo o mundo pra mim, anteparo
para o que foi um acometimento:
súbito é bom ter um corpo pra rir
e sacudir a cabeça. A vida é mais tempo
alegre do que triste. Melhor é ser.

Adélia Prado (1935 – atual)

UMA POETISA
À MARGEM:
CONSIDERAÇÕES
SOBRE A POESIA DE
GRAÇA NASCIMENTO
*A POETESS TO
THE MARGIN:
CONSIDERATIONS
ABOUT THE POETRY BY
GRAÇA NASCIMENTO*

Marcelo Medeiros da Silva
Josiel Erick da Costa Leite

Resumo: Este trabalho é um estudo sobre a poesia de Graça Nascimento, poetisa nascida em Canhotinho, agreste pernambucano. O objetivo é identificar as forças-motrizes de sua poesia. Para tanto, atemos-nos à leitura e análise dos poemas que integram o livro *Na Nudez da Poesia* (1991). A partir da interface entre Crítica Literária Feminista, Estudos de Gênero e Teoria Literária, constatamos que são quatro as forças-motrizes que perpassam a lírica da referida poetisa a saber: o telurismo, o engajamento social, a denúncia das opressões contra as mulheres e a representação da sexualidade livre de qualquer

repressão. Com este trabalho, ensejamos trazer à luz obras de autoras desconhecidas do grande público, discutindo a contribuição de mulheres-esritoras para a cultura brasileira.

Palavras-chave: Poesia Brasileira; autoria feminina; Graça Nascimento.

Abstract: This work is a study about the poetry by Graça Nascimento, a poetess who was born in Canhotinho in the pernambucana grest. The aimis to identify the driving forces of her poetry. There fore, we have stick to the Reading and the analys is about the poems which integrate the book *Na Nudez da Poesia* (1991). From the interface amongst the Feminist Literary Criticism, the Gender Studies, and the LiteraryTheory, we have founded that are four the driving forces which runth rough the lyrical of the afore mentioned poetess: the tellurism, the social engagement, the complaint of the oppressions against the women, and the sexuality representation free o fany repression. With this work, we aim to bring out Works by unknown female authors of the hugepublic; discussing the contributions of women writers to the brazilian culture.

Keywords: Brazilian Poetry; feminine authorship; Graça Nascimento.

Introdução

A presença das mulheres, como sujeito do discurso no universo literário, é uma história de lutas por conquistas de espaços, em um ambiente que era bastante hostil a tudo o que viesse assinado sob uma rubrica feminina. Essa hostilidade para com as produções de autoria feminina apresenta-se como um índice da própria condição da mulher na sociedade: aolongo da história, o lugar social majoritariamente ocupado pelas mulheres foi o da subordinação ao masculino e a reclusão à esfera do privado.

Quando as mulheres, geralmente brancas, burguesas e de classe média, passam a inserir-se no espaço público e a publicar seus textos, esse ato é tomado como uma afronta porque transgride os códigos comportamentais legitimados como próprios do feminino, quais sejam: o recato, o guardar dentro de si as palavras, o silenciamento e a obediência.

Em outros termos, se a mulher não desfrutava de prestígio social, se ela sempre foi apresentada como submissa ao homem, não se poderia esperar que os escritos femininos obtivessem a atenção e o valor que, de fato, mereciam. Por isso, “falar sobre mulher que escreve, criticar e analisar a sua produção é também uma forma de romper com os preconceitos sociais, pois destaca a presença feminina num meio dominado apenas pelo homem” (PAIXÃO, 1991, p. 175). Por isso, em séculos anteriores, o silêncio e a invisibilidade pairaram como densas camadas sobre a produção literária de autoria feminina, tendo em vista que escrever era tido como prerrogativa apenas masculina, o que fez com que o conhecimento sobre a produção literária feita por mulheres fosse muito incipiente.

Atualmente, embora tenhamos conhecimento e acesso a um número significativo de obras produzidas por escritoras, o campo literário não se configura como menos excludente para elas, tendo em vista que a circulação e a recepção de suas obras continuam, ainda, marcada pela categoria de gênero, o que gera um tratamento diferenciando e desigual, de maneira que, como afirma Leal (2008, p.6):

A inserção das mulheres no campo literário brasileiro [permanece] marcada por contínuas e difíceis negociações entre seus principais agentes, como as editoras, o sistema de ensino, os locais de venda de livros, a crítica literária, as instituições governamentais, os canais de venda, os meios de comunicação etc.

Ainda, há, pois, aquelas que, por inúmeras razões, se mantêm à margem do campo literário, com obras conhecidas apenas por um número diminuto de leitores e leitoras. Por isso,

cabe à universidade pública brasileira o zelo pela nossa memória cultural e, com isso, o fomento à leitura e à descoberta de nomes importantes de nossa literatura que, muitas vezes, por fatores não necessariamente estéticos, tiveram ou permaneceram no olvido público.

Considerando-se isso, este artigo objetiva apresentar a obra de Graça Nascimento (1954), poetisa de Canhotinho, agreste de Pernambuco. Para tanto, ativemo-nos à análise do livro *Na nudez da poesia* (1991), a fim de evidenciar, especialmente, quais são as forças- motrizes de sua poesia. Esperamos, então, contribuir para os estudos sobre obras e, também, autoras desconhecidas do grande público, discutindo, a partir da lírica de Graça Nascimento, a contribuição de mulheres-escritoras para a cultura brasileira.

***Na nudez da Poesia* – forças-motrizes de uma poetisa à margem**

Maria das Graças do Nascimento nasceu em Canhotinho, agreste de Pernambuco, em 18 de dezembro de 1954. Dentre as influências literárias, ela aponta, em sua juventude, J.G. de Araújo Jorge, conhecido como o poeta do Povo e da Mocidade, o qual a autora leu entre os dez ou onze anos de idade. Quando mais madura, passou a ler Fernando Pessoa, Florbela Espanca, Augusto dos Anjos. Além desses nomes, a poetisa, como ela mesma prefere ser chamada, se sente influenciada pela poesia do Pajeú pernambucano, com a qual entrou em contato a partir das mãos de Zeto, irmão dela, quando veio morar em São José do Egito, onde conheceu Lamartine Passos, de quem também recebeu influências. A partir daí, Graça Nascimento poetisa se encontra e passa a se definir como artista da palavra. Recebe, então, das terras de São José do Egito, o seu batismo, momento em que a poesia passa a brotar com mais frequência e naturalidade em sua vida.

Graça Nascimento publicou, de forma independente, em 1991, seu primeiro livro, *Na nudez da poesia*, e, depois de dez

anos de ressaca poética, voltou a publicar um outro volume: *Outras Graças* (2004). Entretanto, muitos de seus textos ainda se encontram inéditos e, como nos afirmou a poetisa em conversa via rede social, estão espalhados por sua casa, entre uma ou outra gaveta, ou escritos nas próprias paredes de sua residência em Canhotinho (PE).

Duas direções guiam o seu exercício poético: de um lado, a vertente lírico-amorosa, em que se nota a expressão dos sentimentos mais recônditos, em especial o amor e a dor decorrente de amar; do outro, o engajamento político-social, por meio da qual a poetisa se volta para uma reflexão acerca da opressão por que passam certos grupos minoritários, em especial as mulheres. No âmbito das temáticas, quatro são as mais recorrentes na poesia de Graça Nascimento: o telurismo, o engajamento social, a denúncia das opressões contra a mulher e, por fim, a presença da sexualidade livre das amarradas da repressão impostas pela moral cristã.

Como primeira força motriz da poesia de Graça Nascimento, o telurismo remete à íntima ligação que se estabelece entre os seres humanos e a terra. Esta serve-lhe de ponto de origem e de acolhimento na vida e na morte. Ao longo de sua existência terrena, o ser humano encontrou diversas maneiras de expressar o reconhecimento de que faz parte de um chão natal. Menezes (2000), ao escrever sobre o que chamou de *Inteligência Telúrica*, afirma que tal inteligência é um sentimento, uma preocupação com temas ecológicos. Nascimento foi responsável pela criação de obras que apontam para o despertar da consciência naturalista, que faz poetas e romancistas cantarem o amor à terra natal, o que fica evidente, a título de ilustração, no seguinte poema:

Vou outra vez pro sertão me banhar de poesia

Levando como bagagem
Uma esperança menina

Sentindo que minha sina
É buscar noutra viagem

Então já comprei passagem
E já marquei mês e dia
Quando maio se irradia
E se espelha na amplidão
Vou outra vez pro sertão
Me banhar de poesia

Minha alma solta ao vento
Relembrando outra viagem
Se sente assim com coragem
De buscar outro momento
Voando no pensamento
E na lembrança anuncia
Que novamente a magia
Invade meu coração
Vou outra vez pro sertão
Me banhar de poesia

Sinto outra vez cada rua
Cada balanço de rede
Sinto uma espécie de cede
De estrela, céu e lua
Quero outra vez me ver nua
E a nudez já principia
Essa saudade é meu guia
E sem ter outra opção
Vou outra vez pro sertão
Me banhar de poesia

O eu lírico anuncia o seu regresso ao sertão, informando que carrega consigo uma “esperança menina”, referenciando a fragilidade de seu ser que espera, nessa viagem de regresso às origens, reestabelecer a sua conexão com a terra da poesia. Ao longo do trajeto, o eu lírico põe-se em estado nostálgico, relembrando outras viagens e sentindo-se livre ao vento, elemento este que simboliza fuga e transformação. Ao pôr-se em um estado

de epifania, causada pelas emoções da viagem, o eu lírico sente estar sendo restaurada a sua coragem, adquirindo o incentivo de buscar por novas experiências e, mais uma vez, sente a magia da região invadindo o seu coração, aludindo, assim, à reconexão com a natureza a partir do retorno à terra natal. Ao concluir o regresso, o eu lírico mergulha mais uma vez em memórias, reconhecendo os mínimos detalhes da cidade à qual pertence, e sente sede, não de água, mas, de inspiração, de elementos que despertem a sua lírica interior, tornando-a poeta porque a terra natal é, pois, a terra da inspiração, lugar de onde emana a energia poética de que se apossa a poetisa para alimentar os seus próprios versos.

Por isso, o eu lírico afirma que quer se ver nua. A nudez que já se principia é metáfora não só para a exposição de suas fragilidades, mas também da reconexão do corpo/espírito com o chão natal. Dessa reconexão, emerge uma outra poetisa que ouviu o chamado do seu torrão e que, em seu retorno às suas origens, é guiada pela saudade que a trouxe de volta para aplacar a sede do contato com a terra natal. Graça Nascimento deixa inscrita, em sua poesia, uma ode à simplicidade da vida interiorana que a acolhe como mulher, mas que a inspira como poetisa, pois a recebe e lhe preenche o vazio interior que a vida na cidade grande faz apenas aumentar. Por isso, a necessidade de fugir da cidade e retornar ao interior. Planta da caatinga enraizada no sertão, Graça Nascimento, se retirada do seu torrão, vai sempre procurar o caminho de volta porque não se furta a ouvir o chamado da terra natal.

Uma outra linha de força da poesia de Graça Nascimento é a do engajamento social. Por essa perspectiva, a poetisa desnuda algumas das nossas feridas sociais, colocando os seus versos a favor das denúncias de desigualdades que grassam em nosso país. Assim, denúncia e desejo de transformação social são o que podemos ver na lírica de Graça Nascimento. Talvez, seja esse aspecto – o de uma lírica empenhada com os problemas sociais de seu tempo – o traço mais singular da produção poética da autora, o que pode ser ilustrado a partir da leitura do seguinte poema:

Pobre Burguesia

Pobres de vocês condutores da miséria humana
Em carros pretos ditos oficiais
Se sentindo seres especiais
Desfilam por avenidas engarrafadas
Com poses duras como o concreto em que deslizam
E corações desgraçados como os homens em que pisam

Pobres de vocês mulheres impudicas
Conduzidas vergonhosamente
Nos carros pretos com placas de bronze
Sem saber dos homens pretos com bronze nos braços
Algemados em nome da justiça que sustenta
A luxúria pobre que cada um ostenta

Pobres de vocês que se sentem ricos
Pobres homens sujos se sentindo importantes
Sem absorver as horas absolvem os instantes
Em que se fazem donos do mundo
Sem perceber que a qualquer segundo
A terra pode desmoronar
E de vocês o que sobrar
É uma vergonha para a humanidade
Que submissa a sua falsa verdade
Se desfaz em pranto e horrores mil
Se desfaz em fome, em nudez e abandono
Para que cada um de vocês se sinta dono

Dono de um carro oficial
Condutor da vergonha e de tanto mal
Que faz da burguesia decadente
Desgraça e fim pra todo aquele que sente
Que a vida desfila livremente

De pés descalço e coração aberto
Mas a presença de vocês por perto

Destrói a harmonia natural
Destrói a coerência e o saber
Destrói o belo causando apenas danos
E decadência para os seres humanos

Em um tom que lembra os versos de revolta de Álvares de Campos, pseudônimo de Fernando Pessoa, o eu lírico do poema acima refere-se sempre de forma pejorativa à classe burguesa, chamando-os constantemente de “pobres”, não porque sejam destituídos de riquezas materiais, mas, justamente, porque o desejo de acúmulo dessas riquezas os faz serem destituídos, moral e humanisticamente, de valores edificantes, razão porque são tachados pelo eu lírico de “condutores da miséria humana”. A burguesia tem o seu modelo de vida ancorado no sistema de economia capitalista, cujo objetivo é o lucro desenfreado acima, inclusive, da própria vida humana. Por isso, já nos versos da primeira estrofe, o eu lírico externaliza o seu desprezo por essa classe, enfatizando os aspectos que apontam para a falta de humanidade da burguesia e, de igual modo, para a lógica que enfeixa o seu modo de viver no mundo: a reificação dos seres humanos que são reduzidos à condição de mercadoria (“Com poses duras como o concreto em que deslizam/ E corações desgraçados como os homens em que pisam”).

Sob o domínio da reificação, até mesmo as mulheres burguesas, são transformadas em mercadorias, já que elas existem como objeto de exibição de seus maridos: “Pobres de vocês mulheres impudicas/ Conduzidas vergonhosamente/ Nos carros pretos com placas de bronze”. Nesse caso, alçadas à condição de esposa-troféu, as mulheres casadas com os burgueses servem apenas de “enfeite” que o marido exhibe socialmente, sendo destituídas de opinião própria, alheias à realidade do próximo, demonstrando-se incapazes de ver as injustiças sociais causadas e mantidas pelos mesmos homens com quem se casaram, aspecto criticado pelo eu lírico nos versos: “Sem saber dos homens pretos com bronze nos braços/ Algemados em nome da justiça que sustenta/ A luxúria pobre que cada um ostenta”, os quais aludem às injustiças decorrentes da própria justiça que parece estar a

serviço dos poderosos e, no lugar de promover a harmonia social, fomenta mais e mais a desigualdade, garantindo, dessa forma, a manutenção das estruturas hegemônicas de poder.

Os versos da quarta estrofe, além de permanecerem realçando a ideia de uma pobreza de caráter em desmedida com a riqueza material acumulada pelos burgueses, apontam também para a vida que não está baseada na experiência do vivido, mas, sim, na sanha por dinheiro e poder: “Sem absorver as horas absolvem os instantes/ Em que se fazem donos do mundo”, os quais fazem com que a história seja escrita a favor dos interesses de quem está no poder, uma vez que, como donos do mundo, os burgueses têm o poder de absolver os instantes que o alçaram a tal posição de destaque, o que sugere a existência de táticas e estratégias de poder que garantem a permanência de uma mesma classe – a burguesia – a definir o destino dos demais e, não obstante, a manutenção do mesmo *status quo*, quase que de forma atávica. Mesmo assim, o eu lírico vaticina, na terceira estrofe, que esse estado de coisas não é natural ou tampouco se manterá incólume: “Sem perceber que a qualquer segundo/ A terra pode desmoronar/ E de vocês o que sobrar/ É uma vergonha para a humanidade”. A realidade pode ser alterada, sociedades mudam, e, quem está no topo, pode ser dele destituído, ocasião em que daqueles que um dia conduziram a miséria humana, a única lembrança que será deixada para os remanescentes é o sofrimento que causaram e a vergonha da qual foram protagonistas.

Ao fim da terceira estrofe, e nas duas que se seguem, o eu lírico chama a burguesia de “desgraça”, atentando para o quanto essa classe é nociva para quem, de fato, é capaz de perceber o quanto a vida “desfila livremente”. O desfile livre da vida é o seu rumo natural, é o aproveitar das pequenas coisas, desfrutar do cotidiano, correr atrás de seus objetivos, conquistar e compartilhar. Enfim, é seguir “*De pés descalços e coração aberto*”, mas a sensibilidade no sentir da vida é interrompida pelo mal causado pelo burguês: “Mas a presença de vocês por perto/ Destrói a harmonia natural/ Destrói a coerência e o saber/ Destrói o belo causando apenas danos/ E decadência para os seres humanos”.

O lucro exacerbado almejado pelos burgueses capitalistas causa a decadência, porque, em nome de atingirem o que desejam, passam por cima das demais classes, transformando a própria vida humana em mais uma engrenagem da máquina social. E, o que antes era um desfile livre, passa a ser uma vida fabricada, consistindo em nascer, crescer, trabalhar para “contribuir com a sociedade” e, depois, morrer, crendo que o enredo vivido fora o único possível. Graça Nascimento nunca foi uma poetisa que colocou os seus versos a serviço do *status quo*. A sua arte nasce do desejo de transformação social e conscientização dos oprimidos. A poetisa adota um lado da história, não tendo medo de manifestar que faz parte dele, combatendo a política de isenção tão encorajada nos dias atuais.

Uma das singularidades das vertentes do movimento feminista é a tomada de consciência por parte das mulheres acerca da opressão, dominação e exploração das quais foram ou permanecem sendo vítimas por parte dos homens. Essa tomada de consciência impele as mulheres à luta por liberdade de seu sexo, bem como, pelas transformações sociais necessárias para que haja menos assimetrias entre os gêneros. Nesse sentido, a denúncia contra as opressões sofridas pelo feminino é outra linha de força na poesia de Graça Nascimento, o que a coloca como uma aliada na luta feminista contra as opressões de gênero e a violência contra a mulher, conforme podemos ver no poema a seguir:

Aos Machões Decadentes

Não
Você não me usa mais tentando gozar em mim
Já se foi o tempo em que a coisa era assim

Hoje tenho coragem e abertura
Para romper com a estrutura
Que fez de você meu dono

Hoje eu gozaria em você
Se fosse como você foi,
Se lhe usasse como fui usada

Poderia lhe ter numa trepada
E sentir-me poderosa
Mas o “SER MULHER” que me habita
Faz com que eu não repita a sua fita,
E diferente de você
Quando lhe tenho é por lhe querer
Quando desfruto do seu prazer
Goze e se sinta amado

Nesse meu tempo de graça
Nesse meu novo reinado
Não repetirei seu passado

E o homem que você é
Terá em mim apenas a mulher

Como parceira
Como companheira,
Sem medo
E sem desigualdade
Não é verdade?

Acostando-se em Foucault (1999), Oliveira (2018) constatou que o poder sobre o corpo de um indivíduo é obtido e mantido através de “mecanismos e práticas, que atuam a partir de discursos, que possuem propósitos específicos de controle dos corpos” (OLIVEIRA, 2018, p. 499). Estas formas de controle sobre os corpos podem ser observadas, por exemplo, na gama de regras que as mulheres precisam seguir dentro da sociedade. Tais regras estão presentes nas imposições quanto à forma de se vestir, nos comportamentos a serem adotados, também, no papel que devem desempenhar. Por exemplo, é comum ouvir pais dizendo “Menina não senta de perna aberta” ou “Menina não joga bola”. Na vida adulta, também é comum se ouvir “Isso não é roupa de mulher de família” ou “É o sonho de toda mulher ser mãe”. Vale ressaltar que nenhum desses valores assenta-se em um fundamento. Quando não são essencializações, pautam-se em crenças que, de tão repetidas, foram naturalizadas e elevadas à condição de verdades absolutas.

Por isso, o eu lírico do poema anterior, nos versos da

primeira estrofe, nega a autoridade patriarcal sobre o seu corpo, declarando que não mais será feita de objeto sexual: “Não/ Você não me usa mais tentando gozar em mim/ Já se foi o tempo em que a coisa era assim”. O forte uso do termo *gozar* enfatiza o quanto a principal forma de exploração feminina era a sexual. Tudo o que era imposto à mulher era feito de forma a conquistar o total controle sobre o seu sexo e dele abusar quando fosse da vontade dos senhores patriarcais. Na segunda estrofe, o eu lírico declara seu desvencilhamento da estrutura que a colocou como submissa: “Hoje tenho coragem e abertura/ Para romper com a estrutura/ Que fez de você meu dono”. O advento de novas eras trouxe maior abertura para o debate sobre a condição da mulher. Décadas de movimentos e levantes femininos proporcionaram o cenário que permite ao eu lírico afirmar que hoje é possível, quando não romper, contrapor-se à estrutura arcaica que considerou a mulher como inferior, frágil, de pouca importância.

O eu lírico, nos versos da terceira estrofe, assume a sua posição de independência, declarando que, na atualidade, caso fosse de sua vontade, poderia assumir a posição de opressor: “Hoje eu gozaria em você/ Se fosse como você foi/ Se lhe usasse como fui usada/ Poderia lhe ter numa trepada/ E sentir-me poderosa”. Ao proceder desse modo, o eu lírico aponta para o controle da sexualidade pela própria mulher, aspecto extremamente transgressor, tendo em vista que, ainda hoje, a sexualidade feminina é vigiada e controlada. Chauí (1984, p.3), ao conceituar a natureza da repressão sexual, argumenta que esta prática tem por fundamento um “[...] conjunto de interdições, permissões, normas, valores, regras estabelecidos histórica e culturalmente para controlar o exercício da sexualidade [...]”. O aspecto transgressor está em ir contra estas imposições, exercendo a sexualidade da maneira que achar mais prazerosa, sem que isso arraste a mulher para a sombra da culpa.

O “SER MULHER” que habita o eu lírico, declarado na quarta estrofe, representa a total compreensão da natureza machista das imposições feitas ao feminino, e, tal compreensão, permite ao eu lírico desenvolver a própria natureza, e esta,

por sua vez, o impede de dar continuidade a erros de origem patriarcal: “Mas o “SER MULHER” que me habita/ Faz com que eu não repita a sua fita/ E diferente de você/ Quando lhe tenho é por lhe querer/ Quando desfruto do seu prazer/ Goze e se sinta amado”. Dando continuidade à mesma argumentação na quinta estrofe, parte essa em que também enfatiza o advento dos novos dias, de um “novo reinado” (“Nesse meu tempo de graça/ Nesse meu novo reinado/ Não repetirei seu passado”), o que o eu lírico coloca em evidência é que não compreende as relações entre os gêneros nos mesmo moldes e princípios que ao masculino foi ensinado a compreender. Se a lógica que enfeixa o modo de ver as relações entre homens e mulheres pela óptica do masculino foi construído a partir da ideia de superioridade e dominação dos homens contra as mulheres, a lógica que orquestra o modo como o eu lírico concebe essas relações é a partir da comunhão entre as diferenças e da destituição das hierarquias e discriminações entre homens e mulheres, coroando essa linha de pensamento com os versos finais do poema: “E o homem que você é/ Terá em mim apenas a mulher/ Como parceira/ Como companheira/ Sem medo/ E sem desigualdade/ Não é verdade?”. Ambos, homens e mulheres, não mais terão, entre si, relações de domínio e opressão, mas, de parceria e suporte mútuo, conforme deseja o eu lírico.

Esse desejo de comunhão entre masculino e feminino é o que vai perpassar os poemas que tematizam a sexualidade, a última força-motriz da poesia de Graça Nascimento. Em sua obra, é instaurado um discurso entorno do sexo, da sexualidade e dos tabus que envolvem esses temas em uma sociedade que, a partir da manutenção de certos códigos morais e comportamentais de base judaico-cristã, procura controlar os corpos e a sexualidade dos sujeitos, em especial, das mulheres. Frente a essa política de controle e repressão, a poesia de Graça Nascimento vai emergir como um contradiscurso, falando do corpo, do sexo e da sexualidade, sem culpa ou receio, uma vez que, em sua lírica, o corpo, o sexo e a sexualidade são tomados como práticas de liberdade do sujeito feminino, como podemos ler no poema a seguir:

Tara rara

Entre o sonho e o cio evidente
Encharcados de água e de vida
Numa só sensação dividida
O plantio da nossa semente

Pra regar outra vez nosso chão
Adubando de corpo o infinito
Misturando o que é são e bonito
Lambuzamos de belo a tesão

Entendendo o nascer dos sentidos
Encontramos os elos perdidos
Decifrando a razão do sentir

Com um riso estampado na cara
Conhecendo a ventura da tara
Num amor sem blefar nem mentir

O vocábulo que serve de núcleo do título do poema remete à ideia de instinto. A princípio, poderíamos pensar na tara como um impulso sexual animalesco, que se sobrepõe a todos os nossos desejos. Mas, a tara que se constitui como escopo do poema é qualificada como rara. Lendo as estrofes, vamos perceber que a tara a que se reporta o eu lírico não se circunscreve apenas à manifestação de um desejo sexual, de um fetiche, preferência. Isto é, não se configura apenas como irrupção de impulso sexual desenfreado, como poderia nos levar a crer a presença do vocábulo “cio”. E, não se configura como tal porque ela é, ao mesmo tempo, impulso sexual e, também, vontade de edificação de algo para além do instintivo, como sugerem os versos: “Encharcados de água e de vida/ Numa só sensação dividida/ O plantio da nossa semente”, que podem ser lidos como possibilidade de gestão, não apenas de filhos, mas de afetos, de coisas construídas a dois, pois são frutos do desejo de ambos, o que permite que essa tara se configure, pois, como rara, singular.

Juntos, os amantes, no prazer pleno da relação sexual,

desfrutam de sensações, entregando-se ao império dos sentidos, despreocupados com os mecanismos de controle porque, entre eles, a razão que impera não é outra, senão a do sentir: “Entendo o nascer dos sentidos/ Encontramos os elos perdidos/ Decifrando a razão do sentir”. A relação consentida e o desejo mútuo pelo prazer fazem com que o eu lírico e o seu amante aproveitem essa “jornada” lúbrica ao longo da qual um decifra, no corpo do outro, a fonte de seus prazeres, de modo que a plenitude do gozo sexual seja partilhada entre ambos que se quedam em sua forma mais humana e fragilizada, com um riso bobo estampado nos rosto após a ventura do gozo, proporcionado por esse amor sincero cultivado pelos dois: “Com um riso estampado na cara/ Conhecendo a ventura da tara/ Num amor sem blefar nem mentir”.

No próximo poema, a vivência do erótico será representada a partir do uso de metáforas que associam o corpo e o sexo a demais elementos da natureza, numa espécie de reconhecimento, por parte do eu lírico, da natureza indomável do amante que nem por isso mesmo deixa de ser menos desejado:

Água com açúcar

Seu beijo lembra o beija-flor
Leve, rápido e voador...

Suas mãos lembram a lua
Branca, deslizante e nua

Seu abraço é firme como a terra
E flutuante como o ar...

Seu corpo tem a maciez do gramado
E a umidade do orvalho

Você
Insinuante como o horizonte
Atemorizante como a tempestade...

Como dominar essa natureza
Que invade meu natural?

Em “Água com açúcar”, o eu lírico utiliza seus versos para relacionar elementos do mundo natural a partes do corpo do amado: beijo/beija-flor, mão/ lua, abraço/, pele/gramado, o ser amado em sua inteireza/ horizonte/tempestade. Mas, se a natureza pode ser domada pela força humana, o ser amado não se presta a tal dominação. A indagação utilizada para encerrar o poema evidencia o espanto do eu lírico ante a impossibilidade de ter o amado como seu cativo. Além disso, o título do poema poderia passar ao leitor a impressão de algo fácil, já que, no senso comum, a expressão que o nomeia (“água com açúcar”) significa, dentre outras acepções, algo sem grandes questões ou dificuldades. Entretanto, ao lermos o corpo do poema, percebemos que o que poderia ser aparentemente simples não se revela como tal, e, todas as associações entre o amado e a natureza servirão, aos olhos do eu lírico, para acentuar a complexidade da natureza daquele que lhe serve como alento, como objeto de afeto e desejo.

O eu lírico em Graça Nascimento, ao versar de forma erótica e amorosa, é ousado e despuadorado. Trata-se de uma voz no feminino que canta amores ao(s) seu(s) homem(ns). Na poesia lírico-amorosa de Graça Nascimento, há o reconhecimento da natureza do sexo e do desejo amoroso como partes do ser humano que não devem ser negadas, mas vividas abertamente, porque, mesmo quando causam medo, merecem ser experimentadas, de modo a se descobrir do que se alimenta o tesão de cada indivíduo. O que o corpo pede, segundo a poetisa, deve ser concedido sem culpa alguma.

Considerações Finais

Na consecução do objetivo deste artigo, chegamos a identificar quatro forças-motrizas na poesia de Graça Nascimento, sendo elas: o telurismo, o engajamento social, a denúncia das opressões contra a mulher e, por fim, a representação da sexualidade liberta da sombra da repressão.

Em seu aspecto telúrico, a lírica de Graça Nascimento versa sobre o amor à terra natal, renegando a vida nas cidades

grandes. O sertão nordestino lhe serve de alimento, para a almae para a poesia. Nutrida, então, pela força que lhe dá sua terra natal, a poetisa se propõe a versar sobre os problemas que assolam a sociedade. Engajada socialmente, a poesia de Graça Nascimento adota um lado da luta política e social, e colocando-se a favor das denúncias contra os males que assolam, ainda, a sociedade em que vivemos, tais como a injustiça social, a corrupção e a violência contra os menos favorecidos.

Decorrente desse engajamento político, bem como, de sua condição de mulher que sentiu na pele a violência e as opressões de gênero, Graça Nascimento versa em prol da liberdade e da igualdade de gênero, contrapondo-se aos códigos comportamentais assentados na ideologia patriarcal, que vê a mulher como inferior ao homem. Sua poesia contribui, portanto, para que as mulheres tomem consciência da opressão de que são vítimas, e, assim, possam

[...] dar-se conta das mentiras – pequenas ou grandes – em que a história, a cultura, a economia, os grandes projetos, os pequenos detalhes do cotidiano estão alicerçados. Supõe enxergar os micromachismos, as pequenas manobras realizadas por muitos homens todos os dias para manter sob seu poder as mulheres e a estafa que supõe manter duplas ou mais jornadas de tarefas. Ser consciente de que estamos infrarrepresentadas na política e ver como a mulher é coisificada dia a dia na publicidade. Supõe saber que segundo a ONU uma em cada três mulheres no mundo já sofreu algum tipo de maus-tratos ou abuso (GARCIA, 2011, p. 14).

A poesia de Graça Nascimento evidencia que a liberdade feminina é um imperativo, e, essa liberdade, deve advir de todas as esferas, inclusive a sexual. Por isso, a poetisa defende que o sexo e o prazer são necessidades naturais do ser humano, devendo ser experimentados por homens e mulheres sem a sombra da culpa imposta pela moral judaico-cristã, que enxerga na vivência da sexualidade um único fim: a reprodução. Para

Graça Nascimento, como a própria autora explicita em seus poemas, a mulher também precisa decifrar os segredos de seu corpo, explorando-o livremente e concedendo o que ele exige como fonte de prazer.

Por fim, considerando o conjunto das forças-motrizes em que se assenta a lírica de Graça Nascimento, podemos afirmar que os seus poemas podem ser inseridos na tradição da poesia brasileira de autoria feminina que nasce, entre as décadas de 70 e 80, da revolta/revolução cultural operada a partir da década de 60, quando, em especial no caso das mulheres, as relações de repressão e dependência são questionadas, sendo postos em xeque os critérios de verdade preconizados pela ideologia em vigor.

Referências

CHAUI, Marilena de Souza. *Repressão sexual: essa nossa (des) conhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GARCIA, Carla Cristina. *Breve história do feminismo*. São Paulo: Claridade, 2011.

LEAL, Virginia Maria Vasconcelos. *As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro: uma relação de gênero*, 2008. Tese (Doutoramento em Letras) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, UnB, Brasília/DF.

MENEZES, José Rafael de. *A Inteligência Telúrica*. João Pessoa: Ideia, 2000. NASCIMENTO, Graça. *Na nudez da poesia*. s.l.e. 1991.

PAIXÃO, Sylvia. (1991). *A repressão do desejo na poesia feminina: a fala-a-menos*. Rio de Janeiro: Numen.

OLIVEIRA, Romilda Sérgia de. O Corpo Feminino: erotização e objetificação. *Revista Serviço Social em Perspectiva* Montes Claros, Edição Especial, março de 2018. Disponível em: www.periodicos.unimontes.br/sesoperspectiva Acesso em: 19/07/2022.

Retrato

Eu não tinha este rosto de hoje,
Assim calmo, assim triste, assim magro,
Nem estes olhos tão vazios,
Nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,
Tão paradas e frias e mortas;
Eu não tinha este coração
Que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,
Tão simples, tão certa, tão fácil:
— Em que espelho ficou perdida
a minha face?

Cecília Meireles (1901 – 1964)

**FINITUDE E
PERENIDADE:
A IMAGÉTICA DOS
OSSOS NA POESIA DE
DIVANIZE CARBONIERI
E MARLIWALKER**
*FINITUDE AND
PERENNITY:
THE IMAGERY OF BONES
IN THE POETRY OF
DIVANIZE CARBONIERI
ANDMARLI WALKER*

Paula Simone Fernandes Esteves - UNEMAT¹

Resumo: Este texto promove uma leitura comparada da poesia de Divanize Carbonieri e Marli Walker, ambas escritoras contemporâneas da literatura brasileira produzida em Mato Grosso. Partindo da percepção de um aparente diálogo entre as obras *A Ossatura do rinoceronte*, de Divanize Carbonieri, e,

¹ Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso – PPGEL/UNEMAT, Tangará da Serra – MT, BR. Contato: paulafetga@hotmail.com

Jardim de ossos, de Marli Walker, ambas publicadas em 2020, chama-nos a atenção, desde os títulos, as imagens recorrentes dos ossos. Esse jogo imagético conflui para a instauração de uma reflexão sobre a finitude, congregando, nessas construções poéticas, um movimento de perenização do ser a partir de um aspecto que o torna perdurável no tempo, os ossos.

Palavras-chave: Divanize Carbonieri. Marli Walker. Poesia. Finitude. Perenidade.

Abstract: This text promotes a comparative reading of the poetry of Divanize Carbonieri and Marli Walker, both contemporary writers of Brazilian literature produced in Mato Grosso. Based on the perception of a seeming dialogue within the oeuvres *A Ossatura do rinoceronte* of Divanize Carbonieri and *Jardim de ossos* of Marli Walker, both published in 2020, the recurring images of the bones draw attention from the titles. This imagery game converges to the establishment of a reflection on finitude, bringing together, in these poetic constructions, a movement of perennialization of the being from an aspect that makes it enduring in time, the bones.

Keywords: Divanize Carbonieri. Marly Walker. Poetry. Finitude. Perennity.

Refletir sobre a finitude é algo que compõe as circunstâncias da vida ordinária, um dos temas comuns das manifestações artísticas, pois que a própria literatura estabelece e demarca um elo entre vida e morte, dois extremos da condição humana. À consciência do inevitável fim tem se juntado a necessidade de reavaliar as nossas vivências e balizar o que realmente importa. Nesse sentido, a literatura tem nos levado à reflexão de quão frágeis somos e de que a permanência parece residir no mais banal, na vida comum. Esse diálogo tão íntimo que a arte propõe com a finitude constrói uma compreensão serena da morte, tal que ela passa a ser compreendida como parte da vida, Octavio Paz (1982, p. 182) vai dizer que ela é fração de nós, “a morte é nós”, nesse sentido temê-la ou negá-la é, simultaneamente,

renegar a vida.

Desde os contornos de uma lírica moderna, a morte revela-se como uma imagem avultante na poesia, um signo da situação espiritual do presente, na linha de Friedrich (1978). Nesse desdobramento do poético, pensando na lírica moderna, veremos que esse lirismo mais tensiona que ameniza.

Esse voltar-se à temática da finitude parece convocar elementos envoltos numa perspectiva da permanência, a qual se apresenta no presente, no agora. Numa visão baudelariana esse transitório que é a vida, se pensada a partir da própria figura da morte, traduz um dos contornos da Modernidade. Sempre que pensamos na vida, na cotidianidade, nesse presente latente tão pulsante na Modernidade, a morte, parte da vida e da poesia, estará à espreita, tomando emprestado a expressão de Jorge Luís Borges (2000). Às reflexões sobre a finitude na literatura se coadunam pressupostos da poesia moderna, dos quais estão a imprecisão, o obscurecimento e incoerência.

Esse diálogo com a finitude é inerente ao ser humano, constitui-se como um caminho para o autoconhecimento. A vida não pode esgotar-se nela mesma, é preciso lançar-se também no seu contrário, a morte, a fim de materializar seu sentido. A morte é inevitável, é o caminho, a condução do tempo, numa perspectiva lírica, é a pulsão da vida. Assim, o poema é o espaço em que se realiza essa relação tão aproximada entre a vida e a morte. Em *Signos em Rotação* (1976, p. 55) Octavio Paz deslindanos essa amálgama entre vida e morte na criação artística, já que “O poema é uma unidade que só consegue constituir-se pela plena fusão dos contrários”. E assim, parece-nos que nesse jogo poético de imagens da morte a vida apresenta-se em toda sua força.

Então, a finitude, o perecer do ser projetado no corpo, busca por um resquício que suscite a imagem da permanência, da duração. À vista disso, os ossos constituem-se, por natureza, enquanto um elemento do durável, o que fica de todo esse processo de esvaimento do ser a partir da matéria. Os ossos são elementos que materializam, no fazer poético, a continuidade do ser, apesar de, juntamente, estarem condicionados à ideia de

fim, pois sem a carne os ossos são restos, vestígios, marcas da passagem, carregam a possibilidade de extensão do sujeito no tempo.

Nesse paradoxo, de perenidade e efemeridade entramos no presente latente marcado pela captura de breves momentos da vivência banal, que nas mãos do poeta são eternizados, as palavras são como os ossos, é o duradouro. De certo modo, o escritor subsiste através de seus escritos, assim como os ossos são a marca da permanência do ser, os versos eternizam o poeta.

Diante dessas reflexões é que fazemos uma leitura comparada das poetisas Marli Walker e Divanize Carbonieri, escritoras contemporâneas da literatura produzida em Mato Grosso, com uma ativa produção no século XXI.

Divanize Carbonieri está entre os (as) escritores (as) que vem se destacando no cenário da literatura produzida em Mato Grosso nos últimos anos. A escritora já publicou, até o momento, cinco obras, das quais quatro livros de poesia *Entraves* (2017), agraciado com o prêmio Mato Grosso de Literatura; em 2018 *Grande depósito de bugigangas* selecionado pelo edital de Fomento à Cultura de Cuiabá/2017; *A ossatura do rinoceronte* e *Furagem* ambos publicados em 2020; na categoria narrativa, também selecionada pelo Edital de Fomento à Cultura de Cuiabá/2018, a coletânea de contos *Passagem estreita* (2019), finalista do prêmio Jabuti. A última publicação da autora, até o momento, é a obra *Nojo* de 2020. A qualidade da literatura produzida por Divanize também tem se confirmado por seu destaque em concursos como a Off Flip da qual foi finalista por dois anos seguidos, 2018 e 2019, na categoria poesia e, recebeu em 2019 o segundo lugar na categoria conto. Divanize é também professora e pesquisadora, além de participar como editora do periódico digital *Ruído Manifesto*.

Marli Walker também compõe o coro de vozes femininas na literatura mato-grossense, com uma escrita que vem se avolumando e avultando a produção literária do estado, a escritora tem publicados os livros de poema *Pó de Serra* (2006/2017), *Águas de encantação* (2009), *Apesar do amor* (2016), contemplado pelo Edital do MEC para o PNLD/2018. Lançou em 2020 *Jardim*

de ossos, que foi premiado pelo edital da Biblioteca Estevão de Mendonça, publicando no mesmo ano o romance *Coração Madeira*. Marli também é professora e pesquisadora na área da literatura, desenvolvendo, principalmente, estudos na perspectiva da autoria feminina, os quais renderam seu livro publicado em 2021, financiado pela lei Aldir Blanc *Mulheres silenciadas e vozes esquecidas: três séculos de poesia feminina em Mato Grosso*, o qual trata-se de sua pesquisa de doutoramento.

Nessa perspectiva da finitude enquanto temática que evoca um conjunto de imagens da passagem tempo e da perenidade do ser, projetadas na metáfora dos ossos, interessou-nos observar mais atentamente as obras *A ossatura do rinoceronte* (2020) de Divanize Carbonieri e *Jardim de ossos* (2020) de Marli Walker, as quais vão, no decorrer das leituras, revelar aproximações e distanciamentos no modo como a temática é tratada e construída dentro de seus textos e como os ossos vão metaforizando essa noção da trajetória do indivíduo e da própria configuração do texto.

Em *A ossatura do rinoceronte* Carbonieri constrói um sujeito poético voltado aos elementos corriqueiros de apelo existencial, destacando-se o decurso da vida que leva para o fim. A transitoriedade do ser é um convite para conduzir o leitor através de objetos, ocupações e porções do percurso do humano nessa estrada complexa e sinuosa que é a vida.

A trajetória, os movimentos, curiosamente, aparecem na estrutura dos poemas dessa obra. Todos se apresentam na mesma disposição, uma única estrofe, como se fossem blocos, que, apesar de individuais, formam uma estrutura maior, como as estruturas ósseas, uma a uma, formando a grande ossatura. Tais blocos poéticos, pensamos assim sê-los, funcionam como uma metáfora dos momentos e circunstâncias que constituem a vida.

O livro é dividido em quatro partes, somando ao todo cinquenta e quatro poemas; a primeira parte intitulada “o que paira virá devagar”; a segunda parte “a terra que nos dá forma”; a terceira recebe o nome de “trama refeita da vida” e, fechando a obra, o conjunto de poemas nomeado “o amor mastigado”. Todos

os poemas não apresentam pontuação e as palavras, em quase sua totalidade, aparecem em letras minúsculas, com exceção do nome Maria, do poema homônimo, que respeita a regra gramatical de se grafar em maiúscula nomes próprios. Todos os títulos dos poemas estão em caixa alta.

No primeiro bloco de poemas, assim como sugerido no título, “o que paira virá devagar”, construímos a ideia de um porvir, de um movimento, apesar de o verbo pairar sugerir uma suspensão, talvez, justamente, para observar a movimentação do próprio correr do dia, projetado já no poema “DIAMANTE” que abre o bloco, pois nessa linha de pensamento, o que se desintegra é o tempo e não o corpo, pois é “um corpo só num mundo que se decompõe” (CARBONIERI, 2020, p. 21).

A parte “A terra que nos dá forma” constitui-se de poemas que estreitam a relação do ser à natureza, trazendo à imagem de alguns fenômenos do reino animal e vegetal a própria formação do humano, “animal que se arrasta voeja anda ou nada / como o homem só o que muda é a compleição” (2020, p. 44). Em “trama refeita da vida” os poemas retomam a própria ação da tecelagem através do jogo imagético do entrelaçamento de fios e de objetos pontiagudos, conformando a ideia de um tecido a ser urdido, seria a vida a ser bordada pelas mãos da poeta, o próprio ato criador metaforizado na ideia da tecedura, da constituição de um trabalho minucioso de artista, “provém toda tentativa de poesia / não vem perfeita masmatizada de pó / pintada da existência que dói mais que tudo” (2020, p. 68). Na última parte da obra, “O amor mastigado”, temos, em alguns poemas, uma poesia a construir um diálogo entre o sentimento amoroso e o sujeito feminino, refletindo sobre sua condição e destino imposto pela sociedade, essa parte convoca a uma reflexão mais social, “uma menina indolente e adormecida / cem anos de insatisfação nessa gaiola / fadiga crônica nas grades desgastadas / cinderela esquecida ao lado da roca” (2020, p. 75), um lirismo corrosivo que desvela a configuração dada à mulher pelos contos de fada e perpetuada pelo patriarcado.

Na obra *Jardim de ossos* de Marli Walker temos dois

conjuntos de poemas, na primeira parte “Canteiro de espantos” e, na segunda, “Cultivos eventuais”. Naquela temos poemas que tratam da ancestralidade, da morte, do peso da existência, da criação poética; como num canteiro, a poeta escolhe o que deseja plantar, as palavras germinam no papel desenhando porções do que o olhar lírico capta da vida e das experiências e as emoções que despertam, pois “há sempre algum espanto / na execução de certas tarefas” (WALKER, 2020, p.17). Os poemas vão emoldurando as lutas da vida diária, plantadas, verso a verso, nesse canteiro poético “sobrevivo entre feras / como Daniel / na cova dos leões” (2020, p. 26).

Na segunda parte, o leitor pode colher os cultivos da poeta, o que realmente se recolhe das vivências, o que se perpetua através do tempo. Inscreve-se nos ossos a passagem do ser, bem como no ato da escrita, os passos da poeta, pois não há como fugir “escreve a letra maldita / aquela de fina escrita / sina e sorte de poeta” (2020, p. 63).

As ossadas expostas em versos tanto em *Divanize* quanto em *Marli* revelam-nos a consciência da finitude em contrapartida a um apego à continuidade, seja projetada nas memórias que substanciam a ancestralidade, seja na semântica dos ossos enquanto marco da passagem do ser, forma de permanência.

No que diz respeito à imagética dos ossos enquanto uma forma de estabelecer a noção de continuidade através da retomada de sua origem, enfim, da soma do sujeito poético aos seus antepassados, podemos observar que, ao promover a ligação do sujeito a seu passado, projeta-se um ideal de duração do ser, que escava até o princípio dessa massa que o constitui estabelecendo um prolongamento através do tempo projetado nessa relação com sua ancestralidade. Percebemos essa questão configurada no poema “Primitiva” de Marli Walker:

meus ossos minerais
carregam várias mulheres
sinto-as todas
(antigas e constantes)
sobre a coluna cervical

(agente firme, diz uma tia-avó
é melhor não se envolver, diz outra)

são tantas mulheres
em meus ossos paleolíticos
tantos detritos
tantas noites em claro
tantos partos e perdas
o leite empedrado no seio
de todas elas em mim

[...] (WALKER, 2020, p. 14)

A estrutura que forma esse sujeito poético compõe-se da mistura de várias mulheres que a antecederam. O adjetivo “minerais” para os ossos, no primeiro verso, conforma essa ideia de composição e que, juntamente, com os adjetivos entre parênteses no quarto verso fornecem a noção de uma constituição permanente. É nos ossos que se perpetra a continuidade. Nesse sentido, atentamos para as duas ocorrências da expressão ossos no poema, (primeiro verso da primeira estrofe e segundo verso da terceira estrofe), as quais delineiam a imagem de constituição do sujeito tendo como chave de leitura a origem, semanticamente lançada também no título do poema, registrando, ainda, o universo feminino no texto. A progenitora, que gera a vida e que a mantém a cada geração, como se cada mulher fosse uma vértebra dessa “coluna cervical”, e, só com a ligação de uma à outra, é possível sustentar essa perpetuidade do ser.

A presença da ancestralidade aparece ainda mais destacada na segunda estrofe em que o parêntese presentifica as vozes das que a antecederam, instituindo a perenização do ser através de um processo de calcificação das vivências sendo estruturado na terceira estrofe através da sonoridade produzida pelas repetições da consoante oclusiva /t/. Ainda nessa estrofe, vemos, na ideia lançada pelo verso “o leite empedrado no seio”, a transfiguração do líquido produzido pelo corpo feminino para a manutenção da vida, que escorre e se esgota facilmente dado seu caráter fluido, em algo duro, resistente. Assim, a vida contida na

imagem do leite, se solidifica ao transpô-lo em pedra, corroborando com uma das várias simbologias da pedra, segundo Chevalier e Gheerbrant (1986), enquanto consolidação cíclica. Dessa maneira, o leite sustento da vida e ligação entre as gerações, ao se tornar pedra funda a ideia de uma permanência.

Nesse jogo de imagens que produzem efeito de solidez entrevemos, ainda, a formação de uma estrutura, projetada nos ossos, a denunciar a manutenção da condição feminina de padecimento. Curiosamente, esse perecer do sujeito feminino também aparece registrado nos ossos no poema “Ossada” de Divanize Carbonieri, em que tal expressão vai constituir a evidenciação do fim, como também da violência que silencia e oprime a mulher.

boiou na superfície a terça parte do úmero
mais adiante ressurgiu metade do rádio
o fragmento de um corpo de ílio solitário
apareceu grudado num pedaço de fêmur
emergiu impávida uma tibia partida
e por fim erguida uma fíbula fraturada
quem está desaparecida torna-se ossada
filha mulher irmã só depois de exumada
entranhada no osso a história do carma
mas não o sonho que tem que ser içado
das profundezas do oceano paralisado
marinheiro conduzindo o navio-fantasma

(CARBONIERI, 2020, p. 63).

Nos versos de Carbonieri, visualizamos uma fragmentação do ser feminino através das partes ósseas que compõem partes estruturais do corpo. Junto a esses ossos é projetada a imagem da violência nas expressões que caracterizam parcelas deles (terça parte, metade, fragmento, pedaço); além dos adjetivos (partida, fraturada) que prescrevem um efeito de agressividade, especialmente no som agudo da vogal /i/ nos versos que encerram essa que chamaríamos primeira parte deste poema, uma vez que, apesar de composto por uma única estrofe, percebemos que há dois planos.

O primeiro plano carrega a desintegração corporal verso a verso, demarcado pela nomeação dos ossos que formam partes de membros do corpo. No segundo plano, temos o fim atestado pelo conjunto de ossos, a ossada, “quem está desaparecida torna-se ossada”; esse verso adensa toda a violência contra a mulher e o vocábulo ossada, o qual intitula o poema, tem alto valor semântico, uma vez que sugere, pelo grau de hostilidade que se configura no poema, as tragédias femininas que perpassam a história, as gerações “filha mulher irmã só depois de exumada”.

Apesar dessa evidenciação das opressões vividas pelas mulheres é possível perceber a resistência desse sujeito feminino, especialmente marcada pelos verbos que insinuam ações de subida, de ascensão (boiou, ressurgiu, apareceu, emergiu, erguida). Nesse caso, os ossos tanto inscrevem a perspectiva de fim, quanto de ascensão do ser, ao realçar o sentido de um enfrentamento, ao invés de dissiparem-se os ossos reaparecem, erguem-se à superfície para serem vistos, para serem o registro de uma denúncia à brutalidade contra o corpo feminino.

Ainda que nos ossos estejam registrados os sinais dessa opressão, como algo que marca e/ou imortaliza esse destino, avistamos a possibilidade de transcender essa insígnia pela via do sonho nos últimos versos. Como algo intocável, o sonho formula essa ascendência da mulher realizável pelo despertar da mente, metaforizada na expressão “oceano paralisado”. Ainda que o corpo padeça os males, a mente tem poder de restaurá-lo “marinheiro conduzindo o navio-fantasma”, desse modo, a mente, os desejos represados, os sonhos têm o poder de guiar, de restituir o corpo, como se oferecesse uma sobrevida.

Ao contrário da junção das várias mulheres que ocorre no poema de Marli Walker, anteriormente analisado, em Carbonieri percebemos que há uma separação, que revela não só a brutalidade sofrida pelas mulheres, mas o poder de cada uma. Enquanto naquela os ossos atestam a afluência de várias mulheres a constituir o sujeito poético, nesta, o sujeito poético, além de marcar nos ossos a sua permanência, também traduz, numa sintonia das partes ósseas, a denúncia da opressão vivida por tantas outras.

Nesse sentido, nas imagéticas de aproximação e de

separação como temos destacado nos poemas por ora analisados, a principal chave de leitura projetada na figura dos ossos é o estado de continuidade dentro de um prospecto de finitude. Seria então a compreensão da morte uma possibilidade de sobrevivência e, por conseguinte os ossos a força permanente do corpo. Tal compreensão levada ao ato criador sugere, ainda, que a sobrevivência do poeta está no texto (sua grande ossatura), sustentada pelas palavras (ossos da escrita) a assegurar a permanência do poeta.

Ainda que os ossos estejam diretamente associados à morte, por seu caráter de resistência à passagem do tempo, são uma possibilidade de resgatar nossas origens e de revelar o nosso percurso vivencial. Sendo assim, os ossos conformam certa pulsão de imortalidade. Mas essa aparente eternidade, não está só no corpo, vemos esses sujeitos poéticos cantarem a fossilização de várias outras coisas, dos sentimentos, das experiências diárias. Assim, a estrutura óssea constitui-se nessas obras como um amplo campo de significação dos poemas, pois são símbolos de toda nossa vivência. Cada vértebra concentra um amontoado de situações, de circunstâncias, de emoções; nossa ossada condensa a nossa trajetória.

O sujeito poético de Marli Walker demonstra que esses acúmulos que vão nos constituindo ao longo da vida não se deterioram assim como o corpo, ao contrário, se petrificam.

uma cova rasa serve
para enterrar alguns trastes
(antes isso que um
entulho de esqueletos)

ainda ontem topei (de cara)
com o espectro de um amor
(insolente) à porta do quarto
dei de ombros
voltei à cozinha
(à meia noite)
passei café
fumei um cigarro
escrevi este poema capenga

(entulho gigante)
busquei no dicionário
a devida solução
e ainda faltam palavras

nem sempre se enterra
com meia pá de terra
o peso de um coração

(WALKER, 2020, p. 55).

No poema acima, o sujeito poético de Walker nos revela que o que armazenamos nem sempre pode ser mensurado, não segue, necessariamente, o percorrer cronológico do tempo. O que nos chama a atenção é, justamente, a expressão entulho, título do poema e que aparece duas vezes no corpo do texto. Por vezes, tal expressão pode adquirir um sentido pejorativo, assim, pode sugerir algo sem serventia, uma obstrução, um amontoado de lixo. No entanto, o poema nos revela um outro teor significativo ao termo. Tal acumulação se trata de algo natural da vida do ser, pois a própria vida é nada mais que essa massa de entulhos, dos quais fazem parte nossas experiências, os saberes adquiridos ao longo do nosso caminhar, os amores. Escombros de uma vivência que podem aventar a noção de ruir da vida, embora possa sugerir também as partículas que constituem o caminhar de nossa existência. Frações que permanecem e que nos tornam duráveis.

Alguns sentimentos se cristalizam e atravessam a certeza da morte, não se findam, não se entregam ao estado de decomposição como a carne, “nem sempre se enterra / com meia pá de terra / o peso de um coração”. Como nesses versos, da ação verbal (enterra) ao substantivo (terra), os sentimentos morrem no campo da ação, mas se eternizam no campo da palavra. A repetição da palavra terra, contida no verbo e no substantivo reforçam não o aspecto de fim, ao contrário, de início, já que a terra é símbolo de fertilidade, portanto, também de vida. Desse modo, enterrar em terra pode representar o retorno cíclico maffesoliano, portanto, o ato de enterrar constitui-se como um dos ritos da vida, pois “celebram a morte ao mesmo tempo em que

afirmam a vida renascente” (MAFFESOLI, 2003, p. 63).

A terra fértil, que faz germinar pode configurar-se enquanto uma metáfora do poema. No gesto da escrita prescreve-se a permanência. A palavra traz uma espécie de sobrevida, no caso do poema então analisado, ao próprio sentimento amoroso. O coração pesa ao acumulare guardar as emoções, no entanto, não é o coração que sobrevive, mas a sua bagagem, o que ele guarda, assim como os ossos, o amor permanece, a palavra sobrevive.

Em *Divanize Carbonieri* temos algumas reflexões sobre o sentimento amoroso que o evidenciam como um dos dramas humanos. O amor, assim como o tempo, consome o corpo, dessa maneira os amantes não se furtam as suas consequências. No poema “Carniçaria”, o sujeito poético constrói, de modo impactante, já pelo título, os efeitos do amor no corpo, transformado em sujeito agente, ou seja, o amor tomado como persona.

o amor vai furar a todos com seu gancho
o amor vai pendurar as carcaças exangues
o amor vai tirar delas lascas e lascas
o amor vai descarnar as suas pelancas
o amor vai seccionar os quartos e partes
o amor vai empilhar no chão os descartes
besouros com chifres são como rinocerontes
andadores de formigas e pulgas diminutas
parasitas também encavalgam os piolhos
espólios de ácaros enchem todos os catres
biltres carunchos devoradores de arroz
atroz carniçaria de famintos comensais

(CARBONIERI, 2020, p. 77).

Nos seis primeiros versos temos um contínuo de ações do sentimento amoroso, o que acaba por personificá-lo, pois que as ações marcadas por locuções verbais, as quais denotam tempo futuro, voltam-se todas ao amor. Desse modo, ele é o executor das ações. Esse procedimento anafórico dentro do poema configura uma imagem brutal das consequências de quem está vulnerável

ao amor, já que delineia uma marcha incessante do amor rumo a sua presa.

Os verbos principais das locuções verbais (furar, pendurar, tirar, descarnar, seccionar, empilhar) sinalizam um processo hostil do sentimento amoroso. Logo, a visão romantizada do amor é desconstruída, especialmente, no primeiro verso, ao utilizar a expressão gancho, onde seria mais previsível a flecha, numa analogia ao Cupido, que na mitologia é responsável por despertar o sentimento amoroso em quem é atingido pela flechada. Nesse caso, temos o gancho, que confere um aspecto mais agressivo, aliado às ideias emanadas pelos verbos subsequentes, que aludem ao processo de descarnar um boi, conferindo um potencial metafórico animalizante ao amor.

O amor é devorador tal como alguns animais que consomem uns aos outros como num ato necessário à sobrevivência. Nesse movimento constituído pela anáfora, prevalece na tonicidade do verbo ir (vai) o mesmo timbre vocálico em /a/, o qual demanda uma ampla abertura da cavidade bucal, sugerindo o abocanhar, como num processo de mastigação, o amor a alimentar-se de sua presa, o corpo. Nos últimos versos há a menção de insetos diminutos, de parasitas que sobrevivem através de outros organismos como a compor um quadro de carnicaria a cingir a ideia do amor enquanto uma cadeia de matança que não cessa, constituindo-se numa imagem cruamente selvagem do amor, que só a visão microscópica da poesia pode nos oferecer.

Temos nesses poemas, de Walker e de Carbonieri, a construção de imagens que condensam a consciência da morte, ainda que simbólica, projetada nos afetos, nos sentimentos e experiências que constituem a trajetória dos sujeitos. Tais emoções parecem paralisar o tempo, como a sugerir certa áurea de imortalidade ao ser. O próprio movimento de se assumir e reconhecer a morte enquanto um destino, lança potência à vida promovendo uma distensão no tempo vital. Tudo isso corrobora com a afirmação do sociólogo Michel Maffesoli (2003, p. 43) “integrando a morte, vivendo-a homeopaticamente dia-a-dia, damos à vida uma qualidade intensa”.

Percebemos em muitos poemas uma visão muito singular da morte, elevando-a a uma atitude de aceitação e reconhecimento como uma garantia de perduração do ser. No próprio ato da escrita revela-se também uma forma de compreensão do ser, essa percepção de si reforça a materialização de sua passagem. Mistura-se à busca pelo verbo, a busca pela descoberta de si e de seu lugar no mundo, como percebemos neste fragmento do poema “verbo”, de Marli Walker.

impossível avaliar o risco
de um verbo
preso na garganta

(pode morrer ou matar,
conforme a dimensão
do resíduo ósseo)

eu não matarei com
resto de palavra
(ossatura triturada)
expelida aos trancos

mas não morrerrei engasgada
com pedaço de osso
atravessado na glote
não sou mulher de recados
usar meu repertório
é ação que me compete
[...]
(WALKER, 2020, p. 30).

O sujeito poético de Marli Walker proclama, no ato criador, seu lugar no mundo. Mais uma vez, os ossos delineiam a concepção de registro do indivíduo. Osso é palavra que precisa ser proferida, mesmo que “expelida aos trancos”, para que se faça ser visto o ser, nesse caso, a mulher. Esse entrar no inconsciente, o revelar desses “resíduos ósseos” através da palavra, demarcam um espaço de sujeito. A palavra é poder, é ação, assim como a ossatura assinala o transcurso do ser no mundo, a palavra marca seu lugar, sua memória.

A verbalização do sujeito poético, o domínio de seu ofício, consubstancia a sua armadura existencial para que se viva um pouco mais em meio a esse caos que é a vida. A palavra precisa ser dita, essa certeza aparece estruturalmente no poema quando do deslocamento espacial do verso “atravessado na glote” a sugerir o atravessamento da palavra como um osso a ser expelido pela poeta. Dessa forma, a palavra passa a ser esse amontoado de ossos, que, paradoxalmente, ao sentenciar o fim, certifica a imortalidade.

Em Carbonieri podemos também visualizar a potência que a palavra proferida adquire, a abalar certas estruturas para estabelecer outras. Neste excerto do poema “Amargura” é possível perceber essa construção

[...]
friccionaram as palavras a ponto
de implodi-las como feixes de dinamite
miríades de fragmentos emplastraram o
ar que se impregnou imediatamente de
amarguratudo que é pronunciado permanece
à deriva entre os seus enunciadores
preenchendo a espessura dos afetos alguns
ficam adelgaçados até esgarçarem outros de
tão rotundos rompem em pó
(CARBONIERI, 2020, p. 85).

As palavras proferidas se espalham, implodem no texto construindo uma multiplicidade de sentidos, como fragmentos vários, para lembrar Paz (1976), como uma angustiante busca da constituição do sujeito e do seu mundo. Seria, então, a palavra o movimento para compreensão deste mundo em dispersão. O sujeito poético nos mostra que a palavra é necessária à sustentação e permanência do ser, pois “tudo que é pronunciado permanece”. A palavra assim como os ossos são os registros da passagem do ser pelo mundo.

Dentro da linha analítica das imagens dos ossos nessa poesia, podemos apreender os poemas como fósseis que guardam a memória dos que passaram e continuam a existir pela imortalidade da palavra. É como se houvesse, nas palavras de

Ramos (2018, p. 123), um “eterno recomeço da linguagem”; ciclo infundável da palavra/osso.

Diante dessas discussões compreendemos que esse jogo imagético lança mão dos ossos enquanto símbolo da trajetória do ser, projetando para além de uma noção de finitude, uma duração contínua, uma forma de petrificar a vida.

Os resíduos ósseos poetizados tanto em Walker quanto em Carbonieri conduzem para um prospecto de luta diária diante da consciência do fim iminente, insuflando um modo de eternização do ser, que se faz ora distinto ora semelhante nessas poéticas. Entrevemos nesse esqueleto colossal do sujeito, a fossilização de emoções e sentimentos, a potência de uma carapaça óssea que se constitui da fusão da ancestralidade ao presente e a cristalização do ser por meio da palavra.

Por fim, concebemos as imagens enquanto uma armação óssea que sustenta o ser, acentuam, paradoxalmente, tanto a consciência de um caminhar para o fim quanto a possibilidade de perpetuação. Vértebra a vértebra vamos descobrindo, parafraseando Maffesoli (2003), o tempo eterno no transitório. Assim, no jardim de ossos em que se configura a vida desponta-se a grandiosa ossatura do ser. Na poesia, armação óssea, alcança-se a transcendência.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paze Terra, 1996.

BORGES, Jorge Luís. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977.

CARBONIERI, Divanize. *A ossatura do rinoceronte*. São Paulo: Patuá, 2020.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los*

símbolos. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a metade do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. São Paulo: Zouk, 2003.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

RAMOS, Isaac. *A metáfora do olhar: Alberto Caieiro e Manoel de Barros*. Cuiabá-MT: Carlini&Caniato Editorial, 2018.

WALKER, Marli. *Jardim de ossos*. Cuiabá – MT: Carlini&Caniato Editorial, 2020.



Muitas fugiam ao me ver...

Muitas fugiam ao me ver
Pensando que eu não percebia
Outras pediam pra ler
Os versos que eu escrevia
Era papel que eu catava
Para custear o meu viver
E no lixo eu encontrava livros para ler
Quantas coisas eu quiz fazer
Fui tolhida pelo preconceito
Se eu extinguir quero renascer
Num país que predomina o preto
Adeus! Adeus, eu vou morrer!
E deixo esses versos ao meu país
Se é que temos o direito de renascer
Quero um lugar, onde o preto é feliz.

Carolina Maria de Jesus (1914 – 1977)

FEMINISMO NEGRO NA POESIA DE CORDEL DE JARID ARRAES *BLACK FEMINISM IN JARID ARRAES' CORDEL POETRY*

Rosana Nunes Alencar
José Eduardo Martins de Barros Melo
Mislene de Oliveira

*onde estão as
negras onde estão as
negras [onde estão as negras]
Jarid Arraes (2021, p. 80)*

Resumo: Este artigo visa analisar o livro *Heroínas Negras Brasileiras: em 15 cordéis* (2020), da escritora cearense Jarid Arraes, a partir da perspectiva do feminismo negro e da poesia de cordel. O feminismo negro discutido aqui está relacionado à luta contra o racismo e contra o epistemicídio, por isso, trata também da constituição da representatividade da mulher negra em espaços de poder, como pode ser considerado o espaço da literatura de cordel. Todavia, a tradição do cordel dá destaque à autoria e ao protagonismo masculino, aspectos problematizados por Arraes ao dar visibilidade às quinze mulheres negras nos cordéis que criou. Tendo em vista essas questões, o aporte teórico se cerca de textos que discutem o feminismo, o racismo e o apagamento da produção intelectual de mulheres negras. Esse é o caso de Chimamanda Ngozi Adichie, Bell Hooks,

Djamilla Ribeiro e da própria Jarid Arraes. Além disso, consideramos também as concepções de Márcia Abreu sobre a história do cordel no Brasil. Nessa perspectiva, antecipamos como resposta às discussões ora propostas a necessidade de debater o feminismo negro na cena artístico-literária, como é o espaço do cordel, um gênero atento às urgências de cada época. Para além disso, ler e publicar mulheres negras, escrever sobre essas mulheres, dando-lhes a igualdade de atuação na produção de saberes, são modos de dizer não ao silenciamento imposto pelos sistemas hegemônicos de poder.

Palavras-chave: Feminismo negro. Mulheres negras. Epistemicídio. Poesia de cordel. Jarid Arraes.

Abstract: This article aims to analyze the book *Heroínas Negras Brasileiras: em 15 cordéis* (2020), by the writer Jarid Arraes, from the state of Ceará, Brazil, from the perspective of black feminism and cordel poetry. The black feminism discussed here is related to the fight against racism and epistemicide. That is why it also deals with the constitution of the representation of black women in spaces of power, as the space of cordel literature can be considered. However, the cordel tradition emphasizes authorship and male protagonism, aspects addressed by Arraes when giving visibility to the fifteen black women in the cordels she created. Considering these aspects, the theoretical contribution is based on texts that discuss feminism, racism and the erasure of the intellectual production of black women. This is the case of Chimamanda Ngozi Adichie, Bell Hooks, Djamilla Ribeiro and Jarid Arraes herself. In addition, we also consider Márcia Abreu's conceptions about the history of cordel in Brazil. In this perspective, as a response to the discussions proposed here, we anticipate the need to debate black feminism in the artistic-literary scene, as is the cordel space, a genre attentive to the urgencies of each era. Moreover, reading and publishing black women, writing about them, giving them equal space in the production of knowledge, are ways of saying "no" to the silencing imposed by hegemonic systems of power.

Keywords: Black feminism. Black women. Epistemicide. Cordel poetry. Jarid Arraes.

Heroínas negras em cordel: que história é essa?

Jarid Arraes é uma escritora nordestina nascida em 12 de fevereiro de 1991, em Juazeiro do Norte, na região do Cariri, no estado do Ceará. Ela possui cinco livros publicados entre os anos de 2016 e 2022, variando entre cordéis, contos, poemas e romance. Porém, como cordelista, tem mais de 70 títulos publicados. Foi premiada na categoria contos com o Prêmio Biblioteca Nacional da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) de Literatura, pelo livro *Redemoinho em dia quente* (2019), que também foi finalista do Prêmio Jabuti. Atualmente, Jarid reside na cidade São Paulo, onde criou e coordena um grupo chamado Clube de Escrita para Mulheres.

O livro *Heroínas Negras Brasileiras: em 15 cordéis* foi publicado em 2020, pela Editora Seguinte, selo jovem da Companhia das Letras, e traz histórias pouco conhecidas e pouco divulgadas destas mulheres negras: Antonieta de Barros, Aqualtune, Carolina Maria de Jesus, Dandara dos Palmares, Esperança Garcia, Eva Maria do Bonsucesso, Laudelina de Campos, Luísa Mahin, Maria Felipa, Maria Firmina dos Reis, Mariana Crioula, Na Agontimé, Tereza de Benguela, Tia Ciata e Zacimba Gaba. Tendo atuado em diferentes áreas, como jornalismo, política, educação, literatura, combate à escravidão, direitos humanos, entre outras, essas mulheres foram importantes para a sociedade brasileira, contudo, em razão de uma política perversa de invisibilidade, a maioria não faz parte da memória nacional.

Também é importante destacar que todo o projeto editorial do livro *Heroínas Negras Brasileiras: em 15 cordéis* foi realizado por mulheres, algo que por si é emblemático haja vista o fato de que mulheres nem sempre ocupam funções de destaque no mercado livreiro. Assim, a autoria é de Jarid Arraes e a ilustração, com traços da xilogravura, é de Gabriela Pires, que também assina a capa e o projeto gráfico; a checagem foi realizada por Poliana Martins, a preparação do texto por Nathália Dimambro, e, a revisão é assumida por Renata Lopes Del Neto e Carmen T. S. Costa.

A proposta de Jarid Arraes e das pessoas envolvidas com as histórias resgatadas que compõem o livro *Heroínas negras brasileiras: em 15 cordéis* passa pela interrogação que o presente faz do passado, nesse caso, a partir da concepção artística da literatura de cordel, um gênero carregado de história, tradição e de resistência. Dentre essas 15 histórias narradas em cordel está a da escritora Carolina Maria de Jesus, que será mais detidamente analisada neste trabalho.

Escolhemos o poema intitulado “Carolina M^a de Jesus” para uma investigação mais minuciosa, tendo em vista o fato de Carolina ser uma escritora que obteve reconhecimento nos anos de 1960 em virtude do lançamento do livro *Quarto de despejo*, e, depois, ter passado por um longo período de invisibilidade. Atualmente, desde 2021, Carolina tem a sua obra publicada por meio de um grande projeto editorial da Companhia das Letras. Segundo expresso no *blog* da Editora, existe nesse gesto o “(...) esforço de reparar a rejeição e estigmatização que Carolina por décadas sofreu dos círculos literários, fruto de um racismo estrutural que lhe negava a presença nesses espaços” (2020, *on-line*). Assim, nas partes que se seguem, analisamos o livro *Heroínas negras brasileiras: em 15 cordéis*, de Jarid Arraes, na perspectiva do feminismo negro e da poesia de cordel, de forma a dar visibilidade aos trabalhos de mulheres negras que marcaram de vários modos a história da cultura brasileira.

Feminismo negro: pela igualdade de gênero; pela igualdade racial

O livro *Heroínas Negras Brasileiras: em 15 cordéis* rompe o engessamento temático presente na literatura de cordel, pois, na maioria das vezes, sendo o cordel de autoria predominantemente masculina, coloca em destaque o heroísmo dos homens, delegando às mulheres, quando elas aparecem, o papel de coadjuvante. Sob esse viés, a poesia de cordel pode ser inscrita naquilo que a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie chama de “história única” (2019).

Em uma entrevista ao canal do Itaú Cultural, no *YouTube*, realizada em 2020, que tem por título *Jarid Arraes – Da leitora à escritora*, bem como, a importância de diferentes vozes na literatura, essa autora aponta para a ausência de autoria feminina nos livros e nas leituras que fez na infância: “[...] eu lia, basicamente, poesia. E lia, basicamente, homens. Porque lia os livros que estavam acessíveis para mim, já que lá no Cariri não tinha uma biblioteca com esse acervo de literatura e na biblioteca da escola também não tinha disponível” (ITAÚ CULTURAL, 2020).

Embora Arraes diz ser inegável a importância de escritores homens para a sua escrita, ela assevera: “[...] só ler homens e homens brancos, homens do Sudeste e do Sul do Brasil fez com que a minha relação com a literatura tivesse ali um impedimento” (ITAÚ CULTURAL, 2020). Depois de muitos anos, já adulta e em contato com mulheres que, pela escrita ou ação, lutavam contra o racismo, a autora se perguntou como ela nunca havia lido um texto de mulher negra, reiterando: “Sabia que a questão não era de que não existia escritora negra, mas que esses livros não estavam acessíveis” (ITAÚ CULTURAL, 2020).

A atitude mencionada acima alinha-se à postura da filósofa, escritora e feminista negra brasileira Djamila Ribeiro. No livro *Pequeno manual antirracista* (2019), Ribeiro destaca a importância de dar nome ao preconceito, sem amenizá-lo com eufemismos. O racismo, segundo a pensadora, precisa, antes de tudo, ser expressamente questionado e enfrentado:

Devemos aprender com a história do feminismo negro, que nos ensina a importância de nomear as opressões, já que não podemos combater o que não tem nome. Dessa forma, reconhecer o racismo é a melhor forma de combatê-lo. Não tenha medo das palavras “branco”, “negro”, “racismo”, “racista”. Dizer que determinada atitude foi racista é apenas uma forma de caracterizá-la e definir seu sentido e suas implicações. Apalavra não pode ser um tabu, pois o racismo está em nós e nas pessoas que amamos – mais grave é não reconhecer e não combater a opressão (2019, p. 11, grifos da autora).

Norteadada por essa mesma concepção, Arraes passou a questionar, por meio da literatura, seja no cordel, nos contos ou na poesia, o racismo, sobretudo, contra as mulheres, e, alinhada ao ponto de vista de Ribeiro, viu no “[...] autoquestionamento – fazer perguntas, entender seu lugar e duvidar do que parece “natural” – [...] a primeira medida para evitar reproduzir esse tipo de violência” (2019, p. 11, aspas da autora).

Analisar os poemas presentes em *Heroínas Negras Brasileiras: em 15 cordéis*, nessa chave de leitura, aventa a necessidade de falar sobre a mulher e, ao mesmo tempo, considerar a diversidade de que somos feitos; “[...] é preciso falar sobre negritude e também sobre branquitude” (RIBEIRO, 2019, p. 15). A questão não é apenas promover debates sobre o lugar da mulher, mas enfatizar o lugar da mulher negra em espaços de poder, tal como é o espaço da arte. Dessa forma, *cavar*, como expresso por Arraes na orelha do seu livro de cordel, a biografia de mulheres que viveram à margem da história, é uma forma de nomeá-las por meio da palavra artística. Isso pode ser visto no primeiro poema do livro em estudo, intitulado “Antonietta de Barros”. Esse cordel conta a história “[...] da primeira mulher a assumir o cargo de deputada no estado de Santa Catarina e a primeira deputada estadual negra em todo Brasil” (ARRAES, 2020, p. 23).

No cordel dedicado à Antonietta de Barros, deparamo-nos com uma voz narradora que chama atenção para a luta e para as qualidades dessa mulher, como podemos observar nas duas estrofes citadas a seguir:

[...]
Pois não era só mulher
O que já era difícil
Era negra num passado
De racismo, de suplício
Bem pior que atualmente
E sem sucesso propício.
[...]
Deputada federal Antonietta se tornou
A primeira do estado
Como assim se registrou
E foi a primeira negra
Que o país efetivou.
[...]

(ARRAES, 2020, p. 20)

Analisando essas duas estrofes é possível perceber que Arraes coloca a mulher negra como protagonista de uma história que a História oficial, única, não reconhece. Com esse gesto, artístico, diga-se de passagem, tendo em vista os traços estéticos e estilísticos da literatura de cordel – como destacaremos mais à frente ao analisar o poema dedicado à Carolina Maria de Jesus –, a cordelista alinha-se ao pensamento de Djamila Ribeiro, presente em *Quem tem medo do feminismo negro?* (2018). Nesse livro, Ribeiro discute acerca do “não lugar” destinado à mulher negra. Segundo a filósofa, esse “não lugar” é “doloroso mas também potente” (RIBEIRO, 2018, p. 16), haja vista dele ser possível se beneficiar à medida que “[...] permite enxergar a sociedade de um lugar social que faz com que tenhamos ou construamos ferramentas importantes de transcendência. Talvez aí eu tenha percebido a estratégia de ver a força da falta como mola propulsora de construção de pontes” (RIBEIRO, 2018, p. 16).

Naturalmente, foi a “força da falta” que motivou as quinze mulheres negras (brasileiras e africanas), cantadas nos cordéis de Arraes, a fazerem a diferença. Cada uma percebeu que o seu corpo negro poderia ser um símbolo de resistência. E, assim fizeram, a seu modo. Antonieta de Barros, como já destacado, escolheu a política como forma de luta; Aqualtume, além de guerreira e estrategista, foi avó de Zumbi dos Palmares; Carolina Maria de Jesus escreveu *Quarto de despejo*, livro traduzido em mais de uma dezena de idiomas, além de outros diários que foram publicados; Dandara dos Palmares participou ativamente da resistência do quilombo em que viveu; Esperança Garcia, escravizada por padres Jesuítas, denunciou os maus-tratos aos quais os escravos eram submetidos; Eva Maria do Bonsucesso, negra alforriada, denunciou um homem branco, conseguindo vencê-lo judicialmente; Laudelina de Campos Melo lutou pelos direitos das empregadas domésticas; Luisa Mahin participou de várias revoltas na Bahia e foi mãe do abolicionista e poeta Luís Gama; Maria Felipa liderou indígenas e mulheres negras na luta pela independência da Bahia; Maria Firmina dos Reis é autora de *Úrsula*, romance inaugural da literatura afro-brasileira e primeiro

romance escrito por uma mulher negra no Brasil; Mariana Crioula participou de uma das maiores fugas de escravos do Rio de Janeiro; Na Agontimé ganhou representatividade em razão de seu conhecimento em rituais religiosos; Tereza de Benguela se tornou uma rainha quilombola e liderou por vinte anos o maior quilombo do Mato Grosso; Tia Ciata é considerada referência para o surgimento do samba carioca; Zacimba Gaba liderou a fuga de escravos, após envenenar lentamente o fazendeiro que a violentava, e formou um quilombo.

Reiteradamente, a cordelista destaca, quase sempre ao final de cada poema, a necessidade de tornar conhecido o outro lado dessas histórias. Versos como “Pra espalhar a informação” (2020, p. 22), “Uma história como a dela/ Deveria ser contada” (2020, p. 32), “Tantos foram os seus feitos/ Que queria aqui citar” (2020, p. 82), respectivamente, tratando de Antonieta de Barros, Aqualtune e Laudelina de Campos, aparecem no decorrer do livro e explicitam o projeto de empoderamento do feminismo negro. Esse projeto está respaldado “[...] por embates na ordem do imaginário, por uma guerra de imagens e signos, por uma sede de representação e visibilidade [...]” (HOOKS, 2019, p. 10). Nessa chave de leitura, ainda segundo a escritora feminista e antirracista norte-americana Bell Hooks, “[...] é preciso defender uma ação transformadora capaz de encontrar maneiras de (re) inventar um mundo possível, numa perspectiva estética, ética e política” (2019, p. 11).

Também Chimamanda Ngozi Adichie, feminista e escritora nigeriana, enfatiza a importância de tratar sobre o lugar específico da mulher, expondo o perigo de se valer do conceito dos direitos humanos, pois isso torna a questão muito abrangente. Para essa escritora, “Seria uma maneira de fingir que as mulheres não foram excluídas ao longo dos séculos. Seria negar que a questão de gênero tem como alvo as mulheres. Que o problema não é ser humano, mas especificamente um ser humano do sexo feminino” (2015, p. 57- 58). Tendo em vista tal postura político-ideológica, colocar a mulher negra no centro dos debates cria condições para a construção de uma narrativa a contrapelo.

A própria Chimamanda faz isso na literatura. Por exemplo, em seu romance *Meio sol amarelo* (2017), as personagens Olanna e Kaienene, irmãs, são apresentadas como forças femininas em um universo devastado pela guerra.

A leitura dos quinze cordéis do livro em discussão engendra um desconforto em razão de histórias tão viscerais terem sido apagadas da memória coletiva. Por exemplo, das mulheres escolhidas por Arraes, talvez, somente Carolina Maria de Jesus, Dandara dos Palmares e Tereza de Benguela tenham mais representatividade na história da cultura brasileira. Para explicar situações como essa, Djamila Ribeiro, no livro *Quem tem medo do feminismo negro*, apoia-se no termo “[...] epistemicídio, isto é, o apagamento sistemático de produções e saberes produzidos por grupos oprimidos” (2018, p. 31). Ao fazer referência ao termo criado pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos, que conceitua epistemicídio¹ como “o assassinio do conhecimento” (p. 200, 2018), Ribeiro reivindica uma luta a partir do questionamento da cultura eurocêntrica e da validação da pluralidade de produções feitas por diferentes grupos étnicos-raciais. Em sua tese de doutorado, Aparecida Sueli Carneiro, relacionou o conceito de Boaventura à participação negra nas produções de saberes:

Na sua versão mais contemporânea nas universidades brasileiras, o epistemicídio, [...] se manifesta também no dualismo do discurso militante *versus* discurso acadêmico, através do qual o pensamento do ativismo negro é desqualificado como fonte de autoridade do saber sobre o negro, enquanto é legitimado o discurso do branco sobre o negro(2005, p. 60).

1 No livro *Pela mão de Alice - O social e o político na pós-modernidade*, (1999), ao falar sobre a nova ciência, ou a ciência pós-moderna, Boaventura de Sousa Santos, pontua que “[...] não há uma única forma de conhecimento válido” (1999, p. 283), por ter várias, limitar as outras em detrimento de uma, é promover uma “exclusão social” (1999, p. 283) dos grupos ignorados. Ele afirma: “O genocídio que pontuou tantas vezes a expansão europeia foi também um epistemicídio: eliminaram-se povos estranhos porque tinham forma de conhecimento estranho [...]” (1999, p. 283). Mas, segundo Santos, o epistemicídio teve mais amplitude que o genocídio, “[...] porque ocorreu sempre que se pretendeu subalternizar, subordinar, marginalizar, ou ilegalizar, práticas e grupos sociais que podiam constituir uma ameaça a expansão capitalista [...]” (1999, p. 283), e desses grupos fazem parte “[...] os trabalhadores, os índios, os negros, as mulheres e as minorias em geral (étnicas, religiosas, sexuais)” (1999, p. 283).

Mulheres negras como Esperança Garcia, Eva Maria do Bonsucesso, Laudelina de Campos Melo, Tia Ciata, entre outras, tiveram suas histórias renegadas pelo saber oficializado por um poder parcial, patriarcal e eurocêntrico, fazendo valer a misoginia e o racismo. De acordo com Ribeiro, “O apagamento da produção e dos saberes negros e anticoloniais contribui significativamente para a pobreza do debate público, seja na academia, na mídia ou em palanques políticos” (2018, p. 32). De modo mais enfático, a autora afirma: “É danoso que, numa sociedade, as pessoas não conheçam a história dos povos que a construíram” (2018, p. 32-33).

Em se tratando da história de mulheres negras brasileiras, por mais que tivessem realizado obras de destaque – seja no campo artístico, político, educacional, seja em qualquer outra área do saber – há uma invisibilidade que precisa ser combatida em nome do fim do epistemicídio feminino. Essa é uma das pautas contemporâneas por onde transita a literatura brasileira de autoras como Conceição Evaristo, Cidinha da Silva, Ana Maria Gonçalves, Bianca Santana, Jarid Arraes, entre outras. A presença dessas mulheres no meio literário não só pode romper com *o perigo de uma história única*, como também permite que o campo artístico seja colocado em movimento, haja vista a multiplicidade de olhares, pontos de vista e manejo com a palavra poética.

O feminismo negro e a poesia de cordel: todas as histórias importam

No ensaio *O perigo de uma história única* (2019), a escritora Chimamanda Ngozi Adichie afirma que “As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada” (2019, p. 16). Essa afirmação mostra as implicações presentes quando se conta uma história. Ainda

para Chimamanda, contar histórias tem relação direta com os sistemas de poder, ou seja, “[...] são definidas pelo princípio de nkali²: como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito de poder” (2019, p. 12).

No caso das mulheres negras apresentadas por Jarid Arraes sequer existe a história única, porque são invisibilizadas pelo simples fato de serem mulheres. Daí, gestos que se opõem ao epistemicídio, como por exemplo escrever poemas de cordel colocando os holofotes sobre vozes silenciadas, acabam por reverberar a força do passado no presente, já que a luta de muitas mulheres negras abriu caminho para algumas conquistas que temos hoje. Esse reconhecimento, de certo modo norteados pela alteridade, pode ser visto na última estrofe do poema “Esperança Garcia”, citada a seguir, em que a voz narradora se reconhece nas histórias de vida dessas mulheres:

[...]
Por causa dessas mulheres
Hoje temos liberdade
É por isso que me orgulho
Da minha ancestralidade
Preservar é um prazer
É responsabilidade.
(ARRAES, 2020, p. 61-62)

Sem dúvida, na esteira da alteridade, está o cordel dedicado à Carolina Maria de Jesus. Nascida em Sacramento, Minas Gerais, em 1914, essa escritora brasileira mesmo precisando deixar a escola aos 7 anos de idade, aprendeu a ler e a escrever. Com o falecimento da mãe, em 1937, mudou-se para São Paulo, chegando a construir a sua própria casa “[...] com madeira, papelão e outros materiais” (ARRAES, 2020, p. 43). Para sustentar a família, Carolina coletava papel pela noite e, nessa coleta, encontrava cadernos e revistas que, posteriormente, foram usados por ela para escrever relatos sobre o seu cotidiano

² De acordo com Chimamanda essa palavra, em *igbo*, significa “ser maior do o outro” (2019, p. 12).

na favela. Um desses resultou no famoso livro *Quarto de despejo*, publicado em 1960, “[...] traduzido para mais de uma dezena de idiomas e vendido em mais de 40 países” (ARRAES, 2020, p. 43). Carolina faleceu em 1977 por causa de uma insuficiência respiratória.

Como já mencionado, embora Carolina Maria de Jesus tenha obtido reconhecimento nos anos 1960, a autora passou grande parte da sua vida naquilo que este artigo pontua como epistemicídio. Mulher e negra, Carolina trazia em sua história mais uma questão envolta pelo preconceito, como pode ser visto na quarta estrofe do poema “Carolina M^a de Jesus”:

[...]
Sua mãe era solteira
Pela igreja excomungada
Pois o homem era casado
E findou abandonada
Com a filha pra criar
E por muitos execrada.
(ARRAES, 2020, p. 38)

Filha de “mãe solteira” que foi expulsa de seu círculo religioso, Carolina, portanto, já lidava com mais essa rejeição. É preciso considerar que o heroísmo da mulher nem sempre se faz nas mesmas trilhas de um heroísmo protagonizado pelo homem. Talvez por isso, o grupo de quinze mulheres reunido em um livro de cordel, com histórias variadas, possui enredo marcado pelo não pertencimento. Logo, uma das primeiras lutas a serem travadas é mesmo a de ter representatividade nos mais variados espaços de poder. Esse embate ocorre, inclusive, no meio artístico-cultural, que, sendo um lugar de fala, é também um espaço de empoderamento. Nesse contexto, o cordel pode ser considerado um “não lugar”, tanto para a mulher cordelista, como para a mulher enquanto protagonista das ações narradas. E, se olharmos para a origem do cordel, percebemos que do ponto de vista estrutural, temático e de autoria, esse gênero se mantém fiel à tradição.

Segundo Luciany Aparecida Alves Santos e Ana Cristina Marinho, no artigo intitulado “Narrativas culturais da literatura de cordel brasileira”,

[...] a literatura de cordel é uma forma literária com registros impressos que datam do século XIX, tendo uma edição mais sistematizada a partir de 1893, com o poeta Leandro Gomes de Barros. Antes mesmo de sua primeira versão impressa, sua estrutura métrica vinha sendo definida nas experiências de oralidade desenvolvidas no Nordeste brasileiro: as cantorias, pelepas, desafios, repentos e versos (2011, p. 4).

Antes de ser impresso, o cordel, que tinha origem na literatura oral, chegou ao Brasil através dos portugueses, mas o Nordeste adaptou essa literatura ao seu modo e, como explicam Margarida da Silveira Corsi e Rafael Zeferino Souza, as estrofes em quadras cederam lugar para “[...] a sextilha, à septilha e à décima: estrofes típicas do romance de cordel nordestino/brasileiro” (2021, p. 59).

Ainda sobre as singularidades do cordel, faz-se necessário observar, segundo Marcia Abreu, que no início do século XX, vendiam-se folhetos a partir da leitura oral, com o intuito de criar expectativas nos ouvintes acerca da continuidade da história. Logo, “[...] criava-se assim uma situação próxima à das apresentações orais” (1999, p. 95), e como o público podia intervir na apresentação ou nos desafios, “[...] se alguma ‘regra’ poética era desrespeitada, os ouvintes interrompiam, vaiando e protestando até que se fizessem os versos como ‘como devem ser’” (1999, p. 95, grifos da autora), dessa maneira pode-se compreender a formação de técnicas e “[...] normas” específicas para o cordel. Ao citar Rodolfo Coelho Cavalcante e o que ele chama de “estrutura oficial da Literatura de cordel”, Abreu discorre sobre as regras dos folhetos e quanto ao fato de as estrofes só poderem ser sextilhas, septilhas ou décimas, como já citado; em se tratando de rimas para as sextilhas, o esquema deveria se arranjar em ABCBDB (1999, p. 111-112).

O cordel destinado à Carolina Maria de Jesus é composto por 28 sextilhas, estrofes de seis versos, possuindo em cada um deles sete sílabas poéticas, ou seja, é todo escrito na medida popular conhecida como redondilha maior (ou versos

heptassílabos). Quanto à estrutura, percebe-se que Jarid Arraes mantém a tradicional forma dessa vertente literária. Importante ressaltar que essa estrutura formal destina à poesia de cordel um ritmo cantante que ganha potência na voz da/do cordelista. Muitas vezes, a sonoridade e a musicalidade atuam de forma a também a reforçar o tema.

Outro traço formal do poema “Carolina M^a de Jesus” que cabe destacar é o fato de, entre as 28 estrofes, 24 delas seguirem o esquema de rimas ABCBDB. Para exemplificar,

seguem as estrofes segunda e terceira do poema. Na segunda estrofe, o esquema de rimas citado é contemplado, já na terceira há uma variação no quinto verso. Além desta, somente a oitava, a décima e a décima oitava estrofes possuem alguma variação que não segue o modelo ABCBDB.

[...]
Sua história verdadeIRA - A
Começou em SacramENTO - B
Na rural comunidADE - C
Foi de Minas um rebENTO - B
Era o ano de quatORZE - D
Inda mil e novecENTOS. - B
Pouco tempo se passAVA - A
Desde o fim da escraviDÃO - B
E, portanto, o que existIA - C
Era a dor da serviDÃO - B
O racismo dominAVA - A
Espalhando humilhaÇÃÃO. – B
[...]
(ARRAES, 2020, p. 37).

Além de destacar as rimas, as duas estrofes supratranscritas mostram a contextualização histórica e geográfica da narrativa. Nascida em 1914, Carolina já não convivia com o regime de escravidão, o que não significava o fim do racismo e nem o fim da desigualdade social. Marcia Abreu explica ainda que “[...] os poetas não deveriam romper as regras formais e nem fugir à temática conhecida, pois o público, numa cultura oral, é bastante resistente à novidade” (1999, p. 96). Nesse caso, a originalidade consistia em como tratavam os velhos temas ou

manejavam o material, explica a autora (1999, p. 96). O poema “Carolina M^a de Jesus”, portanto, mantém a tradição formal, mas não a temática, haja vista Jarid Arraes, em prol de um projeto que procura mobilizar outras narrativas, legitimar quem está à margem. Desse modo, conceder o devido lugar à Carolina Maria no discurso do cordel é reaver a história apagada; é dar a essa escritora negra o privilégio do protagonismo que muitas vezes lhe foi negado; é, sobretudo, acolher o feminismo negro na cultura e na literatura brasileira.

Outra questão do ponto de vista estrutural, diz respeito aos primeiros versos: “Os primeiros grupos de versos fornecem uma síntese no enredo, descrevendo sucintamente os personagens, destacando os principais episódios [...]” (ABREU, 1999, p. 116) e até antecipando o final, caso quisesse. Também pode ser verificado, no poema em cordel ora em análise, a intenção em apresentar de forma geral os acontecimentos que serão narrados, como está posto na primeira estrofe, provocando, assim, a curiosidade no leitor/e ouvinte:

Essa é uma escritora
Que já foi ignorada
E durante a sua vida
Foi também muito explorada
Mas por muitos, hoje em dia
É com honras adorada.
[...]
(ARRAES, 2020, p. 37)

Como nasceu da oralidade, o cordel mantém, quando escrito, essas marcas: “A produção de folhetos no Nordeste situa-se na encruzilhada entre a escrita e a oralidade, sendo impossível fixá-la de maneira definitiva em qualquer um dos polos” (ABREU, p.118, 1999). De todo modo, existe uma narrativa sendo contada com o intuito de conquistar a cumplicidade do ouvinte/leitor. Dito de outra forma, existe uma voz narradora que se dirige ao ouvinte/leitor, interpelando-o, a contrapelo, sobre “[...] o sistema dominante da produção de conhecimento e as formas de reconstruí-lo (HOLLANDA, 2020, p. 20). Interessante, nesse caso, é o fato de o discurso ser construído a partir de uma

perspectiva maniqueísta, induzindo o ouvinte/leitor a escolher um dos lados. Existe, portanto, um jogo arquitetado por meio da escolha semântica que se vale do uso reiterado de adjetivos, advérbios e orações predicativas.

Ainda em relação ao tema na poesia de cordel, Marcia Abreu explica que “Não há, entretanto, restrições temáticas: praticamente qualquer assunto pode ser tratado num folheto, desde que obedeça a um certo padrão formal (1999, p. 112)”. Por outro lado, não era exatamente qualquer assunto que viria a agradar ao público, pois “A escolha do tema pode determinar o sucesso ou fracasso de um trabalho [...]” (ABREU, 1999, p. 112). Se não há presença do heroísmo feminino nos folhetos onde os poemas de cordéis circulavam, poderíamos supor que essa temática não agradava ao público? No vigésimo quarto verso do poema “Carolina M^a de Jesus, a voz narradora aponta causas visíveis desse preconceito:

[...]
Por racismo e elitismo
Pouco dela hoje se fala
Mas tamanho preconceito
Seu legado jamais cala
É por isso que eu lembro
E meu grito não entala.[...]
(ARRAES, 2020, p. 42)

“É por isso que eu lembro / E meu grito não entala”. Esses versos dizem sobre a postura contundente da voz narradora que, mais do que falar, contar, cantar, narrar, vislumbra o lembrar, o rememorar e a nomeação dos preconceitos como gestos próprios de reelaboração do passado. Nesse sentido, legitimar o feminismo negro permite nomear atitudes antagônicas como o racismo, elitismo, preconceito. Ao fazer isso por meio da escrita, algo que possibilita perpetuar outras vozes, outras vidas, instaura-se, também, aquilo que a autora de *Memórias da plantação*, Grada Kilomba, chama de “percurso de conscientização coletiva” (2019, p. 12). Nesse percurso, ainda segundo a escritora portuguesa, é possível, “[...] criar novas configurações de poder

e de conhecimento” (2019, p. 13) e, nessa lógica, também de pertencimento.

Ao recriar a biografia de Maria Carolina de Jesus em forma de poesia de cordel, Jarid Arraes constrói um “percurso de conscientização coletiva” e, ao mesmo tempo, torna-se uma curadora da memória dessa escritora. E faz isso orientada pelo feminismo negro, espaço de tensão e luta constante entre quem fala e quem escuta. Investida por um discurso que é tanto poético quanto político, Arraes incorpora as dores, os embates e as conquistas das mulheres negras que acolheu em seus versos. Talvez, por isso, todos os poemas tenham por título o nome de cada uma dessas mulheres. Existe nesse gesto uma marca da diferença, uma ocupação do espaço vazio, que aventa a necessidade de ler sobre as histórias dessas mulheres, de ler o que elas escreveram, como é o caso de Carolina Maria de Jesus e Maria Firmina dos Reis. A proposta, como ressalta Djamilia Ribeiro, é a busca “[...] pelo alargamento do conceito de humanidade” (2018, p.18), pois, afirma ainda a filósofa, “Ao perder o medo do feminismo negro, as pessoas privilegiadas perceberão que nossa luta é essencial e urgente, pois enquanto nós, mulheres negras, seguirmos sendo alvo de constantes ataques, a humanidade toda corre perigo” (2018, p.18).

Considerações finais ou “onde estão as negras”

A epígrafe deste trabalho traduz poeticamente o questionamento que norteou esta pesquisa: “[...] onde estão as negras / onde estão as negras / [onde estão as negras]” (ARRAES, 2021, p. 80). A insistência no mesmo verso interpelativo, repetido três vezes, revela a necessidade de ainda procurar as mulheres negras. A epígrafe, também assinada por Jarid Arraes, está inserida no livro de poesia *Um buraco com o meu nome* (2021) e refere-se à última estrofe do poema “nunc obdurat et tunc curat”³, cuja primeira estrofe diz: “1439 lugares / e eu era a única negra” (2021, p. 78).

³ Segundo a tradução do Professor Josias Kippert, a quem agradecemos: “Ora endurece, ora cuida”.

Assim, *Heroínas negras: em 15 cordéis* pode ser visto como uma possível resposta à pergunta “onde estão as negras”. Isso porque, nesse livro, mulheres negras são colocadas em cena sob a tradição da literatura de cordel, protagonizando suas próprias vivências. Valendo-se desse gênero, costumeiramente marcado pela presença masculina, Jarid Arraes “quitou as contas com o passado”, nomeando mulheres brasileiras e africanas que, por tanto tempo foram excluídas dessa literatura. Nessa escrita, a própria autora se posicionou como uma mulher negra que escreve cordéis, seguindo, assim, as pegadas de outras mulheres que já trilharam esse caminho, mesmo que tardiamente, a partir da década de 1990. Esse movimento é próprio das lutas feministas e se dá, conjuntamente, com as lutas raciais.

Dessa forma, ler mulheres negras como Carolina, Jarid, Djamila, Chimamanda, entre outras, e escrever sobre essas mulheres, é contribuir para o não apagamento de suas produções literárias e/ou intelectuais. Mais especificamente em relação à Carolina Maria de Jesus, nomeada com um poema analisado neste trabalho, a resposta à pergunta “onde estão as negras” pode ser encontrada no projeto editorial da Companhia das Letras, que está publicando novamente a obra dessa escritora.

Por fim, este artigo procurou relacionar a luta feminista e a literatura de cordel de modo a expor que as mulheres negras brasileiras e negras africanas, cantadas por Arraes em *Heroínas negras brasileiras: em 15 cordéis*, sequer tiveram a possibilidade de pertencer a uma *história única*, porque foram invisibilizadas pelo simples fato de serem mulheres negras. As pautas contemporâneas da literatura, da história, da sociologia, da filosofia, da educação e de tantas outras áreas do saber, têm procurado responder à pergunta “onde estão as negras” e, assim, contar, cantar, de diversos modos a mesma história.

Referências

ABREU, M. *Histórias de cordéis e folhetos*. Mercado de Letras: Associação de leituras do Brasil: São Paulo, 1999.

ADICHIE, C.N. *Sejamos todos feministas*. Trad. Christina Baum. São Paulo Companhia das Letras, 2015.

ADICHIE, C.N. *Meio sol amarelo*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ADICHIE, C.N. *O perigo de uma história única*. Trad. Julia Romeu. São Paulo Companhia das Letras, 2019.

ARRAES, J. *Redemoinho em dia quente*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

ARRAES, J. *Heroínas negras brasileira: em 15 cordéis*. Il. Gabriela Pires. São Paulo:Seguinte: 2020.

ARRAES, J. *Um buraco com meu nome*. Rio de Janeiro: Alafaguara, 2021. BLOG DA COMPANHIA. *Carolina Maria de Jesus na Companhia das Letras*. Disponível em: <https://bityli.com/VjfoBjy> . Acesso em: 25 ago. 2022.

CARNEIRO, A.S. *A construção do outro como não-ser como fundamento do Ser*. (Tese de doutorado). Feusp, 2005.

CORSI, M. da S; SOUZA, R.Z. A escrita feminina na literatura de cordel: rompendo barreiras. *Revista Práticas de linguagem*. Universidade Federal de Juiz de Fora. v. 11. n.1 (2021). p.57-73. Fevereiro, 2022.

HOLLANDA, H.B. de (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Riode Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
HOOKS, B. *Olhares negros: raça e representação*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

ITAÚ CULTURAL. *Jarid Arraes – Da leitora à escritora e a importância de diferentes vozes na literatura*. YouTube, 25 de novembro de 2020. Disponível em: <https://bityli.com/sAgtSHw>. Acesso em: 23 de agosto de 2022.

JESUS, M.C. de. *Quarto de despejo*. São Paulo: Ática, 2021.

REIS, M.F. dos. Úrsula. São Paulo: Penguin- Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, D. *Quem tem medo do feminismo negro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, D. *Pequeno manual antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SANTOS, B.S. *Pela mão de Alice – O social e o político na pós-modernidade*. 7ª edição. Edições Afrontamento: Porto, 1999.

SANTOS, B.S. *Construindo as Epistemologias do Sul - Para um pensamento alternativo de alternativas*. Vol. 1. compilado por Maria Paula Meneses... [et. al.]. - 1a ed. Buenos Aires: CLACSO, 2018.

SANTOS, L.A.A.S; MARINHO, A.C.M. Narrativas culturais da literatura de cordel brasileira. *Revista Cultura & Tradução*. João Pessoa, v.1, n.1 (2011). p. 1-9. Março, 2012.

casablanca

Te acalma, minha loucura!
Veste galochas nos teus cílios tontos e habitados!
Este som de serra de afiar as facas
não chegará nem perto do teu canteiro de taquicardias...

Estas molas a gemer no quarto ao lado
Roberto Carlos a gemer nas curvas da Bahia
O cheiro inebriante dos cabelos na fila em frente no cinema...

As chaminés espumam pros meus olhos
As hélices do adeus despertam pros meus olhos
Os tamancos e os sinos me acordam depressa na madrugada
[feita de binóculos de gávea

e chuveirinhos de bidê que escuto rívida nos lençóis de pano

Ana Cristina Cesar (1952 – 1983)

**EIS AQUI O POEMA:
SOBRE A SÚBITA
INSISTÊNCIA DAS
COISAS**
*HERE IS THE POEM:
ON THE SUDDEN
INSISTENCE OF THINGS*

Tiago Hermano Breunig

Resumo: O presente artigo se propõe a sugerir uma leitura da poesia da poeta pernambucana Julya Vasconcelos, fundamentando-se, para tanto, em seu livro de estreia, intitulado *A súbita insistência das coisas*, publicado em 2019. O artigo conclui que a sua poesia trata da construção poeticamente calculada de uma subjetividade feminina, cuja sensibilidade se tece pelo contato com as coisas, concretas e abstratas, e pela mediação da linguagem, a qual constitui o sujeito dos poemas e para a qual concorre a poesia.

Palavras-chave: Julya Vasconcelos; poesia contemporânea; poesia de autoria feminina; subjetividade feminina.

Abstract: This article aims to suggest a Reading of the poetry of the Pernambuco poet Julya Vasconcelos, based on her debut book, entitled *A súbita insistência*

das coisas, published in 2019. The article concludes that her poetry deals with the construction poetically calculated of a feminine subjectivity, whose sensitivity is woven by contact with things both concrete and abstract, and by the mediation of language, which constitutes the subject of poems and for which poetry concurs.

Keywords: Julya Vasconcelos; contemporary poetry; women's poetry; feminine subjectivity.

Eu tenho duas vogais no lugar do nome
(Julya Vasconcelos, 2019)

O homem não preexiste à linguagem, nem filogeneticamente nem ontogeneticamente.
(Roland Barthes, 2012)

Em seu livro de estreia, publicado em 2019, a poeta recifense Julya Vasconcelos trata, com sua poesia, da construção poeticamente calculada de uma subjetividade feminina que habita um “corpo humano mulher brasileira vinte dedos” (VASCONCELOS, 2019, p. 30), com seus riscos e medos. Um eu que parece se fundir com as coisas, tanto concretas quanto abstratas, que persistem ao tempo e a constituem.

Certos medos
persistem por anos
(VASCONCELOS, 2019, p. 9).

Logo afirmam os primeiros versos do poema “Abrir com um petardo”, que imprime a seguir o nome do livro:

me afogo
em meu brutalíssimo excesso de água
em meus rancores da súbita
insistência das coisas
(VASCONCELOS, 2019, p. 10).

O nome alude a coisas que persistem, desde a condição de

infante do sujeito desprovido de linguagem, e que, rememoradas depois de anos, retornam para se reunir com ascoisas presentes, insistentemente:

e na inquietante sombra delas
por sobre meu corpo
desde onde o enxergo
colado em meu queixo.
(VASCONCELOS, 2019, p. 10).

Assim, subitamente, as coisas tocam e tecem a sua sensibilidade, constituindo a sua subjetividade. Mas, aparentemente, permanecem sem uma linguagem plena, digamos, exceto pela linguagem do balbucio ou do grito que parece, por fim, conformar o poema. Na condição de privação de linguagem, quando as palavras ainda conservam, em nossa imaginação infantil, um compromisso com as coisas, o sujeito dos poemas, formando suas primeiras recordações, apalpa, assombrado, o mundo com os nomes e as palavras:

Tento alcançar
a memória da infância mais impossível
(...)
Lembro de quando entendi pela primeira vez
o rosto do meu pai
e lambi a sua cara fosse eu um bicho
(VASCONCELOS, 2019, p. 25-26).

Superada, pois, tal condição por meio da linguagem que enfim significa, quase tatilmente, as coisas, dando a elas a concretude da palavra, resta um eu contido, enrijecido que, ao adquirir a linguagem, ao se tornar falante, saindo da condição de *infans*, grita e sabe, finalmente, o que gritar:

Eu, que agora sei o que gritar
Jogo um petardo
Contra os muros
De contenção
(VASCONCELOS, 2019, p. 11).

Nos versos acima, em que anuncia que agora sabe o que gritar, o sujeito do poema, no entanto, não afirma literalmente que grita. Ou, por um lado, o sujeito do poema grita, de fato, mas compara metaforicamente o seu grito com um objeto, o petardo jogado contra os muros de contenção, ou, por outro, permanece calado, sem linguagem diante de determinadas coisas inominadas para as quais a linguagem se revela insuficiente. E, neste caso, gesticula, jogando um petardo contra os muros de contenção, e o faz para romper algo que parece insistentemente contido, como revelam outros poemas, e que machuca,

feito ser mulher e ter medo
de rua de pau e de faca
feito tanta coisa triste e bruta
que tem na vida.
(VASCONCELOS, 2019, p. 15).

Seja como for, o “petardo” representa, como sugere “Abrir com um petardo”, um poema, que abre não apenas um livro de poesia, mas uma possibilidade de comunicação, como quem tenta

entender
como abrires
jaulas.
(VALCONCELOS, 2019, p. 47).

Para romper, no entanto, o controle e a imobilidade, o grito ou o gesto precisa ser calculado, ainda que nada possa abolir o acaso, como sugeriria o famoso poeta do lance de dados, a quem se credita o processo de despersonalização provocado pela desaparecimento da elocução do poeta na poesia moderna:

eu, insensível
nada rigorosa
no levantamento dos dados
(VASCONCELOS, 2019, p. 13).

A despeito da incontornabilidade do acaso, eternizado na imagem do lance de dados, a calculabilidade dos poemas que,

afinal, constroem a subjetividade do eu que se enuncia apesar da obstrução da “garganta” (VASCONCELOS, 2019, p. 10 e p. 32), das “amígdalas” (VASCONCELOS, 2019, p. 32) ou da “traqueia” (VASCONCELOS, 2019, p. 15), pode ser confirmada na materialidade do poema e no efeito de distanciamento gerado pela revelação do poema como mediação e, mais especificamente, como resto do processo de constituição do sujeito pela linguagem e da linguagem – do poema, ao menos – pelo sujeito:

Eis aqui o poema
Eis aqui a desistência
do poema.
Qual a dimensão
da deserção?
Qual a espessura
do poema?
(VASCONCELOS, 2019, p. 10).

O poema se apresenta como construção: “eis aqui o poema”. Prova incontestada da superação da relação entre as palavras e as coisas, estabelecida hipoteticamente em alguma etapa infantil da aquisição da linguagem, impregnando a imaginação, faculdade intimamente associada com a poesia, e preservada por alguma concepção reducionista de poesia como representação da realidade ou expressão de uma individualidade. E o poema se apresenta como construção, como um processo de criação, ao mesmo tempo que se desiste do poema. A “espessura do poema”, a sua parte de realidade que constitui a arte, em sua materialidade e em sua superficialidade, coincide com a “deserção”, o sair do poema que funda a “Psicologia da composição” de outro poeta recifense, que comprova a construção poeticamente calculada de uma subjetividade feminina que sugerimos.

Mas como sustentar a aproximação de uma poesia profundamente caracterizada pela enunciação subjetiva de uma primeira pessoa com a poesia de João Cabral de Melo Neto, conhecido pela objetividade, impessoalidade, racionalidade, intelectualidade, de notabilidade, clareza, entre tantos outros valores reiterados por uma longa tradição de comentadores de

João Cabral?

A referida tradição, valorizando a poesia cabralina pela relação entre o signo e o referente numa suposta apreensão da coisa em si, ainda que palavra, culmina em concepções como o “realismo de linguagem” que, seguindo Haroldo de Campos, Luiz Costa Lima (1968,

p. 30) denomina “objeto-palavra”, ou a “presentificação” em que a “linguagem da poesia” se confunde com “a poesia da linguagem”, como sugere João Alexandre Barbosa (1975, p. 27), e assim por diante. Se, para tanto, a tradição acentua a desapareição da elocução do poeta ou sua despersonalização, aqui, contrariamente, a apreensão ativa ou passiva das coisas insistentes se caracteriza pela pessoalidade e subjetividade, acentuando, da apreensão da realidade na poesiocabralina, o que excede as possibilidades da linguagem, como se depreende do voltar para a “realidade prima”, “tão violenta” que na tentativa de apreender a realidade “toda imagem rebenta” (MELO NETO, 1994, p. 215).

A aproximação de sua poesia com a obsessão de João Cabral pelas coisas, a poeta mesmo anuncia em seus versos:

feito no meu poema preferido
de João Cabral
(VASCONCELOS, 2019, p. 39).

O leitor atento percebe, pela transmutação tematizada no poema, qual o “poema preferido de João Cabral”. Em seu poema preferido, “A palavra seda”, o poeta pernambucano se comunica com a palavra ou com a coisa, personificada e transformada em segunda pessoa, ou seja, objeto de destinação do sujeito do poema, concentrando sua sensibilidade na extensõesuperficial

de tua pessoa externa,
de tua pele e de tudo
isso que em ti se tateia,
(MELO NETO, 1994, p. 246).

para constatar, por fim, que algo que se diria “como seda”

se manifesta, na verdade, como “algo de muscular, de animal, carnal”, entre tantas outras adjetivações enumeradas pelo poeta, e algo

que sob a palavra gasta
persiste na coisa seda.
(MELO NETO, 1994, p. 247).

A aproximação com a poesia de João Cabral e com a sua lição trata, aparentemente, de restabelecer a sensibilidade exigida pelas coisas e exigida pela poesia em seu contato com as coisas, bem como restabelecer a comunicação com o outro, com a vida comum e em comum, o que não se resolve simplesmente com a inspiração, como ensinou João Cabral. Para tanto, por meio de um trabalho de arte, a poeta ficcionaliza a intimidade de um eu igualmente calculado com o esquadro. Um eu, no entanto, que, conforme os processos de desindividuação e desintegração do eu, abordados pela teoria da poesia, e em detrimento de uma afirmação individualista, parece se dissolver pelo apagamento de seus contornos e pelo contato de seu corpo e seus sentidos sensoriais com a materialidade e superficialidade das coisas, tocadas pelas palavras. Como se pode depreender do poema “Respiração artificial”, a vida das coisas resulta da arte da poesia, compreendida como uma artificialidade capaz de dar vida, pelo sopro da palavra, para as coisas, mesmo as abstratas, como o amor, que, personificado, recebem corpo:

Por fim encosto a boca
na pele delicada do amor
(VASCONCELOS, 2019, p. 37).

E, invariavelmente, a vida, como a poesia, decorre de uma forma de contato, como atesta o verbo “encostar”, ainda que o contato seja apenas pela linguagem, como parece sugerir “a boca”, que abre uma via de comunicação com o outro. Não obstante, a artificialidade da arte produz ainda a aparente simplicidade dos poemas, resultado do rigor da poeta, que se esconde sob a falsa afirmação de ser “nada rigorosa”, da mesma

maneira que afirma sua insensibilidade, igualmente falsa. A poeta parece deixar, inclusive, um sinal para o leitor perceber o falseamento ao fazer o sujeito do poema “Eu rivalizo” confessar: “eu trapaceio” (VASCONCELOS, 2019, p. 23). E a razão de trapacear no jogo do poema se explica pela citação das palavras de “um homem” não nomeado: “Só se pode sair pelo preço do impossível” (VASCONCELOS, 2019, p. 23). A citação se encontra numa conhecida passagem de Roland Barthes:

Na língua, portanto, servidão e poder se confundem inelutavelmente. Se chamamos de liberdade não só a potência de subtrair-se ao poder, mas também e sobretudo a de não submeter a ninguém, não pode então haver liberdade senão fora da linguagem. Infelizmente, a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado. Só se pode sair pelo preço do impossível (...) só resta, por assim dizer, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto anim: *literatura* (BARTHES, 2007, p. 15-16).

Considerando, conforme Barthes, a impossibilidade do “fora da linguagem”, o seu “sem exterior”, a liberdade, ou seja, a não submissão e não subtração ao poder, pode ser atingida apenas pela literatura, entendida como “uma revolução permanente da linguagem” que permite ouvir “fora do poder”, o que nos oferece ainda uma chave de leitura para a “deserção”. Entre “os livros na estante” e “a parca filosofia que sabe” ou afirma saber o sujeito dos poemas, entre tantos nomes citados, o de Barthes possibilita identificar os sinais de um outro nome silenciado e que, no entanto, pode contribuir para a compreensão da poesia de Julya Vasconcelos.

A poeta carioca Ana Cristina Cesar, para quem a escrita representa “o desejo do encontro ou o desejo de mobilização do outro” (CESAR, 1999, p. 258), comparando seus poemas a

“fragmentos de um discurso amoroso”, em uma alusão a Barthes, produz, igualmente, uma poesia profundamente pessoal, escrita em primeira pessoa, e constantemente destinada a uma segunda. No contexto de hegemonia da poesia cabralina e, portanto, de suspeita da primeira pessoa, contestada por parte de sua geração, a geração da poesia marginal dos anos 1970, que se afirma anticabralina, o uso da primeira pessoa aparece na poesia de Ana Cristina Cesar como a confissão de um pecado, a exemplo do verso do poema “Confissão”: “eu pronunciei eu” (CESAR, 2013, p. 173). Mas a sua poesia, que dialoga constantemente com a de João Cabral, como constata autores como Silviano Santiago e Marcos Siscar, entre outros, produz, na verdade, uma “encenação da intimidade”, como nota Siscar (2016, p. 108), por meio do fingimento, declarado em “Soneto”, que alude ao poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa:

E finjo fingir que finjo
Adorar o fingimento
Fingindo que sou fingida
(CESAR, 2013, p. 151).

Ao indagar a inclusão de efeitos de espontaneidade e sinceridade, relacionados com a personalidade e a intimidade, numa poesia preocupada com a formulação da subjetividade como um processo de construção, Siscar sugere que Ana Cristina Cesar provoca, desafiando e estimulando, uma tradição que entende a intimidade e a exibição da intimidade “como um modo negativamente marcado da escrita, um modo ‘feminino’” (SISCAR, 2016, p. 113). A leitura de Siscar contribui, portanto, para a compreensão da construção da subjetividade feminina que habita um “corpo humano mulher brasileira vinte dedos” (VASCONCELOS, 2019, p. 30), que se identifica, afinal, com Ana Cristina Cesar pela encenação da intimidade, bem como pela constante destinação a uma segunda pessoa.

A relação com a segunda pessoa, no entanto, não representa a constituição do sujeito, cuja identidade se afirmaria pela oposição com o objeto ou com o outro. Antes, ocorre aqui uma fusão do sujeito com os objetos e com o outro, o que se confirma

pelas personificações e sinestésias, por exemplo, de modo que o eu se apresenta desintegrado, fragmentado: “contando com que cacos” ou “que restos de vertigem”, “no sentido do puro desejo”, pode o eu se separar de si?— pergunta o sujeito do poema, que se define, a seguir, como “eu, desordenada” (VASCONCELOS, 2019, p. 43). A individualidade se delinea, de alguma forma, ainda que desordenada, pelos sentidos, sobretudo da visão, recorrentemente aludida em verbos como “observar”, “enxergar”, “ver”, para se integrar, finalmente, pela escrita. Por meio da visão, captura imagens de si e do mundo, com um acentuado descritivismo do outro edo ambiente com o qual parece se fundir sinestésicamente:

Confio na ternura
de maneira geral
como esta de te observar
(VASCONCELOS, 2019, p. 55),

confessa o “eu”, reconhecendo a impossibilidade de se camuflar, revelada pelos “olhos de ternura” de animais cuja grandeza os impede, como não se camuflam “nossos segredos”, os quais se espalham “por sobre minha mesa de trabalho” para, enfim, repousar “no teu corpo deitado”:

Temo esquecer.
endurecer
ou ter
um corpo que falhe.
(VASCONCELOS, 2019, p. 56).

Aqui, nos versos de “Poema mais ou menos brando”, a destinação do “eu” a uma segunda pessoa se conjuga com a passagem do terno “observar” para o contato com “teu corpo deitado”, bem como com a exibição de “nossos segredos”. Mas a exibição de sua intimidade e de sua cotidianidade, flagrada na descrição muito pessoal de uma cena corriqueira, passa antes pela “mesa de trabalho” da poeta para depois repousar no corpo de um “tu” deitado na rede. Bem observado, não existe hierarquia entre a visão e as sensações na apreensão das coisas e do outro pelo sujeito movido pelo desejo, razão pela qual se insiste nas

sinestésias.

A construção de um eu fragmentado e dispersado, capaz de capturar imagens de si e do mundo a partir de perspectivas inusitadas, e fundido sinestésicamente com as coisas, guarda uma afinidade com a compreensão da vida como continuidade. Em Clarice Lispector, a narradora G.H., que se regozija por poder ver fora de si, assume a vida como continuidade, a despeito do que se convencionou chamar “eu”. G.H. relata o abandono de sua “organização humana” a partir do qual pode experimentar o contato com o mundo: “eu passava orgiicamente a sentir o gosto da identidade das coisas” (LISPECTOR, 2009, p. 77), definindo o processo de “exteriorização” que vivencia como “despersonalização”, entendida, sem paradoxos, como “a grande objetivação de si mesmo” (LISPECTOR, 2009, p. 130). Afinal, aqui se trata da extensão do “si mesmo”, tanto que G.H. sabe que “a coisa nunca pode ser realmente tocada” (LISPECTOR, 2009, p. 104), assim como sabe que o nome “impede o contato com a coisa” (LISPECTOR, 2009, p. 106). Pela poesia, portanto, o sujeito dos poemas reconstitui, criticamente e sem nenhuma ingenuidade, a relação infantil com as coisas perdida com a noção de individualidade e com o desbotamento dos sentidos, recorrendo, para tanto, necessariamente ao que fundamenta tal transição: a linguagem.

Por fim, a construção da subjetividade feminina, exposta como tal, com seus restos, com seus fragmentos, revela a falsa fragilidade de uma mulher que observa o mundo ruir sem explicação:

Desabam todas
As impávidas construções
(...)
E sob meus olhos
E aos meus pés.
(VASCONCELOS, 2019, p. 65).

E desabam, sob os seus olhos, como, necessariamente, as construções sociais e culturais, com todas as suas atribuições, enquanto permanece ereta, retesada, enrijecida, como a viga que

fecha o livro e que sustenta alguma construção, discursiva, como a poesia, em que permaneceremos insistentemente confinados, como permanecemos em nossos corpos:

Respira
com cuidado
que eu digo
numa pausa:
não me equivoquei
eu quero
ter o peso
de uma viga
(VASCONCELOS, 2019, p. 69).

Referências

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

BARTHES, Roland. *Aula*. 14 ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

BARTHES, Roland. Escrever, verbo intransitivo? In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 3 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009. MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: o 'fim das vanguardas' como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

VASCONCELOS, Julya. *A súbita insistência das coisas*. Bragança Paulista, SP: Urutau, 2019.



Amavisse

Como se te perdesse, assim te quero.
Como se não te visse (favas douradas
Sob um amarelo) assim te apreendo brusco
Inamovível, e te respiro inteiro

Um arco-íris de ar em águas profundas.

Como se tudo o mais me permitisses,
A mim me fotografo nuns portões de ferro
Ocres, altos, e eu mesma diluída e mínima
No dissoluto de toda despedida.

Como se te perdesse nos trens, nas estações
Ou contornando um círculo de águas
Removente ave, assim te somo a mim:
De redes e de anseios inundada.

Hilda Hilst (1930 – 2004)

**ENTRE O ONTEM E
O HOJE: ALGUMAS
REFLEXÕES SOBRE
A POESIA DE ZÉLIA
DINIZ E DANIELE
FRANÇA, HORIZONTES
QUE SE CRUZARAM EM
ARAGARÇAS/GO**
*BETWEEN YESTERDAY
AND TODAY: SOME
REFLECTIONS ON
THE POETRY OF ZÉLIA
DINIZ AND DANIELE
FRANÇA, HORIZONS
THAT CROSSED IN
ARAGARÇAS/GO*

Marly Augusta Lopes de Magalhães
Mônica Maria dos Santos
Aníbal Monteiro de Magalhães Neto
Marcelle Karyelle Montalvão Gomes

Resumo: A produção poética de mulheres que habitam as regiões que estão fora do eixo Sul/Sudeste é ainda pouco conhecida pelo público e pela crítica literária. Protagonistas de espaços espalhados pelo interior do Brasil, as escritoras de localidades pequenas são desconhecidas até mesmo pelos habitantes locais. As suas percepções da vida e do mundo são compartilhadas, muitas vezes, em edições pequenas, realizadas em editoras/gráficas de pequeno

porte e distribuídas entre amigos e familiares¹. O objetivo deste texto é divulgar a escrita poética de duas mulheres moradoras do município de Aragarças/GO, situado na fronteira entre Goiás e Mato Grosso, a saber: a professora, historiadora, contista e poeta Zélia dos Santos Diniz (1938-2018), e, da jovem cientista e estudante de medicina Danielle França (1998). Pertencentes a gerações distintas, essas duas mulheres relatam suas percepções externas e internas de suas vivências locais. Zélia se dedica a homenagear a cidade que a acolheu por 50 anos, e, Danielle, se debruça sobre a escrita na busca de entender as incertezas, medos e expectativas da sua juventude. Para a construção dessa pesquisa partimos do estudo e análise da obra das duas autoras, uma vez que todo pesquisador busca na bibliografia o conhecimento de que necessita para o embasamento dos fenômenos investigados.

Palavras-chave: Zélia Diniz. Danielle França. Poesia feminina. Aragarças/GO.

Abstract: The poetic production of women who inhabit regions outside the South/Southeast axis is still little known by the public and literary critics. Protagonists of spaces spread across the interior of Brazil, the writers from small towns are unknown even by the local inhabitants. Their perceptions of life and the world are shared, often in small editions, carried out in small publishers/printers and distributed among friends and family. The purpose of this text is to disseminate the poetic writing of two women who live in the municipality of Aragarças/GO, located on the border between Goiás and Mato Grosso: the teacher, historian, short story writer and poet Zélia dos Santos Diniz (1938-2018) and the young scientist, medical student Danielle França (1998). Belonging to different generations, these two women report their external and internal perceptions of their local experiences. Zélia dedicates herself to honoring the city that welcomed her for 50 years,

1 O acesso a produção literária da escritora Zélia Diniz aconteceu a partir da disponibilização dos exemplares cedidos por sua filha, Ana Ruth Diniz e, sua particular amiga, Nelci Aires.

and Danielle focuses on writing in an attempt to understand the uncertainties, fears and expectations of her youth. For the construction of this research, we started from the study and analysis of the work of the two authors, since every researcher seeks in the bibliography the knowledge he needs to support the investigated phenomena.

Key words: Zelia Diniz. Danielle França. Femalepoetry. Aragarças/GO.

INTRODUÇÃO

Desde o início, a produção cultural do Brasil está centrada nos primeiros estados colonizados, em especial: São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro, o que também se estende aos estados da região Sul do país, que concentram e “legitimam” a produção e circulação cultural do país, mesmo depois da expansão geográfica e econômica.

O desenvolvimento territorial incentivado por projetos como a Fundação Brasil Central, provocaram mudanças físicas e econômicas no cenário geográfico, mas ainda não alcançaram com mérito os espaços culturais, principalmente no tocante às formas de registro artístico das subjetividades das minorias. Os dados da pesquisa de Dalcastagnè (2004) chamam nossa atenção para uma cultura de silêncio e invisibilidade dos movimentos culturais produzidos longe dos grandes centros. “[...] Os números indicam, com clareza, o perfil do escritor brasileiro. Ele é homem, branco, aproximando-se ou já entrado na meia idade, com diploma superior, morando no eixo Rio-São Paulo [...]”. (DALCASTAGNÈ, 2004, p. 34).

O alcance social dessa invisibilidade e desse silenciamento tem, antes de tudo e dentre outras questões, um carácter político que reforça a demarcação dos espaços e as relações de poder e saber, ainda mantendo as práticas seculares do patriarcado que privilegia a presença do masculino, branco e heterossexual nas diversas esferas sociais.

Apesar das muitas mudanças, ainda necessárias no

cenário cultural, as percepções e representações das mulheres em diversos espaços e tempos se fez presente e vem crescendo, principalmente, no contexto da produção literária. Mesmo em face a todas as barreiras ainda encontradas na publicação e na recepção de seus textos, elas continuam escrevendo e encontrando novas formas de lançar essa palavra-texto no mundo a partir das novas possibilidades propostas através dos acessos à internet e, também, a partir de movimentos como os *Saraus* e os *Slams*².

Promovendo importante deslocamento, julgamos pertinente registrar, neste artigo, as reflexões desenvolvidas por Yasmin Nadaf, em sua dissertação de mestrado intitulada “Sob o signo de uma flor”. Em seu estudo, a autora compartilha com os leitores o seu ponto de vista de pesquisadora sobre um grupo de mulheres escritoras que fizeram a história da formação de uma sociedade, simbolizada por um grupo de jovens normalistas da “Escola Normal de Mato Grosso [...] que desejavam a instalação de uma agremiação onde pudessem cultivar as “letras femininas e patricias [...]” (NADAF, 1993, p. 23), a fim de divulgar uma revista bimensal. Essa agremiação foi fundada em 26 de novembro de 1916 com o nome de Grêmio Literário “Júlia Lopes”, aparecendo, assim, no cenário mato-grossense, o primeiro exemplar da revista “A Violeta”.

Dessa forma, percebemos o quanto é importante aliar a figura feminina à literatura, de modo a unir a experiência profissional com a história de vida de muitas autoras no cenário nacional.

No tocante a recepção da produção dessa literatura, a Universidade possui um papel fundamental, a saber: o de conhecer, divulgar e realizar a crítica acadêmica de autores/autoras locais, valorizando e expandindo o alcance de suas produções. Nesta proposta, apresentamos duas poetisas da cidade de Aragarças, um

2 A slam poetry nasceu nos meados dos anos 1980, em Chicago. Herdeira da vasta tradição de poesia falada que já existia nos Estados Unidos – dos readings dos poetas beatniks; do spoken words de poetas negros, como Gil Scott-Heron, que já gravavam seus LPs bem antes da existência dos MC’s; da poesia de Langston Hughes com suas emulações dos ritmos do jazz; e, segundo alguns críticos, do projeto de Walt Whitman de alcançar o grande público através da poesia – e influenciada pelo surgimento da performance art dos anos 1960, a slam poetry (em alguns lugares dos Estados Unidos, especialmente em Nova Iorque) associou-se à cultura hip-hop e, como prática cultural diaspórica, espalhou-se pelo mundo. (FREITAS, 2020, p. 02)

município do interior de Goiás que foi um importante centro de apoio para o desenvolvimento do projeto Fundação Brasil Central e para o sucesso da Expedição Roncador Xingu (1945).

A primeira autora é a professora e historiadora Zélia dos Santos Diniz (1938-2017), uma cearense de Pacatuba-CE, nascida em 28 de fevereiro de 1938. Diniz migrou para Aragarças em 1967, tendo uma longa trajetória estudantil até chegar a formação final de Professora. É escritora de dez livros, entre eles os intitulados: “Município de Aragarças”, “Conhecendo Barra do Garças”, “Redescobrimo o Brasil”, “Conhecendo Torixoréu”, “Cinquentenário de Emancipação Política de Barra do Garças, Araguaia – Leste/Oeste”, “Nas trilhas da Serra do Roncador e Aragarças Como te vi...”, que nos serviu como ponto de partida para as reflexões deste texto.

A segunda autora é a jovem estudante de medicina Danielle Cristina Honório França, nascida em Campo Grande - MS, em 18 de dezembro de 1998, e, que escreveu o livro de poemas “Entre amores e desamores” (2019) em um exercício conjunto com a terapia que realizava. Danielle é filha de dois professores e pesquisadores da Universidade Federal de Mato Grosso e, além da dedicação à escrita poética, segue os passos da ciência vivenciados pelo convívio com os pais.

O nosso objetivo com este artigo é apresentar duas mulheres que, em épocas bem distintas, foram atraídas à região do Vale do Médio Araguaia (Aragarças/Go – Barra do Garças/MT), pelos mistérios do Roncador, pelas elevações descontínuas da Serra Azul, pelas riquezas dos garimpos de ouro, pedras preciosas, pelas correntezas e areias brancas dos rios Garças e Araguaia. Vindas de gerações bem diferentes, essas autoras cultivaram em seus corações propostas de ideais e doações, ou seja, tudo aquilo que é necessário para abrir caminhos, construir pontes no mundo dos sons, das palavras e da significação.

O interesse na realização desse artigo floresceu da conjugação de alguns fatores que estão intrinsecamente relacionadas ao que diz respeito à preservação da memória histórica de duas escritoras. Uma, conjugada aos interesses educativos, como professora publicou vários livros com fins didáticos, resultando em acervos propícios aos estudantes e a

todos que se interessam em conhecer e aprofundar o conhecimento sobre a trajetória específica e singular de uma cidade, de uma região; a outra, por sua vez, dedicada ao olhar para si e para as questões proeminentes do início da juventude.

ZÉLIA E DANIELLE

Sabemos que o ser humano necessita de vários acontecimentos para a sua sobrevivência, e, nesse sentido, apontamos que um deles é o conhecimento. Não é por outra razão que algumas pessoas, nunca se contentam em permanecerem estáticas no local em que nasceram. Assim, a diversidade que podemos observar na interpretação desse ir e vir apresenta motivos opostos que só se explicam por sua própria existência.

Como professora e escritora, Zélia Diniz debruçou-se sobre as fontes educativas, históricas, políticas, culturais, sociais e, principalmente, as dimensões da oralidade poética das cidades de Aragarças/GO e Barra do Garças/MT. Estas dimensões lhes permitiram maior aproximação ao mesmo tempo com o homem simples do garimpo, contador de histórias do negro d'água, dos botos e das pirararas, bem como com grandes vultos políticos, religiosos e escritores. Ela dedicou-se na revelação de espaços goianos e mato-grossenses em que se encontram vestígios milenares da civilização humana, servindo-se dos alicerces das relações da ancestralidade com o ambiente natural da região, socializando as enormes riquezas ambientais, filosóficas e artístico-culturais, como importantes contribuições e reflexões sobre temas do passado, tendo sempre um olhar na contemporaneidade.

Seguindo esta linha de pensamento, Teles (2003), ao prefaciá-la uma de suas obras, argumentou: “Residindo às margens do Araguaia há mais de 30 anos, conhecendo as tradições e vivendo grandes momentos de Aragarças, Zélia captou a história que vem de longe, sempre presa aos olhos de sua emoção e as transformou em poemas” (TELES, 2003, p. 04). “[...] perambulo na madrugada/ pelas ruas beira rio/ encontro fantasmas garimpeiros peneirando

suaspeneiras” (TELES *apud* DINIZ, 2003, p. 04).

Danielle Cristina Honório França, assim como Zélia, também percorreu várias cidades, bem como, vários estabelecimentos estudantis até chegar em Aragarças e mudar para Cáceres, em 2017, para cursar medicina. Chegou em Aragarças aos sete anos de idade com seus. Morou em 8 cidades e 5 Estados brasileiros, mas cresceu e passou a maior parte dos anos em Aragarças

– GO. Em 2009 ganhou a medalha de melhor redação no concurso da prefeitura de Barra do Garças “Conscientizar é Obrigação”. Zélia e Danielle, configuram-se, então, em duas vidas que habitaram o mesmo espaço geográfico e temporal, sem que tivessem a oportunidade de terem interações pessoais.

Neste ir e vir da vida, Deus lhes oportunizou fazer uma análise de todas as solicitações recebidas e compreender que elas tinham que caminhar juntas no mesmo espaço geográfico, em busca de novos conteúdos, novas mensagens encorajadoras, pontos positivos, o que serve de bálsamo para curar não só as feridas da carne, mas as feridas da alma, pois muitas vezes o remédio indicado não apresenta os efeitos curativos que uma palavra bem colocada, em determinados momentos, pode causar. Percebemos isto nas sábias palavras do poema de Danielle França, *Arteterapia*: “Amargura e doçura. Na pintura, veio a cura”? (FRANÇA, 2019, p. 50).

Neste ponto, devemos destacar a importância de uma quase menina colocando-se à frente dos grandes desafios que a medicina lhe impõe, principalmente, na relação intersubjetiva entre o paciente e o médico, o que vem nortear o seu relacionamento interno e externo, uma vez que os afazeres da medicina têm colaborado, de modo geral, em seus argumentos a respeito da poesia. A autora conjuga, ao mesmo tempo, fatores relacionados a saúde, políticas sociais, bem como, o encantamento com as produções literárias. De acordo com o observado, ela realiza as transformações necessárias, não existindo conflitos em suas ações, isto é, não há escolhas excludentes, mas atividades complementares.

Com habilidade e competência é possível preservar

as duas coisas, sem, no entanto, comprometer o seu futuro profissional. Ela tem se posicionado no desenvolvimento de ambas as atividades, construindo novas formas de sociabilidade comprometidas com os princípios da medicina, alçando novas realidades por horizontes que fortalecem também a alma: a poesia, revelando a dualidade profissional existente no mundo da medicina, bem como, no mundo da pragmática poética.

Zélia e Danielle souberam atender à necessidade intrínseca de saber transmitir suas ideias por meio de concatenação de rimas e versos, visto que seus escritos consistem na minuciosa apresentação de antecedentes históricos, narração sistemática de ensinamentos, exposições de sentimentos que buscam citar exemplos que se tornaram a pedra angular na edificação da imortalidade da retórica e da comunicação. Mediante a complexidade da relação estabelecida entre ambas, surge uma variedade de escritos, o que resultou na constituição de um rico acervo para as próximas gerações, fruto de duas histórias que percorreram e percorrem caminhos diferentes.

Podemos estabelecer em suas filosofias de poetas, a valorização da qualidade de cada ser envolvidos, não apresentando falhas ou aspectos negativos em suas produções. Assumem, assim, a responsabilidade de que os seus leitores tenham reminiscências históricas por mais antigas e recentes de uma região. Percebemos que em seus escritos, os corações se abrem ao desejo de que os leitores encontrem significância segura no ato de transmitir e comunicar-se. Primam pela liberdade de compreensão e entendimento por parte dos leitores sem, no entanto, renunciarem ao que pensam. Trata-se de construções literárias idôneas e relevantes no âmbito da poética.

OLHAR DE FORA E OLHAR PARA DENTRO

O livro de poemas: “Aragarças, como te vi...” (2003), de Zélia Diniz, é composto por 29 textos que descrevem paisagens, lendas, mitos e costumes do município de Aragarças (GO), como nos mostra o poema 09:

Aragarças...
Musa de tantos poetas,
Ilusão de garimpeiros,
Sonhos milionários.
Cantos...
Contos...
Lendas...
Águas cálidas
Acariciantes.
(DINIZ, 2003, p.16)

São textos curtos, entre 6 e 15 versos, em estrofes únicas, sem título que dão conta das impressões da autora desde a sua chegada a região: “Conto uma estória/ De amor à primeiravista” (DINIZ, 2003, p. 09), “Seja bem vinda/ Apaixone-se. Fique [...]” (DINIZ, 2003, p. 11). Nos textos, a cidade vai sendo desenhada aos nossos olhos em arquitetura, fauna, flora e presença humana. O livro é escrito em comemoração aos 50 anos de emancipação do município.

A leitura em sequência dos textos não titulados e de estrofe única nos dão a impressão de ler um grande poema que narra e enaltece a cidade e a desnuda ao nosso olhar. Os poemas de Zélia falam de tudo: das transformações da cidade do ciclo do garimpo para o desenvolvimento agrícola: “Garimpos do Deixado³/ Acabado, deixado, tratorado, / Transformado em pastagens [...]” (DINIZ, 2003, p. 22), das tragédias que marcaram sua colonização: “Tão grande o avião samurai. / Conforto, beleza, modernismo. / O trem de pouso enguiçou, / A asa bateu no chão [...]”, das diferenças culturais entre o povo local e os migrantes, dos aspectos religiosos, da motivação toponímica da escolha do seu nome: “[...] O Ministro João Alberto / Em feliz combinação / dos nomes dos rios / Te denominou cidade bela / cidade dos meus encantos / Aragarças...” (DINIZ, 2003, p. 30).

O olhar de Zélia é um olhar que homenageia o cenário que compõe o seu cotidiano e, desse modo, nos mostra, com esse olhar,

³ Deixado é um dos primeiros nomes dados a cidade de Aragarças, usado para nomear o povoado que se formou no entrono do Presídio Macedina (1891) “[...] um destacamento militar construído com a finalidade de proteger os moradores contra os ataques dos índios; de dar apoio aos soldados que passavam por essa região retornando da Guerra do Paraguai, e ainda, de promover a colonização da região [...]” (DINIZ, 2016, p. 25).

como ver o que tem fora. Pode, também, nos mostrar o que vai dentro das vivências e da cultura que enlaça as comunidades não contadas em nossa literatura.

Danielle França compõe o seu primeiro livro: *Entre amores e desamores* (2019) com um olhar para dentro. Os 46 poemas apresentados pela jovem escritora tratam dos dilemas entre a razão e a emoção de um “eu lírico” que busca se encontrar no mundo:

[...]
E o meu eu bêbado
se juntou com o meu eu sóbrio.
E me mostrou que o
meu eu sóbrio
não tem dado espaço para as ações
do meu eu bêbado
(FRANÇA, 2019, p. 11).

Trata, também, de lembranças e esquecimentos, de descobertas e espantos do amor:

O amor dói, quando você percebe que
no começo de estar longe do amor,
foi tão pequeno os meios
que te separam do amor.
Mas o amor dói mais
porque o pequeno cresceu, fermentou.
(FRANÇA, 2019, p. 49).

E, num emaranhado de sentimentos que misturam remédios e venenos construídos na/epela alma que sente medos e perdas, a jovem poeta também faz reflexões sobre o existir e sobre o futuro, além de mergulhar em pontos profundos da alma:

Odeio essa sensação de pisar em ovos.
De ter medo de dizer quem sou
e não ser o suficiente,
enquanto revelo
o que tem em minha mente
(FRANÇA, 2019, p. 36).

Os textos de Danielle, diferente dos de Zélia, são textos

nomeados e mais longos. Os títulos vão construindo os tópicos da sua arte terapia e, aos poucos, nos apresentando suas percepções sobre a vida e o mundo, bem como, os dilemas da sua alma jovem.

Zélia e Danielle muito mais que escritoras, são também Artistas e Pedagogas. Artistas porque usam os signos linguísticos para serem manipulados como a argila na construção de seus poemas que relatam os acontecimentos do dia a dia: sorrisos, lágrimas, fé e esperança, palavras que ecoam as reminiscências, histórias do passado e do presente. São pedagogas porque nada esquecem na abertura de caminhos, uma vez que é muito difícil lhes escapar do desejo de ensinar.

Seguindo nesta perspectiva, as autoras apresentam questões que são de fundamental importância, entre as quais, as ligadas à compreensão de fatos históricos, sociais, linguísticos e culturais, se constituindo em uma contribuição inegável para aqueles e aquelas que desejam conhecer os efeitos dos primeiros colonizadores no processo de constituição da identidade e a soberania de um determinado lugar, de um povo, que se transformam em elementos que possibilitam a implantação de novos projetos na construção de um mundo novo.

Os textos das autoras abrem novos horizontes que provocam no leitor um novo olhar sobre a realidade que se justifica como um instrumento de análise e reflexão sobre as transformações ocorridas no tecido humano. Conforme se evidencia em todos os períodos da humanidade, a história de um povo não se faz sem os conflitos sociais e culturais. Dessa forma, não há como apagar as ações culturais, políticas e sociais que existiram e fizeram morada nas cidades de Aragarças (GO) e Barra do Garças (MT), uma vez que os principais fatos foram registrados pelas lentes do olhar perspicaz das duas autoras, talvez, com o intuito de despertar nos atuais moradores e nos leitores o interesse de conhecer e refletir sobre a realidade que os cercam, que poderão servir de fontes inspiradoras para o desenvolvimento de um espírito crítico, bem como, questionador dos reais acontecimentos de uma população. A esse respeito, vale destacar o posicionamento de Diniz (2003, p. 16),

Araguaia...

Musa de tantos poetas,
Ilusão de garimpeiros,
Sonhos milionários.

Nesse contexto, para falarmos das escritoras Zélia Diniz e Danielle França, torna-se fundamental para a compreensão do tema que vamos abordar, tratar sobre a presença da mulher aragarcense no cenário da poesia feminina nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste. Elas nos permitem conhecer mundos diversificados, por isso, suas ideias são fundamentais para que o leitor possa ser capaz de ver as coisas simples de uma região apresentadas por essas duas mulheres de épocas bem diferentes. Em seus poemas elas nos apresentam as veredas que precisamos percorrer para ver as cores suaves das flores, o perfume das matas e dos cerrados goianos e mato-grossenses.

Como escritoras, profissionais, mulheres, ambas enfrentam grandes desafios, destacando, principalmente, a capacidade de aceitação do diferente, do novo, construindo o que é comum a ambas: a poesia. Os poemas de cada uma delas estão à altura das circunstâncias que transmitem esperança, consolo e ânimo em momentos tão especiais oferecidos pela vida. O que nos saltam aos olhos é que em todas as formulações são capazes de contribuir com grande parcela de solidariedade e carinho. As autoras sabem interpretar e dar sentido aos “sinais dos tempos”, com reflexões férteis e civilizatórias.

Desvelamos, também, a partir de suas reflexões, a importância de entendimento de suas mensagens, pensando na constituição de um saber sobre a disposição de cada palavra, ou seja, a metalinguagem aliada a um saber histórico.

Anos de pesquisas, de trabalhos árduos de duas escritoras, nos oportunizaram esse novo momento, um novo jeito de homenageá-las. Após várias buscas, várias leituras, vários questionamentos, críticas, elogios, sugestões, conseguimos arquitetar o esboço de nossas ideias. Cada exemplar pesquisado, cada passo executado em busca de novos subsídios, foram cuidadosamente construídos a fim de que pudéssemos retratá-las mais fielmente, pois acreditamos que a história de vida dessas

duas mulheres e a poesia caminham juntas. Portanto, a nossa intenção é agregar o conteúdo literário das autoras de maneira leve e descontraída pois apresentamos algo que fez e faz a diferença no mundo profissional e acadêmico.

Para muitos estudiosos, a poesia alimenta a alma, alicerça o pensamento no dia a dia, traz várias respostas e questionamentos nos momentos de dúvidas. Tomemos alguns aspectos da linguagem poética, seguindo o pensamento de França (2019, p. 27): “Não responder, nem perguntar. Por aquilo que: só me resta esperar”, bem como, de Diniz (2003, p.21): “Cenáculo da história, história passada, acabada, Esquecida, Demolida”.

As palavras apresentadas pelas autoras brotam de dentro para fora, contagiando a todos que têm a oportunidade de percebê-las, uma vez que para o reconhecimento de cada palavra é necessário que o leitor passe por um processo de inferências, assim, ele é capaz de criar hipóteses a partir de seu conhecimento linguístico e, principalmente, de seu conhecimento de mundo. É necessário que haja, principalmente, um grande intercâmbio de informações e de ideias, a fim de que possa unificar pontos de vista entre o escritor e o leitor. Nesse sentido, vale a pena destacar a posição de França (2019, p. 26),

Odeio essa sensação de engolir a fala, De me auto justificar.
Eu preciso de justificativa, pra você conseguir me amar?

Esta conexão do leitor com a poesia o faz mais humano, mais sensível, tornando-o mais vivo, mais esperançoso na construção de uma outra realidade. Assim, as deduções que se fazem dos termos utilizados pelas poetisas não podem ser como um projétil que se arremessa contra os adversários sob o impulso dos próprios interesses.

A esse respeito é necessário que deixemos bem claro que a poesia é um instrumento muito eficiente, porém, delicado e muito perigoso. É preciso, sobretudo, saber interpretar a sua linguagem, a mensagem contida em cada verso, para não chegarmos a conclusões opostas.

Conforme entendimentos anteriores, a poesia pode ser encontrada em quase todos os campos da atividade humana. Imensas são as contribuições prestadas pelos poetas, desde o aparecimento do homem, passando por todas as fases da hereditariedade, até as infinitas aplicações na atualidade. Em seus poemas, as autoras expõem a síntese de suas reflexões a respeito de várias temáticas do movimento histórico. Podemos afirmar que não há diferença entre elas, uma vez que, ambas utilizam o mesmo método para chegar a mesma proposta: a poesia.

No embate com o poder literário, quantas vezes essas personagens foram expulsas dos palcos da vida? No entanto, se tornaram estrelas principais nos cenários mundiais, percorrendo caminhos, garantindo a admiração, respeito, reafirmando a importância da mulher no processo de construção mais homogêneo como requisito para se ter uma identidade mais sólida em um país de tantas desigualdades.

O discurso sobre a “natureza feminina”, que se formulou a partir do século XVIII [...] naturalizou o feminino, colocou-o além ou aquém da cultura. Por esse mesmo caminho, a criação foi definida como prerrogativa dos homens, cabendo às mulheres apenas a reprodução da espécie e sua nutrição [...] À mulher é negada a autonomia, a subjetividade necessária à criação. (TELLES, 2006, p.337).

Tomando como base as autoras, entendemos perfeitamente as afirmações do Houaiss (2001, p. 1606), quando nos esclarece sobre as palavras individualismo e individualidade. Na individualidade é que se distingue os atributos que constituem a originalidade, a unicidade de alguém. Já o individualista, por sua vez, se manifesta com ações egoísticas.

Considerando as discussões até o momento empreendidas neste artigo sobre as autoras, temos condições de refletir sobre essas duas palavras. Na atual circunstância, percebemos que o individualismo está muito presente em quase todos os afazeres humanos, principalmente nas ações políticas e sociais,

quando aproveitam de determinadas circunstâncias para sugar, menosprezar e diminuir a ocupação do outro.

Em análise das palavras, não pudemos deixar de refletir sobre o fato de as autoras possuírem o mesmo prefixo, mas que os caminhos trilhados por elas nos apresentam sentidos bem diferentes.

Relidas aqui em outras perspectivas, precisamos, ainda, entender que prezar pela sua individualidade é bem diferente de viver de maneira individualista. A nosso ver, a diferença de individualidade e individualista se estabelece exatamente na definição de quem as praticam. As autoras, pelo contrário, transmitem as suas ideias de forma individuais, havendo consequentemente relações singulares, no que se refere a identidade de cada uma delas.

Nessa direção, as poetisas apresentam, em suas obras, a individualidade, uma vez que buscam resgatar os valores que constituem as pessoas, como seres que constroem história ao longo de outras histórias.

Foi neste caminho de aprendizado, ao longo da história, que demonstram por meio de ações enunciativas as contradições políticas, histórico-sociais e culturais de uma região. Em seus poemas, as autoras traduzem o silenciamento de uma canção e, ao mesmo tempo, a diversidade do ressoar do vento e tudo que ele pode significar, propiciando aos leitores a unidade e a consistência da cadeia de significados contidas em cada rima e em cada estrofe, expostas em Diniz, (2003, p. 10), “Dos troncos negros, retorcidos Encarvoados, acinzentados”. Dessa forma, ao considerar os elementos de desejos e de sonhos, as poetisas revelam e apresentam, por meio de uma linguagem simples, tudo aquilo que evidencia uma região específica de culturas que apresentam variedades de sentidos e significados, revelando compreensão, desejos de conhecer algo não de forma elementar como se procediam para atender as necessidades que eram impostas a região, mas que podem resumir a importância de buscar, em suas origens, o aparecimento dos primeiros benefícios que anos antes alguns visionários já tinham como intuições.

Em cada signo apresentado pelas autoras percebemos a necessidade do diálogo em diferentes espaços e em diferentes épocas, pois ambas encurtam distâncias e apresentam caminhos que foram percorridos e, que ainda, poderão ser vivenciados por atitudes de aprendizagens dos valores, da dignidade humanas que estabelecem relações de respeito aos atuais desafios.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não resta dúvida que as autoras estendem suas ideias aos mais remotos campos de saberes, tanto do senso comum, como científico, tornando-se indispensável a todos aqueles que tenham condições de conhecer os fatos de uma determinada região.

Em um passado pouco distante, as interfaces e as conexões entre os saberes aconteciam de forma remota e solitária, o que prejudicava, sobretudo, os encontros e acontecimentos entre os seres humanos. Hoje, novos paradigmas emergem de maneira muito rápida, quase simultaneamente, ou seja, as barreiras entre as informações estão se rompendo, propiciando, assim, novos marcos de conhecimentos entre as pessoas e as realidades mundiais. A extensão de suas simplicidades tornou-se mais profunda e variada, surgindo assim, novas técnicas e processos linguísticos mais acessíveis e significativos que entram em ação.

Areladas a esse contexto temos a oportunidade de acompanhar toda a evolução de um povo, de uma região, nas sucessivas páginas de suas obras, oportunizando leituras do presente e do passado trazidas da fase embrionária em que elas fazem simples revelações para que se possam entender as necessidades que se impõem o momento de cada uma delas.

Suas produções não são compostas de apenas mensagens passageiras, mas de propostas que têm a missão de provocar interações intergeracionais. Ambas pretendem resgatar momentos históricos, superando desafios de suas práxis e atravessando labirintos das próprias conjugações lexicais.

Em seus poemas, encontramos versos e rimas que povoam as definições de duas épocas que apresentam a sensibilidade do ser humano, a esperança das deusas, o declínio das estrelas,

bem como, as aparentes redundâncias de suas linguagens. As autoras buscam o lado brilhante de suas manifestações poéticas de interpretações do mundo marcado pelo tempo, caracterizado pela organização de informações que demonstram as relações entre o novo e o velho.

Dessa forma, seus escritos são cada vez mais inteligentemente conhecidos e estudados nos mais diversos campos do saber. Neles, podemos notar um vasto campo de aperfeiçoamento, um grande intercâmbio de novas informações e ideias, ou seja, a unificação de pontos de vista. A busca pelo saber é uma tendência congênita das escritoras, que demonstram constantemente acontecimentos de grandeza, sentimentos de admiração e, acima de tudo, o diálogo com o novo e com o desconhecido.

Como em toda cultura, há mediação simbólica da ação, que se sobressai pela manifestação da linguagem, a qual acaba por revelar a reflexão sobre o ser. Compreender o ser é compreender suas relações com essas mediações, que são anteriores ao ato mesmo da compreensão, cuja função é fazer pensar, transformar visões de mundo, ou seja, colocar em funcionamento a consciência reflexiva. (SILVA, 2011, p. 22).

Na apresentação de seus poemas as autoras deixam transparente a exploração e a identificação de algumas características de suas veias poéticas, na diferenciação de cada signo utilizado, como as palavras se organizam no papel, são escritos na vertical e na horizontal, uma só palavra pode representar todo o contexto sentimental de uma história. O significante é lançado de várias formas, a fim de que possa provocar no leitor diferentes formas de significados. A intenção das autoras é trabalhar de forma intertextual. Dois signos diferentes podem obter aproximação pela importância temática. As autoras são construtoras que utilizam as palavras em suas edificações, pois reconhecem o valor de resgatar e ampliar a cultura de um povo, utilizando os signos linguísticos.

REFERÊNCIAS

DALCASTAGNÈ, R. *A personagem no romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 13-71.

DINIZ, Z. dos S. *Aragarças, Como Ti Vi*. Gráfica Multicor, Aragarças-GO, 2003. DINIZ, Z. dos S. Município de Aragarças. 2ª ed. Alcacó. Aragarças/GO, 2016.

FRANÇA, D. *Entre Amores e Desamores*. Editora Viseu, Maringá, 2019.

FREITAS, D. S. de. *Slam Resistência: poesia, cidadania e insurgência*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, [S. l.], n. 59, p. 1-15, 2020. DOI: 10.1590/2316-40185915. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/29317>. Acesso em: 23 jul. 2022.

HOUAISS, A. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Editora Objetiva. Rio de Janeiro, 2001. NADAF, Y. J. *Sob o signo de uma flor*. Rio de Janeiro. Sette Letras, 1993.

SILVA, L. B. de O. *A interpretação hermenêutica em Paul Ricoeur: uma possível contribuição para a educação*. Comunicações Piracicaba. Ano 18 n. 2 p. 19-36, jul.-dez. 2011, p. 19-36. ISSN Impresso: 0104-8481. ISSN Eletrônico: 2238-121X

TELES, 2003. In: DINIZ, Z. dos S. *Aragarças, Como Ti Vi*. Gráfica Multicor, Aragarças-GO, 2003.

TELLES, N. “Escritoras, escritas, escrituras.” In: PRIORE, M. del (Org.); BASSANEZI, C. (Coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. 8ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.

Ressalva

Este livro foi escrito
por uma mulher
que no tarde da Vida
recria a poetiza sua própria
Vida.

Este livro
foi escrito por uma mulher
que fez a escalada da
Montanha da Vida
removendo pedras
e plantando flores.

Este livro:
Versos... Não.
Poesia... Não.
Um modo diferente de contar velhas estórias.

Cora Coralina (1889 – 1985)

**AUTORIA FEMININA
E O MOVIMENTO
DOS ESCRITORES
INDEPENDENTES DE
PERNAMBUCO**
*FEMALE AUTHORSHIP
AND THE MOVEMENT OF
INDEPENDENT WRITERS
IN PERNAMBUCO*

Fernando Simplicio dos Santos
Walnice Vilalva
Maria Elizabete Sanches

Resumo: Este artigo discute de que forma se deu a participação feminina no Movimento dos Escritores Independentes de Pernambuco - MEIPE, nos anos de 1980, na cidade de Recife. Nesse sentido, analisa parte dessa importante produção poética das mulheres que se desenvolveu nas trincheiras do MEIPE, de forma a colocar em destaque algumas das importantes vozes da literatura de autoria feminina contemporânea em Pernambuco. Assim, aponta-se como uma das características dessas autoras a prática contradiscursiva a uma visão canônica e única da literatura que levou a promoção de uma percepção mais ampla

da produção literária na região. Recorde-se aqui que o termo “Cânon” de origem eclesiástica deriva do grego como “vara de medir. Em literatura “Cânon” se refere a regras e a lista de livros de obras importantes que devem servir de guias para o leitor. O pensamento de autores como Edward Said, Frantz Fanon, Antonio Candido e Leyla Perrone-Moisés dão suporte para nossos argumentos e as nossas considerações sobre estas questões e os pensadores do Formalismo russo e da Estilística literária, em relação a constituição da linguagem específica de cada uma delas, fazendo-se aqui também uso das reflexões de Gaston Bachelard, em “A poética do espaço” (1988).

Palavras-chave: Poesia. Autoria feminina. Movimentos dos Escritores Independentes.

Abstract: This article discusses how women participated in the Independent Writers Movement Pernambuco - MEIPE, in the 1980s, in the city of Recife. In this sense, it analyzes part of this important poetic production of women that developed in the trenches of MEIPE, in order to highlight some of the important voices of contemporary female literature in Pernambuco. Thus, one of the characteristics of these authors is the counter-discursive practice to a canonical and unique view of literature that led to the promotion of a broader perception of literary production in the region. Remember here that the term “Canon” of ecclesiastic origin derives from the Greek as “measuring rod. In literature “Canon” refers to rules and the book list of important works that should serve as guides for the reader. The thinking of authors such as Edward Said, Frantz Fanon, Antonio Candido and Leyla Perrone-Moisés support our arguments and our considerations on the issues and the thinkers of Russian Formalism and Literary Stylistics, in relation to the constitution of the specific language of each one of them, also making use of the reflections of Gaston Bachelard, in “The poetics of space” (1988).

Keywords: Poetry. Female authorship. Independent

Introdução

Pensar a poesia de autoria feminina no corpo do Movimento dos Escritores Independentes de Pernambuco é adentrar à própria história do Movimento e discuti-la criticamente em um espaço circunscrito, quase sempre, pelo conservadorismo e pelas normas de uma representação cultural caracterizada por este conservadorismo, visto tratar-se de ação intelectual desenvolvida nesses limites territoriais. Em princípio, o MEIPE, sigla que passamos a adotar a partir de agora em vários momentos do texto, teria uma composição majoritariamente masculina em seu núcleo embrionário, com três homens e duas mulheres. No entanto, o que nos chama a atenção é exatamente a proporção de quarenta por cento de sua ocupação por parte das mulheres, o que não se tem registro na história mais recente da nossa literatura que possui marcas essencialmente masculinas. Por outro lado, além desse fato, o que se observa nos limites dessa ocupação na coordenação inicial é que proporção semelhante se encontra no corpo do próprio Movimento, estendendo-se as suas atividades de rua e sua produção literária, quase sempre marcada pela presença das diversas vozes que se manifestamos recitais e nos eventos de rua promovidos pelo grupo.

Essa composição de quadros subverte a ordem no campo do literário no que diz respeito à prática observada em momentos anteriores, em que um cânone se havia configurado enquanto tal, fechando portas e possibilidades ao novo que segue as linhas além dos seus limites e de suas reconfigurações. Nesse sentido, autoras como Cida Pedrosa, Fátima Ferreira, Dione Barreto, Amara Lúcia, Azimar Rocha, Daniele Romani, Lenilda Andrade, Mônica Franco, Heloísa Bandeira de Melo, Maria Celeste, Dôra Gusmão, Lydia Barros, representam aquilo que chamamos aqui de virada de página em que, pela primeira vez se apresenta na poesia pernambucana, quiçá, na brasileira, uma produção de autoria feminina de forma mais coletiva, envolvendo um significativo

número de autoras que refletem o contexto, ilustrando de forma justa e exata a produção literária da mulher dentro da perspectiva do Movimento dos Escritores Independentes em Pernambuco – MEIPE e seus princípios programáticos.

Fico aqui com o pensamento de Michele Perrot que invoca em “Minha História de Mulheres” (2006) os caminhos e as vozes das que escreveram e emanciparam o discurso de autoria feminina ao longo dos anos, construindo uma história única, de maneira a se concretizar como importante instrumento de reflexão do papel e, em muitos casos, da linguagem das mulheres ao longo da história da humanidade. Se há de certa forma um esquecimento em relação a este movimento, que parece agregar as primeiras iniciativas coletivas com participação efetiva da mulher de ação literária de rua no Nordeste Brasileiro, há também muitos frutos resultantes de sementes que ele espalhou. Nesse sentido inspira-se a leitura que hora fazemos de suas principais autoras, Cida Pedrosa, Fátima Ferreira e Dione Barreto. Vamos a elas, portanto.

As histórias, as poéticas e os espaços de Cida Pedrosa, Fátima Ferreira e Dione Barreto

Pensar a história dessas mulheres nas origens do Movimento dos Escritores Independentes de Pernambuco é pensar os espaços que ocuparam, os que criaram e a forma como aparecem em suas respectivas obras. Os textos que analisamos aquisição textos extraídos, em sua grande maioria, de livros publicados pelas autoras na década de 1980 e que refletem o contexto, ilustrando de forma justa e exata a produção literária da mulher dentro da perspectiva do MEIPE, em especial, no que se refere à poesia de autoria feminina e seus desdobramentos nos anos posteriores.

Trata-se, portanto, de obras publicadas fora do eixo Sul/Sudeste, que ainda não receberam o devido olhar da crítica em sua real importância e dimensão, salvo algumas exceções como a primeira delas, que recentemente teve um de seus livros,

Solo Para Vialejo (2019), vencedor do Prêmio Jabuti, no ano de 2020, vencedor em duas categorias: Poesia e Livro do ano e que começa a despertar interesse acadêmico e editorial recente e, Dione Barreto, que nos idos de 1989 recebeu menção honrosa do prêmio Mauro Mota de poesia em Pernambuco, com o livro *Do amor e suas perversidades*. Reflete-se aqui sobre poemas que foram publicados como parte dos livros *Restos do Fim* (1982), *O cavaleiro da epifania* (1986), *Cântaro* (2000), *Gume* (2005), *As filhas de Lilith* (2009), *Miúdos* (2011), *Claranã* (2015), *Gris* (2018), *Solo para Vialejo* (2019) e *Estesia* (2020), de Cida Pedrosa; *Círculo Vazio* (1973), *Feitiço do silêncio* (1984), *Do amor e suas perversidades* (1989) e *Desiguais* (1995), de Dione Barreto; *Dedetização (dia de festa)* (1981), *Decomposição* (1981), *Asas de Sangue* (1982) e *Colagem dos Gestos* (1985), de Fátima Ferreira.

Desta forma, tem-se uma análise que aborda a poesia produzida quase meio século atrás, no seio do contexto da repressão imposta pelo regime militar ao país, que se veste de importância significativa e diferenciada em virtude do que estas obras representam enquanto marcas do processo de liberação da mulher em sua dimensão política e social, em uma época que se apresentava extremamente desfavorável a tal produção por sua própria natureza, pelo conservadorismo contextual e seus desdobramentos. Reúnem-se aqui expressões literárias que oscilam entre o poema-denúncia dessa condição política/social presentes na história contextual das três autoras e a representação dessas mesmas vozes em sua dimensão erótico/sensual que aparece, em boa parte das obras, também, como espaço de representação dessa temática, em que o corpo e seu campo expressivo se expandem para alcançar o nível simbólico de representação e reconfiguração das três linguagens que, em última instância, colocam a poesia em situação emergente em sua expressão, ou como diria Bachelard:

A imagem poética é uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significante. Ao viver os poemas

temos, portanto, a experiência salutar de uma emergência. Trata-se, sem dúvida, de emergência de pequeno alcance. Mas essas emergências renovam-se, a poesia põe a linguagem em estado de emergência. A vida se mostra nela por sua vivacidade. (BACHERLARD, 1988, p.11).

Sob essa ótica, resguardam-se aqui, as especificidades de estilo de cada uma dessas autoras sem, no entanto, abrir-se mão de suas relações históricas e de estilo. Como nos diz Paul Ricoeur, em suas reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento, cabe a segunda, no que se refere ao tempo histórico e seus espaços, o registro e o resgate porque:

A dialética do espaço vivido, do espaço geométrico e do espaço habitado, corresponde uma dialética semelhante do tempo vivido, do tempo cósmico e do tempo histórico. (RICOEUR, 2007, p. 162).

Nesse sentido, ao tratar com a questão do tempo histórico, Ricoeur nos chama para a dialética do espaço vivido e do espaço habitado e nos leva a real compreensão dessas relações de fundo. No que se refere às autoras em questão, o contexto sociocultural em que produzem parte de suas obras alavanca os respectivos poemas, traduzindo-se em espaço iminente vinculado aos fatos periféricos, políticos e sociais que se consolidam nas respectivas linguagens.

As vozes e as histórias

Assim, da formação do alto sertão nordestino vem Cida Pedrosa, que nasceu em Bodocó/Pernambuco, em 18 de outubro de 1963, e desde cedo sentiu-se atraída pelas letras. Em 1978 deixou a cidade natal e seguiu para o Recife, onde se consolidou como poeta, lançando em 1982o primeiro dos seus dez livros, *Restos do fim*, em parceria com Eduardo Martins. Tornou-se feminista, comunista e engajou-se na luta em defesa dos direitos

humanos. Ainda adolescente, em 1980, integrou o Movimento dos Escritores Independentes em Pernambuco – MEIPE, que teve como fundadores os poetas Eduardo Martins e Francisco Espinhara.

Em 1987 formou-se na Faculdade de Direito do Recife e, posteriormente, especializou-se em Ciência Política, na Universidade Católica. Engajou-se nas causas sociais no Centro de Defesa dos Direitos Humanos da Diocese de Palmares. Posteriormente, em 1985, ingressou na gestão pública, assumindo a chefia do departamento jurídico do Instituto de Pesos e Medidas (Ipem). Em 1999, passou a integrar o corpo jurídico do Centro Dom Helder Câmara de Estudos e Ação Social (Cendhec) e, em seguida, assumiu a coordenação do Movimento Nacional de Direitos Humanos. Cinco anos depois assumiu a gestão da Secretaria da Mulher do Recife e lançou *As filhas de Lillith* (2009). Pouco mais tarde, lançou o seu sétimo livro, *Claranã* (2015), selecionado para o prêmio Oceanos de Literatura, distinção que já havia sido concedida a outra de suas obras, *As filhas de Lillith*.

Em 2020, Cida foi eleita para o primeiro mandato como vereadora na Câmara Municipal do Recife e foi agraciada com o mais importante prêmio da literatura nacional, o Jabuti. Ainda nesse mesmo ano, lançou, em formato e-book, seu décimo livro, *Estesia*.

Já Fátima Ferreira nasceu em Olinda/PE, um pouco antes da ditadura militar, numa família de carnavalescos, artistas e gente simples, profundamente ligada à natureza e ao mar. Ainda na infância descobriu os livros como uma de suas brincadeiras favoritas. Na década de 80 ingressou na Faculdade de Direito do Recife (UFPE), por opção e porque gostava de escrever. Lá conheceu Sérgio Lima Silva e Erickson Luna. Convidada por Sérgio para fazer parte do jornal alternativo “Agora Nós”, juntou-se a Samuca Santos, Geni Vieira, Glauce Meira e Jayme Benvenuto e em seguida criou as “Edições Bandavuvô” com o mesmo grupo. Em 1981 lançou dois de seus livros: “*Decomposição*” e “*Dedetização – Dia de Festa*”. Ainda neste ano conheceu Francisco Espinhara

e Eduardo Martins, fundadores do Movimento dos Escritores Independentes de Pernambuco - MEIPE, e passou a fazer do seu núcleo embrionário, somando-se também a Cida Pedrosa e Héctor Pellizzi. O MEIPE era um movimento de vanguarda que se propunha a levar a poesia às ruas e que lutava contra toda forma de discriminação fosse ela literária, política ou de gênero, se rebelando em relação ao cânone. No Movimento publicou os jornais alternativos, “Americanto” (1981) e “O Cântaro” (1984), com Héctor Pellizzi, com quem se casou. No ano de 1992 lançou o livro bilíngue (português e espanhol), *Asas de Sangue*, tradução de Héctor, muito bem recebido pela crítica pernambucana da época, o mesmo ocorrendo com *Colagem dos Gestos* (1985), ambos publicados de forma independente. Em 2012, Fátima contribuiu e participou no Documentário de conclusão do curso de Rádio e TV da UFPE de Mariane Bigio, MEI ao MEI, importante trabalho que traz alguns depoimentos de outros ativos participantes do MEIPE. Sete anos depois foi referência no livro *Movimento de Escritores Independentes de Pernambuco, História e Produção Literária*, de autoria de Maria Elizabete Sanches e Eduardo Martins, que reflete a realidade histórica da época e que também traz uma amostra antológica dos principais autores do Movimento.

Por fim, Dione Barreto, nasceu em 9 de fevereiro de 1955, sob o signo de aquário, napequena e agitada cidade de Campina Grande, Paraíba, na Serra da Borborema. Antes de chegar no Recife em 1977, passou dois anos e meio em João Pessoa, cursando Psicologia, mas a formação e a vida de psicóloga só se realizariam no Recife anos mais tarde. Publicou o seu primeiro livro ainda muito jovem, *Círculo Vazio* (1973) que se esgotou em curto tempo em recitais e apresentações pelo interior da Paraíba. Fez teatro amador com o grupo Cacilda Becker, em Campina Grande, sendo premiada com a peça de Oscar Von Pful, no Festival de Arcozelo, no Rio de Janeiro. Editou o jornal cultural da Cia. de Cimento Matarazzo, em João Pessoa. Durante três décadas atuou na vida cultural do Recife. Foi a primeira mulher a assumir a presidência da União Brasileira de Escritores/PE, no biênio 1993/1994, tendo sido eleita para a UBE na chapa de

Recriação, encabeçada por Paulo Cavalcanti.

Participou ativamente de encontros pioneiros para discussão da política cultural do Recife e de Pernambuco, entre eles: I Encontro de Política Cultural para a Cidade do Recife; II Congresso Nacional de Escritores (São Paulo/1984), com a elaboração e entrega da Carta de Olinda; I Congresso de Escritores do Nordeste (organização) e do **I Encontro Estadual de Escritores Independentes de Pernambuco**. É autora dos seguintes livros dentro do recorte histórico que abordamos aqui: *Círculo Vazio*, edição da autora, Campina Grande (1973); *Feitiço do Silêncio*, edição da autora, Recife, (1984); *Do Amor E Suas Perversidades* (Prêmio Mauro Mota de Poesia-menção honrosa em 1988, CEPE, Recife (1989) e *Desiguais*, editora 20-20, Recife (1995). Estas histórias remetem a outras histórias de outras mulheres que participaram ativamente do MEIPE e que precisam urgentemente do resgate por parte da crítica e da academia. Sigamos, pois, em direção as poéticas de cada uma das autoras em questão.

As poéticas

Em “Literatura e Sociedade (1967, p.3), Antônio Candido chama a atenção para as questões que estavam postas aos estudiosos do texto literário divididos à época pelas visões que se debruçavam sobre a obra, ora em defesa de sua autonomia, ora colocando-a em posição de extrema dependência do meio, que retomava princípios da crítica do final do século XVIII construídos sobre a égide do olhar determinista.

Para Candido, “seria o caso de dizer, com ar de paradoxo, que estamos avaliando melhor o vínculo entre a obra e o ambiente depois de termos chegado à conclusão de que a análise estética precede considerações de outra ordem”, especialmente, com os aspectos estruturais da obra, tomados neste caso como referência de sistema expressivo que a caracteriza como tal e suas relações com o meio. Sob esse aspecto iniciam-se aqui algumas reflexões que envolvem a produção literária dos anos de 1980 em Pernambuco e o discurso poético de autoria feminina tomando-se como objeto

de pesquisa as vozes de Cida Pedrosa, Fátima Ferreira e Dione Barreto, consideradas as marcas estilísticas de cada uma delas e seus respectivos projetos estéticos. Por outro lado, trata-se de estudo que se debruça sobre obras que ainda não receberam o devido olhar da crítica em sua real importância e dimensão.

Neste sentido, procura-se refletir sobre as autoras considerando-se determinados princípios que se atualizam nas relações desenvolvidas a partir da maior aproximação entre estes universos que consideram a obra como centro, realizando-se assim uma leitura de ordem analítica dentro de um processo interpretativo que prioriza o texto em seus limites e que reflete sobre a construção das três poéticas em questão, suas nuances enquanto linguagens, em especial no que se refere ao universo particularmente feminino do discurso e seus desdobramentos como matéria de construção dessa poesia em sua relação com o espaço criativo, físico e social ou ainda os espaços tópicos, atópicos e utópicos, como diz BACHELARD em sua *Poética do espaço* (1998), que se antecipa como marcas discursivas dessas poéticas da contemporaneidade.

Mais uma vez cabe lembrar que se trata de poesia produzida quase meio século atrás, no seio do contexto da repressão imposta pelo regime militar ao país, como forma de silenciar artistas e pensadores da época, vestindo-se assim de importância significativa e diferenciada em virtude do que estas obras representam enquanto marcas estilísticas e sociais do processo de liberação da mulher em sua dimensão artística e cultural.

Por esse viés, aglutinam-se em Cida Pedrosa, Fátima Ferreira e Dione Barreto expressões que oscilam entre o poema-denúncia dessa condição política/social e a representação dessas mesmas vozes em sua dimensão espacial em que as imagens do universo urbano e os limites do espaço da criação se tornam estruturas de definição de boa parte das obras, sem deixar de ser também espaço de representação do viés sensual, em que o corpo e seu campo expressivo se expande de forma instintiva e sugestiva para alcançar o nível simbólico da representação da

linguagem feminina dentro da reconfiguração do contexto das três expressões em questão, especialmente enquanto espaço do desejo.

Os espaços

Não obstante o nosso recorte espaço-temporal ser os anos de 1980, por estrita necessidade de estabelecer as relações entre o que foi realizado aí com a produção mais atualizada dessas vozes, enveredaremos por livros mais recentes de algumas dessas autoras sem perder de vista o objetivo principal que é refletir sobre como se deu o surgimento delas no âmbito da Literatura pernambucana.

O título do primeiro livro de Cida e Eduardo, *Restos do fim* e o de Fátima Ferreira, *Dedetização*, dão uma medida exata do contexto em que essa linguagem da resistência se faz presente, apontando o primeiro para as sobras e o fim de festa do regime militar e, o segundo, que remete a necessidade da faxina sociopolítica necessária a consolidação do novo tempo, com as diversas vozes da mulher, emancipando-se em seu discurso. Em Dione Barreto, no *Feitiço do silêncio* (1984), o momento experienciado é o final agonizante do sistema repressivo que se deu em 1985, talvez por isso mesmo, de temática menos denunciadora que os anteriormente citados de Cida e Fátima, e mais voltada para o próprio ato de se fazer poesia.

Sob esta ótica, como diz Antônio Candido, não se trata de mero olhar em que se procura “estudar em que medida a arte é expressão da sociedade”, nem em que medida é “social”, “isto é, interessada nos problemas sociais”, mas sim de que forma essa arte estabelece pela construção de sua linguagem as relações com o meio e seu contexto, de que maneira, como diria o sociólogo, se dariam “os tipos de relações e os fatos estruturais ligados à vida artística, como causa e consequência” (1967, p.25).

A título de Ilustração, tomemos aqui os textos NA SARJETA, que transcrevemos abaixo, e “Surdos tambores”, “epitáfio”, “por trás da terra”, “sombrias” e “dias”, todos do primeiro livro de Cida Pedrosa, *Restos do fim* (1982) e “Olinda

orgia”, “Roteiro das Constelações”, “Fecundo”, “medida de força”, do segundo livro de Fátima Ferreira, em 1982, o *Asas de Sangue*, que trazem a temática do erótico/sensual e social como marca expressiva desse contexto e desse discurso de autoria da feminina.

Vejam, pois o primeiro caso, em que o poema sem título, ou com ele fazendo parte do corpo do texto aparece como grito em letras garrafais para se colocar na sarjeta, bisbilhotado e perseguido em sua representação metafórica de rato acuado pelo símbolo dos olhos colocados sobre seus movimentos:

NA SARJETA
UM RATO
DE OLHOS AMARELOS
DE PELOS AMARELOS
DE LÁGRIMAS AMARELAS
...
GATOS OBSERVAM
(1981)

O que se observa na construção visual desse poema, também, o põe em diálogo com o poema visual característico dos anos de 1980 e seus desdobramentos, traduzindo-se como indicação de uma espacialidade que resguarda à intimidade da reconfiguração lírica da contemporaneidade, sua contraposição em relação ao discurso da tradição, ainda muito presente na produção literária de Pernambuco e de outros Estados da Federação. Outro poema em que se pode observar essa poesia sob o olhar das negatividades é o poema “Incolor” em que o tom amarelo volta a aparecer como marca do desencanto e da descrença. Aqui, a serenidade do espaço se articula com o isolamento do eu, seco como as folhas, refletindo-se na metáfora sem cor que aparece no título e parece avançar sobre a construção e sobre a obra. Sim, porque neste poema já se vislumbra o início do amadurecimento da poeta Cida Pedrosa, que se consolida a partir de *O cavaleiro da Epifania*, cujo poema título é dedicado ao poeta Eduardo Martins, e se estende por outros livros como *Gume* e *Solo para Vialejo*, este último, como dito anteriormente, vencedor do prêmio Jabuti de poesia no ano de 2020, em duas categorias. Sob este aspecto, as marcas da espacialidade plástica alcançam valoração significativa enquanto instâncias que servem

à resistência do universo que circunda o sujeito feminino. Neste sentido, aproximam-se os campos expressivos de Fátima Ferreira e Cida Pedrosa, enquanto discursos da mulher que apresentam formas da resistência e se confundem com os espaços físicos e temporais que refletem. Assim, em Cida o “Incolor” se apresenta:

no parque
folhas secas
rolam nuase esperam
o solitário carinho
-cinza-
das amarelas margaridas

Não raro, o que se apresenta na pesquisa, resvala em aspetos da resistência em que a linguagem do corpo e seus desdobramentos parece anunciar a atmosfera de liberdade que toma conta do país meia década depois e que se acentua até os dias de hoje. Da mesma forma se tem nas publicações iniciais de Dione Barreto, que em síntese percorre os mesmos caminhos das duas primeiras, resguardando-se aqui, o que faz parte de sua linguagem individual.

É o que se pode observar em *Feitiço do Silêncio* (1984) em que se percebe a construção de poemas que exercitam as diversas formas de expressão poética sem perder de vista as questões contextuais dos anos de 1980, entre elas, a questão da mulher e de seu universo íntimo. São bons exemplos da dimensão do que falamos aqui os poemas “Manifesto do amor”, que transcrevemos abaixo, “Fastígio da Loucura”, “Prelúdio”, “Ao amor (esse monstro)” e “por um instante, apenas”, poemas em que o universo subjetivo e o universo social aparecem como marcas de um discurso que se antecipa à construção de uma nova época, cuja linguagem parece se diversificar entre as esferas do feminino e suas rotas de emancipação e independência, tal como se observa em Cida e Fátima e em muitas outras autoras do Movimento, entre elas, Azimar Rocha, Amara Lúcia e Mônica Franco. No entanto, aqui, também se observa que a presença das formas da tradição e da regularidade compõem os registros mais particulares da linguagem. Vejamos:

MANIFESTO DO AMOR

O meu amor é feito do pulsar das águas, Da
volição do ser no vendaval da carne, Belo
porque raro, eterno porque arte,
Muito mais que de amor o meu amor é feito.

Muito mais que amante, curral da madrugada,
Mais que o fogo, mina inflamável dos desejos,
Púrpura de afetos, vicinais, indefesos,
E muito mais que isso o meu amor é feito.

Se rude na ilusão, cruel despedaçado,
Em luta contra o ser, seduz inconsequente
Os rastros de outra busca, ainda que indigente,
Decerto este amor, mais que de amor é feito.

Mendigo eterno da sorte, cego no acaso, Risco
imortal na morte, mentira em riste, Se mesmo
ainda assim o meu amor insiste,
É certo que o amor, mais que de amor é feito.

Por mais que queira sábio o ritmo do desejo
E mais: sejam livres as rédeas que pretendo,
Chamo esse amor de amor que não entendo,
De busca necessária: eis do que o amor é feito.

Chegamos por fim em Fátima Ferreira, cuja linguagem com as marcas do espaço do parque e da sarjeta, presentes, também, na poesia de Cida, em especial quando olhamos para *Colagem dos gestos*, se entrelaçam com outros espaços que lhe servem de “armas” discursivas, como no poema “Resposta aos semideuses”, que abre o livro em questão. Aqui, a poeta extrai seu canto que “abomina” as supostas “balas de metal” do “inimigo”, transformando as palavras em “armas” que formatam o canto, redefinindo-o enquanto espaço de realização e de libertação, como se tem no texto:

RESPOSTA AOS SEMIDEUSES

Minhas garras são as palavras com as quais
me visto
não tenho nome de família a preservar.

Não sei por que inflamo os teus deuses

se não bebo no cálice de tuas orgias
nem gasto um centavo sequer do teu sono.

Os meus demônios, estes sim, dormem comigo
e comemoram a dinastia dos perdidos.

É da sarjeta que extraio meu canto.
O meu pranto vil e visceral
que te abomina
e infla as tuas balas de metal.

Sob o topo de tudo
acendo meus olhos de águia

e guardo minhas garras no papel
esperando hora fatal.

Os olhos, elementos demarcadores das sensações visuais que se desenvolvem no espaço utópico da criação, como diria BACHELARD (1988) e que surgem na última estrofe, delimitam e apontam os elementos da linguagem plástica que desafia os semideuses e suas verdades. Assim, mais elaborada que a linguagem de Cida de 1981, as marcas da tradição se acentuam pelo processo de estrofação utilizado ao longo da construção que também preserva os versos longos e sua irregularidade. O verbo, instrumento de resposta, ludibria a atmosfera bem mais cotidiana que se acentua na poética de Cida, embora tais procedimentos se tornem visíveis também ao longo de sua obra, em outros livros produzidos em outros contextos, como é o caso dos já citados aqui, mas que não serão motivo de nossas observações pela opção histórico-temporal que fizemos.

Na verdade, os versos “minhas armas são as palavras/com as quais me visto” desenham o campo de discussão que a poeta dá como resposta ao espaço que oprime e isola o sujeito em sua dimensão expressiva. A voz, instrumento da expressão da liberdade, amputada pelo sistema repressivo vigente à época, será alvo dessas palavras/armas, disparadas pela poeta. Nesse sentido o aspecto histórico/social se torna limite desse espaço tópico, que se redefine enquanto elemento instaurador dessa expressão. Em Fátima trata-se de temática recorrente, inclusive

no primeiro livro, da autora, *Dedetização*, do mesmo ano de publicação de *Restos do Fim* (1981) pela Editora Artes e Projetos de Olinda. Aqui, em vários poemas do livro é possível se perceber as marcas do cotidiano sobre a linguagem, a festa que se espalha sobre a expressão é a festa do mundo, das artimanhas que se guardam e se revelam nas estruturas que resistem as agressões do meio social em crise. *Dedetização* é o livro em que o sujeito se volta para si mesmo, no sentido de apresentar-se e reconhecer seu discurso enquanto instrumento de resistência a esta atmosfera que o limita. A linguagem promovendo a “limpeza”, a “dedetização”. Daí a apresentação em destaque de sua identidade em uma “(auto lá) biografia”, poema de abertura da obra que traduz essa sensação por meio das imagens:

22 anos
é só casa
de massa cefálica
e borrão de sangue. O corpo presente (marca
dos sonhos)

das palavras,
viela dos sentimentos de mim
não tenho saída.

Os espaços do corpo, da casa e das velas presentes no poema ilustram bem o que se pretende analisar aqui, com o corpo referendando as imagens dos locais em que se insere para demarcá-los como limites da sua ação. O campo metafórico aponta o cerceamento do sujeito que quatro anos depois aparecerá de forma mais madura em *Colagem dos gestos*, como vimos em um dos seus poemas, mas que se espalha por muitos outros textos do livro, tais como “Cidade de mim”, “Solidão serpente”, “Naufrágio”, “Em Buenos Aires” e o emblemático poema “À margem”, que dialoga com o discurso e a postura de resistência da geração anterior da literatura brasileira, a geração “marginal”, que se colocou e que foi colocada em tal condição pelo contexto sócio-político dos anos 1970.

Em resumo, estes são os caminhos e os espaços que se observa na trajetória estilística da poesia de autoria feminina

nas vozes de Cida Pedrosa, Dione Barreto e Fátima Ferreira, no núcleo do Movimento de Escritores Independentes de Pernambuco – MEIPE em sua dimensão política, sensual e social, como marca expressiva de uma geração de poetas ignorada pela grande crítica até os dias de hoje, embora já se tenha no seio dela umavencedora de prêmio da mais alta relevância no contexto da Literatura Brasileira, como dissemos no início das nossas reflexões.

Referências

BACHERLARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BARRETO, Dione. *Círculo Vazio*. Campina Grande: PB, edição do autor. 1973.

BARRETO, Dione. *Desiguais*. Recife: PE, ed.20-20, 1994.

BARRETO, Dione. *Do amor e suas perversidades*. Recife: PE, Cia Editora de Pernambuco, 1989.

BARRETO, Dione. *Feitiço do Silêncio*. Recife: PE, Edição Independente, 1984.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia editora nacional, 1967.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002.

CORDEIRO, Cláudia e CAMPOS, Antonio. *Pernambuco, terra da poesia*. São Paulo: Escrituras Editora, 2005.

COUTINHO, Afrânio e SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de literatura brasileira*. São Paulo: Global Editora, 2001, (vol. II).

ESPINHARA, Francisco. *Movimento dos Escritores Independentes de Pernambuco*. Recife: PE, Editora universitária, 2000.

FERREIRA, Fátima. *Asas de sangue*. Recife, Edição independente, 1982.

FERREIRA, Fátima. *Constituição dos gestos*. Edição independente, 1985.

FERREIRA, Fátima. *Decomposição*. Recife: Edições Bandavúô, 1981.

FERREIRA, Fátima. *Dedetização - dia de festa*. Recife: Edição independente, 1981.

MARTINS, Eduardo e PEDROSA, Cida. *Restos do fim*. Recife: Edição independente, 1982.

NETO, Nagib Jorge. *A Literatura em Pernambuco*. Recife: Editora Comunigraf, 2009.

PEDROSA, Cida. *As filhas de Lilith*. Rio de Janeiro: Caliban, 2009.

PEDROSA, Cida. *Cântaro*. Recife: Edição Independente, 2000.

PEDROSA, Cida. *Claranã*. Rio de Janeiro: Editora Confraria do Vento, 2015. PEDROSA, Cida. *Gris*. Recife: CEPE, 2018.

PEDROSA, Cida. *Gume*. Recife: Edição independente, 2005.

(PPGEL/UNEMAT). PEDROSA, Cida. *Miúdos*. Recife: Editora edições, 2011.

PEDROSA, Cida. *O cavaleiro da epifania*. Recife: Edição independente, 1986.

PEDROSA, Cida. *Solo para Vialejo*. Recife: CEPE, 2019.

PERRONE, Moisés Leyla. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

PERROT, Michelle. *Minha História de Mulheres*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

PINSKY, Carla B. e PEDRO, Joana M. *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

SANCHES, Maria Elizabete e MARTINS, Eduardo. *Movimento dos Escritores Independentes de Pernambuco: história e produção literária*. Porto Velho: Temática Editora, 2019.



Alma luz

Minha alma tem o peso da luz
Tem o peso da música
Tem o peso da palavra nunca dita,
Prestes quem sabe a ser dita
Tem o peso de uma lembrança
Tem o peso de uma saudade
Tem o peso de um olhar
Pesa como pesa uma ausência
E a lágrima que não chorou
Tem o imaterial peso de uma solidão
No meio de outros

Clarice Lispector (1920 – 1977)

O SER E O TEMPO EM POEMAS DE LUCINDA PERSONA *BEING AND TIME IN POEMS BY LUCINDA PERSONA*

Paulo Wagner Moura de Oliveira

Resumo: A questão do Ser e do tempo, numa perspectiva metafísica de natureza ontológica e existencial, surge em diversos poemas da escritora Lucinda Persona. Apesar do eu lírico e suas configurações se revelarem de formas distintas na construção estética da autora, surge no interior dos versos a presença de um ser marcado pela consciência de travessia temporal, desgaste, morte e tentativa de superação da impermanência do Ser pelo processo de escritura. Para fazermos uma aproximação entre estes temas, recorrentes em Persona, utilizaremos conceitos filosóficos de Heidegger, como “Dasein”, “autenticidade”, “inautenticidade”, “finitude” e “transcendência”.

Palavras-chaves: Lucinda Persona. Ser. Tempo. Morte. Transcendência.

Abstract: The question of Being and time, in a metaphysical perspective of an ontological and existential nature, appears in several poems by the writer Lucinda Persona. Although the lyrical self and its configurations are revealed in different ways in the author's aesthetic construction, the presence of a Being marked by the consciousness of temporal crossing, wear, death and an attempt to overcome the impermanence of the Being through the process of writing appears within the verses. In order to approach these themes, which are frequent in Persona, we will use Heidegger's philosophical concepts such as "Dasein", "authenticity", "inauthenticity", "finitude" and "transcendence".

Keywords: Lucinda Persona. Being. Time. Death. Transcendence.

Introdução

A poesia contemporânea brasileira produzida pela poetisa Lucinda Persona¹ traz aspectos semânticos e estruturais que sinalizam para a presença de um tempo de caráter ontológica e existencial. Porém, é necessário frisar que essa característica representa apenas um recorte temático frente a riqueza de possibilidades de análises que a referida obra traz em seus conteúdos estéticos e discursivos.

Para abordar esse aspecto temporal e metafísico que buscamos revelar nos poemas selecionados, faremos uso dos conceitos de "Dasein", "autenticidade", "inautenticidade", "finitude" e "transcendência", retirados de *O Ser e o tempo* (1988), de Heidegger, e, também interpretados por estudiosos de sua filosofia, como Benedito Nunes (2002) e Michael Inwood (2004). É importante destacar que a abordagem do Ser, em Heidegger,

¹ Lucinda Nogueira Persona Nasceu em Araçatuba, PR, e reside em Cuiabá, MT. É poeta, escritora e membro da Academia Mato-grossense de Letras. Graduada em Biologia (UFMT), Mestre em Histologia e Embriologia (UFRJ), com estágios profissionais na Universidade do Chile. Professora na Universidade Federal de Mato Grosso e Universidade de Cuiabá, até se aposentar. Foi premiada no Concurso Cecília Meireles (1997) da UBE com o livro *Por imenso gosto*, feito que repetiu em 2001 com o livro de poemas *Sopa Escaldante* e em 2021 com o livro *O passo do Instante*.

é essencialmente temporal, pois nela “o Ser (*Dasein*) é aquele que antecipa sua morte” (INWOOD, 2004, p. 20), questão essa que permeia de maneira fundamental nossa análise crítica.

Esclarecemos que a aproximação entre poesia e filosofia, na obra de Lucinda Persona, não está relacionada, em momento algum, a intencionalidade da poetisa de introduzir em seu processo criativo ideias e reflexões filosóficas extraídas da obra deste ou daquele filósofo. Mas, porque algumas configurações semânticas, temáticas e reflexões presentes no trabalho estético empreendido pela autora encontram aproximação e diálogo natural, quando vistas sob a luz de algumas ideias presentes na filosofia heiddegeriana.

Podemos afirmar, ainda, que apesar da autonomia que a Literatura possui, nada impede que ideias e ideologias de determinada época sejam refletidas ou apareçam vinculadas como substrato de uma obra. Como negar, por exemplo, que a escolástica presente no período medieval tenha exercido forte influência sobre a poesia de Dante Alighieri, ou que o marxismo e as noções de biopolítica de Foucault continuam influenciando autores contemporâneos?

Os poemas que utilizaremos no *corpus* deste trabalho foram extraídos dos livros: *Ser cotidiano* (1998), *Leito do acaso* (2004) e *Entre uma noite e outra* (2014), de Lucinda Persona.

Tempo e Literatura

A questão do tempo ocupa lugar relevante, desde épocas remotas, nas reflexões e interpretações filosóficas e estéticas. Na literatura moderna e contemporânea, o tempo tornou-se tema recorrente, sendo difícil nela encontrar uma figura importante que não tenha levantado o problema do tempo e de sua relação com o homem.

Obras fundamentais da literatura ocidental e latino-americana, como por exemplo *Em Busca do tempo perdido*, de Marcel Proust e *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Márquez já demonstraram a importância do tempo, não apenas como

aspecto narrativo, mas em sua relação com a transitoriedade do ser e a condição humana. Na poesia moderna brasileira, Sant'Anna (1972), destacou no livro *Drummond: O Gauche no tempo* a importância estrutural existencial que a relação tempo-memória possui na obra do poeta mineiro.

Podemos afirmar que o advento da modernidade impregnou o espírito humano de uma consciência do tempo “como condição universal de vida, e como um fator inextirpável de nosso conhecimento do homem e da sociedade” (MEYERHOFF, 1976, p. 02 - 03), tomando-se a ideia de tempo como inseparável do conceito do eu.

Somos conscientes de nosso próprio crescimento orgânico e psicológico no tempo. O que chamamos eu, pessoa ou indivíduo é experimentado e conhecidosamente contra um fundo de sucessão de momentos e mudanças temporais que constituem uma biografia. (MEYERHOFF, 1976, p. 01).

Em muitas obras que trazem em sua construção estética a questão do tempo-memória é possível identificar uma representação metafísica de natureza ontológica e existencial, visto que “o ser e o tempo” são instâncias inseparáveis, da mesma forma que “o eu e o mundo” se constituem mutuamente. Para Bosi (2000), o tempo social e histórico que surge no discurso poético, mediado pelo processo de criação, é um tempo plural, tendo em vista que “são várias as temporalidades em que vive a cabeça do poeta e que por certo, atuam eficazmente na rede de conotações do seu discurso” (BOSI, 2000, p.142). Nesse horizonte, é possível encontrarmos, amalgamadas na mesma escritura poética, configurações distintas e substratos de um tempo- memória mais psicológico no sentido bergsoniano da palavra, ou seja, de um tempo social ligado à memória coletiva e a vivência cotidiana, do mesmo modo como pode sobressair, na trajetória da obra, um tempo marcado pela maturidade e consciência da finitude do Ser.

Na poética de Lucinda Persona, o trabalho de recriação da vida, a construção de um eulírico, a partir da memória e do cotidiano, termina por projetar as questões fundamentais que

permeiam a busca de sentido para a existência humana, tendo em vista que “não pode haver grande poesia que não seja metafísica” (SANT’ANNA, 1972, p.33).

O ser e a consciência cotidiana da morte

No cerne da problemática metafísica presente em diversos poemas de Lucinda Persona, encontramos a questão da morte e os desdobramentos que essa certeza, essa condição dada de existência, provoca no eu poético, assim como as modulações que, a partir dessa questão, são manifestadas nos versos. Em princípio, ela se mostra como algo exterior ao eu que empreende uma viagem no tempo, caracterizando uma morte alheia ambientada e percebida no espaço aoredor que revela a finitude do homem.

No poema “Caracóis aos montes”, a percepção da finitude humana é projetada, primeiro, na observação das pequenas coisas do cotidiano.

É sempre (e apenas)
um modo diferente
daqueles que vagam
meio que felizes
nas veredas do tempo
Os caracóis
aos montes
depois da chuva
um tanto caoticamente
vão passando
vão passando
da grama
para as calçadas

sem pressa
pelas paredes
não tendo em conta
os tempos futuros
(seguem o que não sabem)

vai a morte
adiante deles
vai a morte
adiante deles.
(PERSONA, 2014, p. 49).

A disposição e encadeamento rítmico dos versos, além de permitir outras possibilidades de leitura, enfatizam no poema a ideia de percurso temporal, destacada no uso de vocábulos e construções frásicas, tais como “vagam”, “nas veredas do tempo”, “depois da chuva”, “vão passando”, “sem pressa” e “seguem”. A observação do percurso referencial e, principalmente, temporal, empreendido pelos animais retratados, cria a presença de um plano subjetivo, no qual o observador reflete sobre a sua própria condição humana: “É sempre (e apenas)/ um modo diferente/ daqueles que vagam/ meio que felizes/ nas veredas do tempo”. Para o eu lírico que observa o mundo ao redor, não há nos caracóis uma consciência que eles, como entes vivos, carregam a certeza vindoura da própria morte: “não tendo em conta/ os tempos futuros/ (seguemo que não sabem)/ vai a morte/ adiante deles”.

Diferente dos caracóis observados pelo eu lírico, este apresenta em sua configuração as características do que podemos denominar como *Dasein* ou ser-aí, ente que se distingue por possuir “em seu Ser a possibilidade de questionar” (HEIDEGGER, 2005, p. 33) sobre o sentido do Ser, de modo que “Elaborar a questão do ser é tornar transparente um ente – o que questiona – em seu Ser” (HEIDEGGER, 2005, p. 33).

O ato de questionar e perceber a própria finitude e a de outros entes está diretamente ligado ao plano ontológico, também chamado existencial, que considera o indivíduo como ser-no-mundo, relacionando-se com as pessoas do seu universo social, entes esses que Heidegger denomina *Dasein*. O ser-no-mundo também é capaz de se relacionar com as coisas a sua volta, denominadas entes simplesmente dados.

Em outro poema de Persona (2014), intitulado “Ai daquele que ficar só”, a consciência que se revelava a partir da observação das coisas ao redor, também descobre, no outro e em si mesmo, a existência como percurso temporal e viagem irreversível:

Na vida a dois
Há uma ordem que não muda
Um
sempre irá menos longe
do que o outro

Quem fica
(único habitante da casa)
não raro
acorda antes da alvorada
da pedindo contas do que se passa

Não há criança dormindo
Não há café a ferver no fogão
Só há o que é maior do que ele
Aí daquele que ficar só.
(PERSONA, 2014, p. 29).

No primeiro verso do poema, o futuro surge carregado de uma expectativa trágica e determinada, “Há uma ordem que não muda/ um / sempre irá menos longe/ do que o outro”. Noverso seguinte, o sobrevivente do convívio a dois, “único habitante da casa”, tem a sua rotina mudada pela ausência, “acorda antes da alvorada”. Surge neste momento, também, uma atenção e valorização maior do tempo presente, “não raro/ acorda antes da alvorada/ pedindo contas do que se passa”. No terceiro verso, apesar do vazio instalado pela ausência do outro, “não há crianças dormindo/ não há café a ferver no fogão”. A expectativa de um futuro marcado pela finitude prevalece, “só há o que é maior do que ele”. O encerramento do poema com a mesma frase do título, “ai daquele que ficar sozinho”, reforça a ideia da solidão deixada, tanto por aquele que parte primeiro, como da solidão que perpassa a condição individual, percebida pelo Dasein como passageiro marcado pela transitoriedade. O poema *Ferida* (2004, p. 67) aprofunda essa ideia, tendo o eu lírico e, não mais o outro observado por ele, como alvo da viagem transitória do ser no tempo:

FERIDA

Ontem foi ontem, hoje é agora mesmo
o céu fechado porque o sol fugiu da tarde
passarinhos estourando goiabas com seus bicos.
só não quero falar do dia de manhã
reexer no desconhecido gera tristeza
abre ferida mais rubra
do que o miolo exposto da goiaba.

sou alguém que quer aliviar
o peso de ver, o peso de ser
e depois desaparecer.

No poema, surgem, também, vocábulos que remetem à passagem temporal, tais como: ontem, hoje, agora, tarde e amanhã. O trabalho de composição frásica também anuncia a percepção trágica da condição humana: “o céu fechado porque o sol fugiu da tarde”, “só não quero falar do dia de manhã”, “remexer no desconhecido gera tristeza / abre a ferida mais rubra”. A observação cotidiana do pôr-do-sol e de um passarinho bicando uma goiaba, bem como, a suspensão das fronteiras entre a paisagem interior e exterior, desencadeiam no eu lírico um estado de inquietação, que expõe a sua condição de Ser temporal no mundo: “sou alguém que quer aliviar o peso de ver, o peso de ser/e depois desaparecer”. O “Ser-no-mundo” é capaz de perceber, na paisagem referencial, o miolo exposto da goiaba e, também, o Ser exposto à sua condição como ferida, palavra que dá título ao poema.

Há, no decorrer dos versos, um despertar do eu poético para o sentido trágico que envolve a natureza humana. Ao sentir a degradação provocada pela passagem do tempo e a inevitabilidade da morte, ao sentir o mundo e os homens ao seu redor, o eu representado se percebe imerso em sua existência, vê-se como ser-no-mundo, “não simplesmente no sentido de ocupar um lugar ao lado de outras coisas, mas no sentido de interpretar e engajar-se continuamente com outras entidades e com o contexto em que estas se acham, o “ambiente” ouo “mundo ao nosso redor” (HEIDEGGER apud INWOOD, 2004, p. 33).

O ser autêntico, a angústia e a transcendência

Nesse sentido, a consciência do Ser revelado pelo eu lírico, em muitos poemas de Persona, vai ganhando maturidade. O mesmo olhar que percebia a existência finita alheia, por mais que fuja da certeza de sua morte, tentando disfarçá-la no anonimato de personagens e na percepção impessoalizada das coisas ao redor, por mais que se esquive dela como possibilidade própria, ainda assim percebe que:

está predeterminado pelo seu fim. Basta o homem viver, que já é bastante velho para morrer, reza antigo provérbio alemão. Então a morte é esse fim “como possibilidade da impossibilidade”. Estamos diante do não-ser como essência da existência. (NUNES, 2002, p.21).

É desta forma que se apresenta para o eu lírico, que se projetava para o exterior, para o passado pessoal e alheio, um novo foco em direção às possibilidades de seu próprio Ser no tempo. Ser esse que busca, pela consciência de sua condição, um caminho de autenticidade no mundo. Nos versos recortados do poema “Ao redor do coração”, essa consciência ganha um humor cáustico:

(...) Um pouco dobrados
à canga cósmica
máscara triste
sim
mas estamos aqui
entre nossas conchas cartilaginosas
atrás de nossos narizes
debaixo dos cabelos/ ao redor do coração.
Nossa pele – como está séria!

Porém, dentro de nós,
rica em cálcio/
e banhada em gordurosa luz,
a caveira sorri.
(PERSONA, 1998, p.12).

No poema, o eu lírico não se coloca apenas como ente no mundo, ou como diria Heidegger apud Inwoos (2004), o ser simplesmente-dado, mera coisa, um ser dentro-do-mundo, e não de fato humano, no sentido de ter “suas próprias opiniões” e de ser “senhor de si mesmo”. No poema, o eu poético se apresenta como um Ser ao “redor do coração” que se percebe imerso em si e é constituído, ao mesmo tempo, pelo mundo. Em “O ser e o tempo”, o filósofo alemão distinguiu o eu “autêntico” do “inautêntico”. É autêntico “à medida que pensa por si, é a pessoa que é, ou é fiel ao seu Ser verdadeiro”. Por outro lado, é inautêntico aquele que

faz algo “simplesmente porque é isso que se faz” (2004, p. 38), para Heidegger, essa é a condição normal da maioria de nós na maior parte do tempo. Os versos de *Buquê de Couve-flor* (1998, p. 54), da poetisa, falam dessa condição de inautenticidade, isto é, de um viver apático, totalmente entregue à sorte da realidade comum que lhe é oferecida:

(...)
Aqui
Lentamente
(numa concentração bovina)
vamos mastigando
nossa vida diária
sem comentar
o sabor que tem.
Acostumados
fincamos garfo
em buquê de couve-flor
e o entregamos à boca
e o entregamos à sorte.
Cortamos (no prato)
a realidade comum
que de vez em quando
sangra um pouco.

A busca de autenticidade do Ser intensifica a consciência da finitude humana do não-ser, e essa consciência é inseparável do conceito de angústia. Em vários poemas de Lucinda Persona emergem sentimentos de tédio, enclausuramento e angústia relacionados a essa problemática. Nesse horizonte, um exemplo é “Homem no Parque” (2004, p.76), do qual apresentamos os seguintes trechos: “...O dia nem havia começado/ e seu coração se confrangia/ desordenado/ Tinha um caos interno/ tremia de um pavor inconfessável//...Havia no ar uma sombra/ Um desconforto que o abraçava/ como um espesso papel de embrulho pardo”. Um estado semelhante podemos observar em “Ameixas em compotas” (2004, p.23): “...Meus olhos/ (em lágrimas paradas)/ sobrenadam/ como ameixas em compota/ em vidros envasadas.” Nos versos de ambos os poemas acima, o eu lírico é invadido por um sentimento de angústia. Os objetos cotidianos, como o papel de embrulho pardo e o vidro de ameixas em compotas,

transmitem imageticamente a sensação de enclausuramento do Ser na sua condição dada de existência.

A descoberta da tragédia humana provocada pela inexorabilidade do tempo se projeta, progressivamente, na realidade poética que envolve o eu lírico e suas configurações nos versos de Persona. Uma descoberta que acentua um tom mais dramático e corrosivo, marcado pela angústia inerente à natureza do ser-no-mundo que reflete sobre si mesmo.

É, na angústia, que Heidegger situa a possibilidade de transformação da existência humana, mais especificamente, a oportunidade de o homem se livrar da inautenticidade. Quando o homem é tocado pela angústia, esta propicia uma maior clareza de consciência de sua transitoriedade, preocupação que o faz compreender a si, o faz compreender a sua natureza essencialmente temporal. Dessa forma, “a angústia pode ser compreendida como a experiência original do tempo humano, o tempo vivido, base da própria existência” (GAMA, 2002, p.125). Ela, também, possibilita uma recapitulação do tempo vivido, a compreensão do ser temporalizado entre a vida e a morte.

Desse modo, a temporalidade, “enquanto condição da existência como poder-ser, é a possibilidade da possibilidade.” (NUNES, 2002, p. 31). Ou seja, a substância do homem é a existência e, o Dasein, é temporal. Logo, existe apenas “temporalizando-se, entre nascimento e morte” (NUNES, 2002, 31). O Dasein toma consciência que a temporalização constitui a sua própria existência e, sem o seu Ser, não haveria mundo. Nessa prerrogativa, ele se descobre como Dasein que perfaz um trajeto demarcado no tempo, um Ser cuja “história” se mescla à sua própria realidade espiritual.

É importante frisar que, para Heidegger, a “história” tem um sentido diferente da historiavista pela perspectiva positivista adotada por outros pensadores, uma vez que, para ele, o que importa é o aspecto essencialmente metafísico do tempo. Por isso, ele faz uma distinção:

Entre Histoire, que significa aproximadamente “o que acontece”, e Geschichte, que é “o que

acontece” experimentado como autenticamente significativo. Minha própria história pessoal só é autenticamente significativa se aceito a responsabilidade pela minha própria existência, assumo minhas possibilidades futuras e vivo constantemente consciente de minha morte futura. (EAGLETON, 2006, p. 99).

Nos poemas analisados, a questão da morte emerge como tema recorrente. Mas, aos poucos, a morte, que se apresentava como uma limitação fundamental revelada no corpo semântico da realidade construída nos poemas, adquire um sentido de transcendência. É neste momento que o eu lírico passa a encará-la como um problema próprio da existência e não como o fim desta. É no campo de luta com a palavra que a morte vai perdendo o caráter aparente de negatividade, no sentido comum de destruição física da vida.

Em contraposição à realidade provocada pela corrosão temporal, eclode, na trajetória do eu lírico que se apresenta em diversos poemas da autora, um movimento em direção à transcendência dessa realidade. A certeza trágica do destino humano é invadida pelo desejo de adiamento e de “eternização” do ser. Há um descortinar da tensão e um diálogo entre vida e morte, Ser e não-ser.

Na poética de Lucinda Persona, a vida surge em vários momentos como contraponto e resistência à descoberta da transitoriedade do Ser, criando, em muitos versos, uma relação antitética entre morte e vida, Ser e não-ser. Um exemplo dessa resistência pode ser observado no poema “Folha de Alface”:
“Tomo as dores/ de tudo aquilo/ que em sua constituição/ se revela efêmero/ mas camuflado de esperanças.../ a folha tenra/ já está morta/ mas me enche de hortas”. (PERSONA, 2014, p.44).
No poema “Tantas coisas desaparecem”, a ideia de contraposição à morte também se evidencia:

Tantas coisas desaparecem
mais cedo ou mais tarde
Porém, não o domingo:

morre um
morrem vários
mas ele continua emergindo
das rotinas protetoras.
(PERSONA, 2014, p. 33).

No poema, acima, o uso das preposições adversativas “porém” e “mas” (grifos nosso) é responsável pela quebra da cadência rítmica dos versos que as antecedem, versos esses que trazem uma carga semântica relacionada ao desaparecimento e a morte. Podemos observar, também, que as preposições referidas iniciam versos que trazem um sentido de contraposição ao que foi afirmado nos versos anteriores, atribuindo, desta forma, um sentido antitético ao poema: as coisas desaparecem e morrem, mas os domingos resistem a corrosão implacável do tempo e renovam as rotinas da vida. No poema, a familiaridade com a morte e a sua aceitação como processo natural da condição humana, proporciona ao eu poemático um vínculo e uma atenção maior ao espetáculo da vida que perpassa as pequenas coisas.

A compreensão da morte como processo natural da existência, bem como, a busca de transcendência do sentido trágico e da angústia que ela representa, pode ser percebido, também, nos versos que recortamos do poema *Ver a flor* (PERSONA, 2004, p. 14):

(...) Se a realidade é muito ou pouco
não sei
e ter nada
há de ser alguma coisa (...)
Todo ser me atrai enquanto ser
e mais ainda
quando não ser é seu destino
(...) Colhidas ou não, as flores caem
e caem as mangas com seu caroços
secam-se as árvores e os ovos dos pássaros
vão-se os homens
(...) é para baixo o caminho da vida
e já não me incomodo tanto
Só não quero partir
como se nunca tivesse existido (...)

Nos versos de *Ver a flor*, mesmo reconhecendo a sua incapacidade de decifrar o mistérioda vida e de conter o absurdo da morte (Se a realidade é muito ou pouco/ não sei//vãos os homens//é para baixo o caminho da vida), o Ser representado afirma a sua permanência num modo autêntico de existência (Só não quero partir/ como se nunca tivesse existido). É, na concretização do trabalho de escritura poética, que reside a possibilidade de eternização e permanência do “si-mesmo”, pois é nela que o poeta projeta a sua trajetória real e fictícia, suas inquietações existenciais, os rastros de sua realidade exterior e subjetiva. É na obra de arte que se projeta além de si mesmo, além do seu própria tempo.

A conquista da “eternidade” é uma tentativa propiciada pelo próprio fazer poético. De acordo com Jeanne Marie Gagnebin, o ato de escritura de um livro é sempre acompanhado pela esperança que o escritor nutre “de deixar assim uma marca imortal, que inscreve um ato duradouro no turbilhão das gerações sucessivas como se seu texto fosse um derradeiro abrigo contra o esquecimento e o silêncio , contra a indiferença da morte”. (GAGNEBIN, 2006, p. 112).

Em vários poemas de Lucinda Persona essa busca pela “eternidade”, pelo ato de escrita, também é encontrada. Um exemplo dessa temática está presente em *Escrevo* (2004, p. 40): “... escrevo// com isso a realidade não me foge// Escrevo/ numa ordem discreta/ que ninguém vê/ à luz do sol/ à luz de lâmpadas/ escrevo/ como se nenhum princípio estivesse/ envolto em trevas...”. Outro modo de se contrapor à morte pode ser encontrado no poema “Minha Janela” (2014, p. 27), no qual o eu lírico se antropomorfiza em um objeto do cotidiano:

Minha Janela
contempla do alto
a paisagem

Conhece
como a palma das mãos
os telhados do bairro
a arquitetura verde dos quintais

Minha janela vê

a chegada e a partida dos dias
alonga-se ansiosa
na vã penetração do céu sem fim

Tão intemperante ela é
ao abocanhar
poeira
papéis
folhas arrancadas
pelos vendavais
e muito mais

Minha janela
De onde está não se move
Mas de fome
Ela não morre.

No poema, o Ser antropomorfizado na janela perscruta e guarda minuciosamente o mundo ao seu redor, incorporando a paisagem e os objetos ao próprio corpo, “(...) Conhece/ como a palma das mãos/ o telhado dos bairros/ a arquitetura verde dos quintais”. A fabulação de um objeto referencial permite ao eu lírico se integrar e se eternizar em tudo o que é observado. Os versos transmitem, também, a ideia de “fome de viver”, busca de continuidade e permanência: “...alonga-se ansiosa/ na vã penetração do céu sem fim//...tão intemperante ela é/ ao abocanhar poeira..../e muito mais//...De onde está não se move/ mas de fome// Ela não morre.”. O poema funde de maneira exemplar Ser e objeto, o plano concreto e o abstrato, o sensorial e o interior.

Observando o poema, é possível verificar que a linguagem poética funciona em muitos poemas de Persona como receptáculo da memória, aprisionamento do tempo vivido e, não obstante, uma construção do tempo idealizado, ou como diz Afonso Romano Sant’Anna (1972,p. 197-98):

Poesia é o que fica depois do fluxo, depois da vida. É a derrota do tempo, porque é uma forma que se intemporalizou ao sintetizar vida e morte e ao somar perdas e ganhos de um modo dialético. (...) Entenda-se, portanto, poesia como a vida retirada da vida, a vida sobrando à vida, a vida que se estrutura além da morte. Aquilo que resiste e persiste.

Considerações finais

Podemos concluir, ainda, que sobressai, no aspecto metafísico e existencial presente na obra de Lucinda Persona, a possibilidade desta se perpetuar no tempo, carregando em seu interior aspectos importantes da alma original da poetisa como um pedaço reinventado de si mesmo, que insiste em sobreviver e deixar no mundo a sua marca incomum, salvando-se pelo ato de escritura memórias, percepções e o testemunho pessoal de seu tempo.

Nos poemas e trechos aqui destacados é possível entrever, dentre às várias camadas semânticas e possibilidades de interpretação, a reinvenção ficional do Ser que transita pelo mundo em busca de sentido para a sua existência. São poemas perpassados pela individuação e intuição criativa próprias da escrita estética, que ganham, no processo de linguagem, a capacidade plena de transmutação do mundo, de transcendência dos níveis de representação e analogia do real, para assim apreender o indizível e o intemporal que há por trás do Ser e da palavra.

Referências

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed 34, 2006.

GAMA, Carlos Alberto Pegolo da. *Angústia*. Org. Vera Lopes Besset. São Paulo: Escuta 2002.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Ed. Vozes, 2005, v. 1, v. 2.

INWOOD, Michael. *Mestres do pensar: Heidegger*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MEYERHOFF, Hans. *O Tempo na Literatura*. Tradução de Myriam Campello. São Paulo:McGraw-Hill do Brasil, 1976.

NUNES, Benedito. *Heidegger & Ser e tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

PERSONA, Lucinda Nogueira. *Ser cotidiano*. Rio de Janeiro, RJ: 7 Letras, 1998.

PERSONA, Lucinda Nogueira. *Leito de acaso*. Rio de Janeiro, RJ: 7 Letras, 2014.

PERSONA, Lucinda Nogueira. *Entre uma noite e outra*. Cuiabá, MT: Entrelinhas. 2014.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. Rio de Janeiro. INL, 1972.

Banho (rural)

De cabaça na mão, céu nos cabelos
à tarde era que a moça desertava
dos arenzés de alcova. Caminhando

um passo brando pelas roças ia
nas vingas nem tocando; reesmagava
na areia os próprios passos, tinha o rio

com margens engolidas por tabocas,
feito mais de abandono que de estrada
e muito mais de estrada que de rio

onde em cacimba e lodo se assentava
água salobre rasa. Salitroso
era o também caminho da cacimba

e mais: o salitroso era deserto.
A moça ali perdia-se, afundava-se
enchendo o vasilhame, aventurava

por longo capinzal, cantarolando:
desfibrava os cabelos, a rodilha
e seus vestidos, presos nos tapumes

velando vales, curvas e ravinas
(a rosa de seu ventre, sóis no busto)
libertas nesse banho vespéral.

Moldava-se em sabão, estremeçada,
cada vez que dos ombros escorrendo
o frio d'água era carícia antiga.

Secava-se no vento, recolhia
só noite e essências, mansa carregando-as
na morna geografia de seu corpo.

Depois, voltava lentamente os rastos
em deriva à cacimba, se encontrava
nas águas: infinita, liquefeita.

Então era a moça regressava
tendo nos olhos cânticos e aromas
apreendidos no entardecer rural.

Zila Mamede (1928 – 1985)

**TERRITÓRIO, TERRA E
LUTA:
IDENTIDADE FEMININA
E POEMAS DA
REFORMA AGRÁRIA EM
VILANISOARES**
*TERRITORY, LAND AND
STRUGGLE:
FEMALE IDENTITY AND
LAND REFORM POEMS IN
VILANI SOARES*

Rafael Omar Nachabe

Resumo: Ao buscar estudar a poesia escrita por Maria Vilani Soares, reconhecemos o seu papel como pensadora do povo, no município de Farias Brito (Ceará), cuja trajetória é marcada pela luta a favor da educação e da reforma agrária. A poeta cearense Vilani Soares é produtora de uma poética marcada por sua posição autoral feminina, e, como pensadora do povo, a artista Fariasbritense atuou em sua sociedade por meio de uma presença intelectual e política, tendo participado ativamente de lutas agrárias e sindicais. Coerentemente, em sua única

obra oficialmente publicada, *Lagarta de Fogo* (1999), podem-se perceber as relações constitutivas entre a poesia de Vilani e o mundo da vida das mulheres sertanejas. Observa-se, também, que a sua vivência no território nordestino a coloca em contato ativo com as lutas pela terra, impostas pelos contextos de opressão social e política ao trabalhador do campo. Partindo de tal riqueza desse fazer dentro da vida e das relações tensionadas entre uma sociedade opressora, tanto no aspecto econômico, quanto na recepção artística, elegemos a(s) teoria(s) bakhtiniana(s) para o estudo de alguns poemas recortados do livro *Lagarta de Fogo*, de modo a observarmos os momentos de luta estetizados durante essas relações encruzilhadas.

Palavras-chave: Reforma Agrária. Luta Sindical, Vilani Soares. Teoria Bakhtiniana. Identidade Feminina.

Abstract: In seeking to study the poetry written by Maria Vilani Soares, we recognize her role as a thinker of the people in the municipality of Farias Brito (Ceará), whose trajectory is marked by the struggle in favor of education and agrarian reform. The poet from Ceará, Vilani Soares, is the producer of a poetics marked by her feminine authorial position, and, as a thinker of the people, the artist Fariasbritense acted in her society through an intellectual and political presence, having actively participated in agrarian and union struggles. Coherently, in her only officially published work, *Lagarta de Fogo* (1999), one can perceive the constitutive relationships between Vilani's poetry and the life world of "sertaneja" women. It is observed that her experience in the northeastern territory puts her in active contact with the struggles for land imposed by the context of social and political oppression to the rural worker. Starting from such richness of this doing within life and the tensioned relations between an oppressive society both in the economic aspect and in the artistic reception, we chose the Bakhtinian theory(s) for a study of some poems cut from the book *Lagarta de Fogo* to observe the aestheticized moments of struggle during these crossroads relationships.

Keywords: Agrarian Reform. Union Struggle. Vilani, Bakhtinian Theory. Feminine Identity.

Como migrante de vida, as poesias e influências de Vilani Soares caminhavam do contexto rural à realidade urbana. Sua poética apresenta-se variada como foi a trajetória da autora. Saíra do Cariri Cearense à capital, Fortaleza, e, em seu momento de retorno para um dos distritos de Farias Brito – CE, carregou olhares que seriam recortados e expostos em suas poesias. Aos 75 anos, realizou o sonho de ter seu livro de poesias publicado. *Lagarta de Fogo* foi editado pelo Instituto da Memória do Povo Cearense (IMOPEC), em 1999, e a autora faleceu em 2016.

Temos como objetivo compreender as relações constitutivas dos elementos éticos e cognitivos que compõem a obra *Lagarta de Fogo* (1999) em seus recortes do mundo da vida. No plano axiológico do conteúdo, as formas arquitetônicas, expressas por Bakhtin como as formas dos valores morais e físicos do homem estético (2010, p. 25), podem ser entendidas através de suas relações com a sociedade. Além de sua organização na sociedade, o autor constrói a sua obra tendo em mente o seu interlocutor. Dessa maneira, há um plano de recepção no grupo social que deve ser avaliado, a saber: quais são os gostos, modas, valores, estilos dos seus prováveis leitores? Essa é a avaliação do que se diz a partir da imagem do interlocutor. A arquitetônica poderá ser entendida a partir das relações entre autor-obra-público. Como expresso, o público pode ser um elo entre o autor e a obra. Candido (2000) entende que também a obra é ligação entre o autor e público, e sob outra visão, o autor pode ser observado como mediador entre a obra e o público.

Trabalhando dentro do campo axiológico do conteúdo, através do viés bakhtiniano, os recortes da vida a serem observados nesse estudo, em primeiro lugar, são poemas cujos temas-identidade aparecem: trabalhadora, mãe e esposa, além dos que expõem suas percepções sobre arte, política e moral. Esses serão compreendidos como entrelaçados nas conexões entre elementos éticos e cognitivos, cuja leitura hoje põe, em realce, o apagamento do feminino em todos os momentos que circundam a obra. Em segundo lugar, buscaremos compreender de quemodo a luta pela terra se faz presente na obra poética *Lagarta de*

Fogo. Para isso, vamos analisar um recorte de poemas que falem sobre a reforma agrária.

Observamos, em nossa compreensão responsiva a tais contextos, Vilani Soares como uma poeta-educadora-política, cuja obra foi extremamente frutífera para o seu público, apesar do sombreamento imposto às autoras no contexto da cultura popular nordestina e, também, ao trabalhador rural nordestino. O estudo de Bakhtin, fundado sobre o “Conteúdo, Material e a Forma”, será a perspectiva central da pesquisa, como proposta de metodologia para o estudo literário e estético, em articulação com trabalhos do chamado “Círculo de Bakhtin” e dos estudiosos mais significativos de sua obra. Na perspectiva do conteúdo, procuraremos os recortes estetizados que surgem da concreticidade relacional e dinâmica da autora com seus contextos circundantes.

Em seu estudo sobre os folhetos de cordel, recortados no período entre 1904 e 1930, Rute Brito (1983) faz compartimentações temáticas/formais. Interessa-nos um terceiro grupo apontado pela autora, que compreende os poemas de época onde se encontram poemas sobre movimentos sociais e políticos, também havendo os de crítica ou protesto. Ao último, a autora denomina de “queixas gerais”. A divisão empreendida pela autora é marcada, em decorrência do critério temático/formal, pela multiplicidade de aspectos definidores: “[...] nível da temática, da estrutura narrativa, dos valores e do universo simbólico.” (TERRA, 1983, p. 59). Podemos nos apoiar nesse procedimento metodológico ao estudar a poesia de Vilani, salientando que nela esses temas são recorrentes.

O plano do conteúdo

Os enunciados estão sempre embebidos e direcionados por valor e significado, afinal, não há produção humana sem uma atividade avaliativa por parte do que a faz: “[...] enunciado concreto como um evento ético (do ato performado no mundo da vida), ou seja, o enunciado sempre situado num contexto cultural

axiológico-e-semântico[...]” (FARACO, 2018, p. 98). Esses enunciados pertencem a campos diferentes que se relacionam em constante troca. Os grandes campos antropológicos discutidos por Bakhtin são: cognição, estética, ética; em outras palavras: ciência-arte-vida. Os domínios da cultura humana são expressos através de suas marcas axiológicas, suas valorações. Entretanto, Bakhtin recorrentemente destaca as correlações desses domínios com outros, havendo um relacionamento de fronteiras e inacabamentos.

Os recortes feitos do mundo da vida, são explicados por Bakhtin como: “O elemento ético-cognitivo [...] é o conteúdo. [...] É ao campo ético que pertence a primazia essencial do conteúdo” (BAKHTIN, 2010, p. 39). As relações axiológicas existentes na construção do poema ultrapassam sua realização isolada no material: é o momento onde avistamos o plano do conteúdo. “É antes o modo como são ordenados pelo autor-criador os constituintes éticos e cognitivos recortados (isolados), transpostos para o plano estético e consumados numa nova unidade de sentidos e valores.” (FARACO, 2018, p. 103).

A atividade estética retira os eventos do mundo da vida, submetendo-os à unidade da forma. Conteúdos éticos são, assim, revestidos de qualidade estética. Não são levados em conta, nessa perspectiva, meramente os elementos linguísticos que compõem um enunciado, mas também toda a cadeia de sujeitos que interagem com ele, as esferas de produção, circulação e recepção que perfazem a produção artística. Em resumo: “O estético, sem perder sua especificidade, está enraizado na história e na cultura, tira daí seus sentidos e valores e absorve em si a história e a cultura, transpondo-as para um outro plano axiológico” (FARACO, 2018, p. 101).

O horizonte do conteúdo, no estudo da obra literária, diz respeito à sua natureza interna, sobre o que se escreveu. Serão estudadas as naturezas dos temas presentes na poética nas compartimentações feitas. Mas, não se pode falar apenas de temas, mas de um conjunto de relações axiológicas constitutivas do plano estético, que recorta e isola os atos (os elementos)

éticos e cognitivos numa outra unidade de sentidos e valores (FARACO, 2009, p. 103). Não é possível, portanto, a neutralidade dos enunciados, afinal todos tem uma posição axiológica que deve ser observada. Em *Os gêneros do discurso*, conteúdo é chamado de tema, mais especificamente, conteúdo temático deve ser observado como: “[...] um sentido concreto – do conteúdo de um dado enunciado” (BAKHTIN, 2011, p. 291).

Há uma influência da realidade vinda de fora do texto em sua construção. Essas palavras-outras se plasam na obra literária: “[...] Fora da relação com o conteúdo, ou seja como mundo e os seus momentos, mundo como objeto do conhecimento e do ato ético, a forma não pode ser esteticamente significativa, não pode realizar suas funções fundamentais”. (BAKHTIN, 2010, p. 35). A obra de arte é viva, pois é demarcada pelo peso axiológico da vida; esse recorte posicional, diferencia-se esteticamente dos campos dos atos éticos e dos atos cognitivos (BAKHTIN, 2010). Assemelha-se esse conceito à categoria explicitada por Lukács e denominada configuração, sendo esta o ato pelo qual o autor confere forma a um recorte da vida (2000, p. 49). A arte antecipa as ideologias, por buscar seu conteúdo, mais frequentemente, na vivência do ethos e da cognição que nas ideologias já sedimentadas (MEDVEDEV, 2012).

Colonização e cultura popular

Como proposto por Ortiz (2015), o espaço ou local, não pode ser reduzido à realidade geopolítica (o que torna difícil falar de uma literatura latino-americana), mas visto como um conjunto de planos atravessados por processos sociais diferenciados. Faz parte de nosso pensamento perceber que muitos desses processos atravessadores são oriundos da cosmovisão colonizadora. Reconhecer esse ponto e as questões compartilhadas pelos processos colonizadores, na América, pode levar à percepção de planos atravessados por traços comuns entre essas nações.

A superação do estado de simulacro andou sobre a construção de um novo discurso que se edificou nos escombros

dos discursos já estabelecidos. Há um trabalho intencional de desarticulação e rearticulação feito pelo leitor e escritor latino-americano. Não é um desrespeito sobre o que já foi escrito, mas a superação do amor que prende movida pela necessidade de escrever algo novo. A necessidade que surge sobre o colonizado é da construção de uma nova comunidade, imaginada desarraigada das antigas amarras. Essa fagocitose e nova formatação não carrega as necessidades de dominação, mas de reconstrução identitária. Nesse sentido, o artigo de Ballestrin trabalha os conceitos de pós-colonialismo e decolonialidade como chave epistemológica que supere a antiga. A necessidade de entender esses conceitos e se posicionar na produção de discursos dentro deles, parte da centralidade que a teoria epistêmica carrega em si: ela explica e tem potencial normativo. Percebemos isso no discurso colonizador, na invenção da “América” e da “Latinidade”.

Isso parte da percepção que, mesmo depois da partida do colonizador, seus sistemas de poder continuam a perpetuar-se atualizados e contemporaneizados. Sempre se erguerá a questão do outro: quem é nosso outro, compreendemos ele, nos medimos pela alteridade do colonizador? São as questões que permeiam as discussões da decolonialidade, sendo o giro decolonial uma busca ativa para que a reflexão também ative sobre essas questões e a construção de uma nova perspectiva sejam efetivadas. Como apontou Santiago, o imaginário no neocolonialismo não pode ser mais marcado pela mimesis ingênua, mas deve buscar ativamente as releituras necessárias dentro de sua produção literária. A posição antropofágica é sempre questionadora e questionada pela própria epistemologia majoritária.

Nesse sentido, podemos dialogar com a questão da Carnavalização exposta por Bakhtin. A fagocitose trabalha com o heterodiscuso e o plurilinguismo de maneira mais livre que a literatura engajada em manter um cânone estético. O carnaval é a vontade de desagregação, de desintegração dos planos opressores. Pode-se perceber essa força na literatura brasileira como foi exposto por Candido. A literatura reescrita dentro dos sistemas da América-latina também lida com a tensão dos sistemas

oral-literário. O colonizador traz o sistema literário como o único possível, num território que é marcado pela produção cultural oral. Aqui, deparamo-nos com a obra de Vilani Soares; que, sendo poeta de improviso e produtora de repentes e cantorias, também escreve um livro de poesias. Vilani será um exemplo de olhar que considera o sistema literário como importante para a propagação de sua arte, sem abandonar o sistema oral que a formou. O hibridismo não diminui nenhum dos dois sistemas, mas os enriquece mutuamente.

Superado esse cenário geral, observamos que as reflexões sobre a cultura popular no Brasil e em outros países considerados “periféricos” foram, com frequência, associadas às discussões sobre a identidade nacional, isto é, a preocupações e lutas políticas e ideológicas na construção de uma imagem cultural de si mesmo. Ayala (1987, p. 43) aponta que, em nosso país, a partir dos anos 60, esse fenômeno não só se intensifica, como se torna mais explícito, fazendo com que os aspectos político-ideológicos passem ao primeiro plano das discussões sobre cultura popular.

A autora define cultura popular como:

[...] a cultura popular é entendida como produção historicamente determinada, elaborada e consumida pelos grupos subalternos de uma sociedade capitalista, que se caracteriza pela exploração econômica e pela distribuição desigual do trabalho, da riqueza e do poder (AYALA, 1987, p.51).

Em sua própria assertiva, a pesquisadora da cultura popular demonstra o que já foi explicitado nas reflexões sobre o plano do conteúdo: não existem maneiras de se enxergar qualquer discurso ou campo do conhecimento humano despidos de ideologias. Essa cultura é circunscrita a um ambiente de opressão, sendo moldada por ele. Essa concreticidade dinâmica de vida, em seu diálogo com o público, faz com que haja uma relação pedagógica entre a poeta que fala e o público que a escuta. Os personagens reais, instituições e lugares, são vistos e ouvidos na lira de Vilani. Seu posicionamento feminino e orientado pela perspectiva de uma educadora serão centrais para se entender

toda a arquitetura do livro *Lagarta de Fogo*. A partir de sua autoconsciência feminina, investigaremos os recortes do ser mãe, esposa e trabalhadora. Buscando entender o seu posicionamento combativo, analisaremos os poemas conectados ao trabalhador da terra, à educação popular e à luta pela reforma agrária.

Exclusão e apagamento: identidade feminina e cultura popular nordestina

Inserida no sistema da poesia popular nordestina, a poeta Vilani será descrita como *pensadora do povo*, termo esse proveniente da expressão intelectual orgânico, como estabelecido por Gramsci em *Os intelectuais e a organização da cultura* (1982). Esse ator social não se assemelha à concepção de intelectual vigente da Idade Média à Modernidade. Ao invés de um gênio isolado em suas elucubrações científicas, o intelectual orgânico volta-se para a totalidade de seu contexto imediato. Esse pensador expõe, com clareza, as necessidades de seu grupo social, estando igualmente autorizado pela comunidade a trazer, em nível cognitivo/artístico, as suas próprias histórias e demandas. O poeta popular, pertencente a um sistema literário, está envolvido numa rede de produtores literários e receptores (CANDIDO, 2000), portanto, será reconhecido como artista do povo, pensador que fala à comunidade e pela comunidade.

Há um posicionamento como sujeito feminino que emerge da poesia estudada. Além disso, são percebidas as relações com o mundo da vida através das poesias em que são estetizados personagens da comunidade, instituições e lugares. Ainda, há recortes temáticos como: “[...] Crítica à situação socioeconômica, medidas governamentais, atitudes políticas” (AYALA, 1988, p. 147), que coincidem com aqueles pertencentes ao *corpus* analisado. Multiplicam-se as queixas contra as opressões que o agricultor sofre e são invocados temas que figuram constantes na poesia popular nordestina, quais sejam: críticas aos impostos elevados, baixos salários dos trabalhadores do campo, a dureza da fiscalização rural, exploração predatória e necessidade de

uma reforma agrária. As naturezas dessa temática de oposição materializam, nas poesias, lamentações e críticas ao contexto temporal do poeta (TERRA, 1983).

Rute Brito aponta uma legitimação dessa atitude crítica pelo poeta popular através do ancoramento em um passado idealizado (1983). Esse movimento é encontrado em ruptura na poesia de Vilani Soares, em *Trovadores do Sertão*, pois, ao pertencer conscientemente ao grupo de cantadores e cordelistas, escolhe o apontar para um futuro educativo:

Naquela época, senhores
Cantadores do sertão
Era o lazer do povo
Não tinha televisão
Nem rádio, nem gravadores
Pra fazer animação

Também não havia escolas
Todo mundo analfabeto
Papai lia gaguejando
mas mamãe lia correto
Começou a lecionar
Na Caiçara do Terto [...] (SOARES, 1999, p. 54).

Nesse poema, formado por sextilhas com rima no formato xaxaxa (típico do cordel e dacantoria nordestina), Vilani explicita um passado que a influenciou na sua formação poética, mas que não deve ser visitado como um passado utópico. A falta de instrução relacionada à leitura e escrita foi observada como uma barreira a ser superada. Em *A literatura feita por mulheres no Brasil*, Nádia Gotlib (2003, p. 29), dando destaque raro ao sistema da literatura oral brasileira, descreve a situação da autoria feminina na literatura em nosso país, no século XIX:

[...] os textos feitos por mulheres, se existiram, devem ter circulado oralmente: se assim foi, encontram-se na tradição da poesia e cantos populares, território de cultura que merece ainda cuidadosa investigação. Outros textos por elas escritos fariam parte de um contexto de cultura bem específico: o espaço

doméstico registrado nos livros de receitas, diários, cartas, simples anotações, orações, pensamentos, lista de deveres e obrigações, que também, efêmeros, quase na sua grande maioria, desapareceram.

Seria Vilani uma continuadora do legado das autoras a quem foi imposto o anonimato no século XIX? A obra *Lagarta de Fogo*, tendo sido publicada no final do século XX (1999), seria a descrição de um passo na superação do quadro apresentado acima? Num contexto mais amplo, a autora não é reconhecida, pois, embora sua obra mantenha impacto sobre a sua cidade (Farias Brito – CE), falta-lhe visibilidade no cenário da literatura cearense e nordestina. Seu único livro lançado, *Lagarta de Fogo*, não passou por reimpressão, sendo preservado nos acervos culturais da cidade. Outro elemento que comprova a falta de visibilidade é a inexistência de estudos acadêmicos mais sistemáticos sobre a poeta. Tais razões parecem confirmar o prognóstico pessimista de Nádya Gotlib (apenas parcialmente desmentido, pela evolução de pesquisas no campo literário mais recentes).

Como a tradição crítica da cultura poética popular vê a mulher poeta? Mesmo tendo suas vozes excluídas, as mulheres fizeram-se presentes nos contextos poéticos nordestinos. Cantaram, declamaram, escreveram anonimamente ou não. Suas ausências não se teriam feito notar na realidade social, apenas no estudo teórico (Santos, 2009, p. 196). Já entre os atores imediatos da poesia popular, a própria poética nordestina tem excluído a voz feminina. Fontes de exemplos dessas exclusões são os estudos de Santos (2006) e de Lucena (2010), que apontaram, respectivamente, a recusa do feminino nas cantorias populares e, de igual forma, a ausência de reconhecidas cordelistas até 1950.

O cânone poético nordestino tem excluído também a presença dos textos femininos, embora, sendo relativamente numerosas e autoras de obras instigantes, “[...] nossas escritoras de antes, sobretudo as do século XIX, foram sistematicamente excluídas do cânone literário [...]” (MUZART, 1999, p. 18). A citação de Muzart reforça a de Santos, mas também deixa de apontar os efeitos internos do machismo, na organização dos agrupamentos de autores. O estudo da presença de Vilani nesse universo poético é

mais um passo dado na direção do questionamento de tal cultura de exclusão.

Sobre a presença feminina nos gêneros da poética popular nordestina, Vilani entende-se como mulher ativa nesse universo poético: “Sou poeta de mão grossa, já disse a toda gente”(SOARES, 1999, p. 18). Podemos concordar, com Ruth Brito Lêmos Terra (1983), que, em estudo clássico sobre os folhetos de cordel, aponta para a predominância masculina no cordel nordestino até o século XX. Alguns aspectos se destacam: o discurso de apagamento do feminino, maridos e parentes cordelistas opressores das mulheres poetas de seus convívios, exclusão do cânone estabelecido, exclusão dos locais de distribuição. Outro caso é o repente, e, nesse sentido, a poeta escreveu: “Por isto é que minha glosa, no sal, sempre é carregada.” (SOARES, 1999, p. 31). Na pesquisa de Ignez Ayala sobre a mulher repentista, materializa-se no livro *Nossa história em poesia* (2016), uma organização e divulgação dos poemas de Mariada Soledade Leite. Na apresentação, Ignez Ayala destaca a invisibilidade feminina no universo do repente, além da presença de relações conflituosas do feminino, expostas na poética ali apresentada.

Do ponto de vista feminino, a autora destaca seu trabalho em várias frentes:

A estas alturas eu já havia,
Escrito à Federação
Para dar informação
Como trabalhadora rural
Monitora do Mobral
Professora da Fazenda
Procurando quem defenda
Seu direito e liberdade [...] (SOARES, 1999, p. 113).

Os dois aspectos que prevalecem são: o trabalho na terra e o trabalho na educação. O trabalho poético não é destacado aqui, no entanto, em outro momento, é descrito como trabalho/prazer. O local da “fazenda” é o cenário do plantio na roça e do plantio educacional nas pessoas.

Território, terra e opressão: Poemas de luta

A interação da poeta fariasbritense é evidente desde os agradecimentos do livro, em que ela cita o então Deputado Federal Pimentel, do PT. Há um poema, escrito na época em que esteve em Fortaleza, endereçado ao recém empossado governador Ciro Gomes, em *Jurema - carta a Ciro Gomes* (SOARES, 1999, p. 75). Vilani escreve como carta os seus anseios e pedidos para o governante que estava em processo de posse. Em vários momentos, a autora acentua a necessidade de se pensar bem nos candidatos nos quais as pessoas votariam¹.

Encontraremos nos trechos a seguir transcritos, nessa trilha de luta política regional, o que Volóchinov e Bakhtin denominaram como *Grito*: “O grito humano é social. Ele se queixa, implora por ajuda, informa, ameaça, amedronta, etc., mesmo que essa sua orientação social ainda não esteja refletida na consciência (o grito como reflexo)” (VOLÓCHINOV, 2019, p.223). O grito, portanto, é como expressão uma vocal de escape e autoridade. Essa entonação de protesto, orientada socialmente, é presente em todo o conjunto de poesias publicadas por Vilani. Patativa do Assaré é uma das principais influências sobre a poesia de Vilani Soares.

Dentre as entonações sociais presentes na lira do poeta popular conterrâneo de Vilani (a poeta também nasceu em Assaré), estão os temas: “[...] ligação com a terra, poesia social, seus afetos, sua ideia de cidadania, sua fé.” (CARVALHO, 2000, p. 8). Esse poeta também manteve posição ativa em jornais e revistas que estiveram envolvidos em movimentos políticos e sociais, tanto no Estado do Ceará, como em todo o Brasil.

Destacamos dois momentos onde a poeta pensa sua luta no contexto mais amplo de nação:

Esta semente que se transforma em pão
Multiplicada pela mão grosseira
Que pede à sombra da nossa bandeira
Isto é, a terra da nossa nação

¹ Ver, por exemplo: Desisti de ir à roça (SOARES, 1999, p. 116).

Sem lar, sem terra, como viveremos?
Expostos ao sol de um Brasil tão nobre?
Pano Sagrado, nossos filhos cobre
Com esta esperança feliz morreremos
(SOARES, 1999, p. 87).

Nas últimas duas quadras (forma raramente encontrada no livro) que fecham esse poema, Vilani deixa transparecer certo tipo de patriotismo, fazendo referências à bandeira brasileira, porém, inconformada com a exclusão dos nordestinos em um país com tanta terra. O sol demarca o ambiente de exclusão e dificuldade desse povo trabalhador. Na poesia, “Grito dos excluídos”, escrita no dia da independência do Brasil, lê-se:

Grito por independência
É o grito dos excluídos
Que este povo sofrido
Neste Brasil trabalhar
Nesta terra tão fecunda
Que com seu povo inunda
Coragem, garra e valor
Um povo trabalhador
Num padecer profundo [...] (idem, p. 89).

O momento de patriotismo é a ocasião do grito dos que são excluídos a usufruir do que a nação teria a oferecer. O tom de manifesto, aqui, está mais evidente, mostrando a discrepância entre a festa e a realidade de parte dos brasileiros. Assim, podemos perceber um nacionalismo trabalhado e reconduzido à luz de problemas regionais. Na construção de sua luta poética, a peleja não é trabalhada entre dois cantadores que são pagos pelo dono do evento. Desse modo, observamos uma poeta em peleja com as autoridades e qualquer um que perturbe o seu sossego. A exclusão e a retirada da voz da comunidade que a poeta representa busca ser revertida na voz que a poeta adquire a partir de seu trabalho poético:

As vezes sou convidada
Em algumas reuniões
Noto discriminações

Deste povo da cidade
Pois alguns têm vaidade
Do seu meio evoluído

Discriminam o camponês
Você não tem voz, nem vez
Nos destrata de encherido

Encherido não senhores
Nós já estamos é cansados
De ver os rurais marginalizados
Quando este país é nosso
Por isto eu teimo e posso
Tenho vez e tenho voz
Vocês precisam de nós
E tem que nos respeitar
Nós vamos participar
Não dirigem mais a nós
(idem, p. 102).

A oportunidade para que uma comunidade seja ouvida ocorre pela representante, que carrega seus anseios, transformando-os em poesia. Encontramos em sua obra escrita, outro momento de luta pela terra e reforma agrária. Destacamos, nesse sentido, o fato dessa poesia estar inserida em outro gênero, a saber: o canto. Seguem trechos de dois hinos (“Hino-Avante agricultores” e “Hino à Reforma Agrária”, respectivamente), compostos para o Sindicato de Trabalhadores rurais, do qual Vilani foi presidente por alguns anos:

Eia Brasil, todo alerta
Tua gente deseja a vitória
Trabalhador acorda, desperta
Tua pátria cobre-se de glória
E na luta cantamos vitória
Na luta com toda alegria
Defendendo os nossos direitos
Os direitos das nossas famílias”
[...]
Sindicato cheio de estudos
Ele entende de leis várias
Está desejando a Reforma
Queremos Reforma Agrária
Trabalhadores rurais
Atenção vamos bater

Trabalhando unidos pela Reforma
Procurando nossa Pátria defender
(idem, pp. 190-192).

O gênero hino busca a solidificação do discurso através de uma memória que será passada por gerações que o cantarão. Tendo como suporte a música, o hino busca a facilidade na memorização, contando com refrões fáceis de serem decorados. Em ambos os hinos aqui transcritos observamos a coletivização de um grito que, agora, é dado de volta ao próprio trabalhador rural.

Encontramos na poesia da fariásbritense o trabalho de uma produtora popular da cultura, nos termos de Carlos Rodrigues Brandão (1985). Embora o conceito de cultura popular tenha a carga da subalternização, como aponta o autor, o produtor de cultura popular, que não é anônimo, posiciona-se em sua comunidade como o seu intérprete. Nesse horizonte, a cultura popular busca:

“Si bien el arte popular no es siempre um hecho estrictamente político, en el sentido de que no produce como efecto la toma del poder, sus diversos procedimientos de representación de las relaciones socialis (plástica, cine, literatura, teatro) y de actuación em ellas (las mismas artes en tanto promueven la participación activa del publico), dan la posibilidad de realizar analógica e simbólicamente la transformación del sistema social. El sentido político más radical del arte socializado es el de producir, en vez de espectadores, actores críticos; en vez de la catarsis o el inconformismo, una imaginación capaz de ensayar acciones eficaces” (CANCLINI, 1977, p. 271).

Por isso, encontramos no grito poético entonado por Vilani em suas poesias, o convite para que o seu ouvinte participasse dele, entoando-o também. Em *Guerra dura* (SOARES, 1999, p. 107), Vilani narra parte de sua experiência como professora rural, pelo programa existente na época, que tinha por nome MOBREAL. Destaca que, mesmo não tendo educação formal, tinha

profundo conhecimento e vontade: “Porque tenho o maior gosto/ De alfabetizar os casais” (idem, p. 110). Para a poeta, a sua luta política e produção poética estão aparentadas à educação popular daquele lugar. A poeta estudada integra esse sistema de queixas e críticas, em busca de uma construção educacional, que tem por início a sua própria produção poética. A educação será como via de luta pela terra e resistência ao opressor latifundiário.

Referências

AYALA, M; AYALA, M. I. N. *Cultura popular no Brasil: perspectiva de análise*. São Paulo: Editora Ática, 1987

BAKHTIN, Mikhail. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 6. ed. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010a. p. 13-70.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Lutar com a palavra: escritos sobre o trabalho do educador*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

CARVALHO, Gilmar de. *Patativa poeta pássaro do Assaré*. Gilmar de Carvalho (entrevistador). Fortaleza: Editora Inside Brasil, 2000.

CANCLINI, Néstor Garcia Canclini. *Arte Popular y Sociedad en America Latina*. México: Editorial Grijalbo, 1977.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: . *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. p. 169-196.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.

FARACO, Carlos Alberto. O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal. In: BRAIT, Beth. (Org.) *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 95-111.

GOTLIB, Nádia Battella. A Literatura feita por mulheres no Brasil. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé. (Orgs.). *Refazendo nós*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a Organização da Cultura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 4ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982

LUCENA, Bruna Paiva de. Nas brenhas da tradição: a cordelista maldita Salete Maria da Silva. In. DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virginia Maria Vasconcelos. (Org.). *Deslocamentos de Gênero na Narrativa Brasileira Contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do Romance: um ensaio histórico/filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Moriani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34,2000.

MUZART, Lupinacci Zahidé. *Escritoras brasileiras do séc. XIX*. Florianópolis: Ed. Mulheres,1999.

ORTIZ, Renato. *Universalismo e diversidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*.Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Francisca Pereira dos. *Novas cartografias no cordel e na cantoria: Desterritorialização de gênero nas poéticas das vozes*. Orientador: Dr^a Beliza Áurea de ArrudaMello. 2009.

Tese (Doutorado em literatura e cultura) - Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Letras da Universidade Federal da Paraíba, Paraíba, 2009.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca. *Memória das vozes: cantoria, romanceiro e cordel*. Salvador: Fundação Cultura do Estado da Bahia, 2006.

SOARES, Maria Vilani. *Lagarta de Fogo*. Fortaleza: IMOPEC, 1999.

TERRA, Rute Brito Lêmos. *Memórias de lutas: literatura de folhetos do Nordeste (1893 a 1930)*São Paulo: Global Ed., 1983.

VOLÓCHINOV, Valentin. *A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas*. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019.